

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА

місячник літератури, мистецтва, критики,
наукового і громадського життя

Рік IV. ч. 1 (31)

Січень 1958 р.

ОГЛЯД ТВОРЧОСТИ ОЛЕКСИ ГРИЩЕНКА

Майже сорокалітній творчий шлях мистця переходив перед очима глядачів веселою гаммою кольорів. Навіть коли пейзажі давали образ захмареного неба або моря, навіть тоді, коли небо притемнювалось перед бурею і переважали синьо-сірі кольори, навіть тоді продиранося не знати звідки світло, щоб зробити їх радісними й інтенсивними. Український кольорит промовляв так вразливо, що для чужинців немає сумніву: почуття кольору мистець привіз з своєї далекої батьківщини. Про це не раз згадували французькі критики.

Ретроспективна виставка Олексі Грищенка, яка відбулася в Парижі в середині листопада (галерея Bernheim-Jeune) була помітною мистецькою подією не тільки для українців. Ім'я Грищенка відоме, і йому вже не треба розголошу. Його картини є в багатьох галереях і музеях, а Музей модерного мистецтва в Парижі має його килим з пейзажем з Кань (ще два зразки його є у Франції, а один у приватній колекції Є. Довганя в Канаді) — малярська закутнина на півдні Франції, в якій жив і працював Ренуар. Картини Грищенка є також у Третьяковській галереї в Москві, у Страсбурзі і багатьох інших містах.

Довгий період мистецької творчості самому мистцеві хотілося переглянути й порівняти. Це було безпосередньою причиною виставки і про це згадує Грищенко сам у власній передмові до каталогу виставки: «Сім років я не виставляв у Парижі. Справді, у квітні 1950 мої картини останній раз були зібрані в галерії Андре Вайль. Сьогодні різні мотиви спонукають мене повторити цю маніфестацію. Поперше, знати, де я перебуваю з своїми пензлями й фарбами. Матеріальний мотив не йде в рахунок, бо жодна картина не призначена для продажу».

Мені дораджено, щоб краще зрозуміти пройдений шлях, вивісити давні полотна, що належать до різних періодів».

Своє місце в сучасному малярстві здобув Олексі Грищенко талантом і працею «Відкрив» його відомий кубіст Фернанд Леже, і від того часу французька критика не спускала з ока молодого ще тоді маляра.

Шкода, що брак місця не дозволив Грищенкові показати більше картин з його багатого і цікавого царгородського періоду (1919-21), коли молодий ще мистець і без впливу чужих шкіл прорисовував у покубистичну творчість, в якій так чітко виступила його індивідуальність. Його матові композиції, в яких фарби добирали великими площинами, так добре

відають ніби спокійну, ліниву атмосферу півдня, коли все залите сонцем, а люди й предмети виступають тільки як кольорові плями, що гармонізують цілість картини. З цього періоду могли б ми бачити дві цікаві картини: «Автопортрет» і «Туркеню», в пригашенні фарбах і спрощених формах та з цікавою перспективою, мальовані технікою довгих мазків. З цього ж далекого періоду були б дві акварелі: «Кафе» та «Стамбул» і невеликі картини: «Турки в кафе», «Великий базар» і «Курд».

Вплив цієї ранньої творчості бачимо на картині «Криниця Карпо», мальованій вже в Парижі. На ній ще бачимо довгі мазки пензля і ніби пригашені фарби. Пізніше малярська техніка Грищенка міняється, ми бачимо серію морських мушель, лягустик, устриць, раків, що приносять цілу гаму радісних кольорів, змішаних у натюрморти, з яких легко пізнати Грищенка, динамічного й радісного кольориста. Він уміє витягнути з морського натюрморту все, що криє в собі багатство барв. Його морські пейзажі, крім гармонійності фарб, відтворюють стихійність і динаміку, в якій сила й рух.

Ось що писав з приводу виставки паризький критик Д. Деволлі:

«Грищенко малює вітер...! Усміхніться, коли хочете, але придивіться добре до його творів. Всюди цей тремтливий, розбурханий пейзаж. Він намалював у Бретані серію найкращих полотен. Енергійних, по них ходить вітер. Оселі знаменито гармонізують з краєвидом, що вібує. Його стихія — вода, це зрозуміле, але також пшениця, жмири, листя, долини. Його малювання живе наснаженим рухом. Поняття «натюрморт» не має жодного значення при каталогізуванні портретів мушель або квітів, яким його картини продовжують життя».

Перебуваючи в Кань, він часто малює квіти. В них не тільки передано атмосферу Кань, але й гарячий провансальський кольорит. Який зате відмінний і разом лагідніший його краєвид з Лімузену, в якому багато місця віддане темносиній фарбі, або пейзажі з Бретані.

«Так, природа, — каже Грищенко, — є справді джерелом мого надхнення, саме завдяки їй я не є автором однієї картини... Природа дає мені свіжість і новість виконання. Все залежить від шоку, який я дістаю. Дійсно, в безпосередньому контакті з природою народжується щось святе й дивне. Для мене цей перший шок є найважливішою хвилиною творення. Дивлячись просто в при-

Українська поезія в перекладах

Олекса ІЗАРСЬКИЙ

Hans Koch. „Die Ukrainische Lyrik. 1850-1940“ Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1955; 116+XVI стор.

Wasył Barka. „Trojanden-Roman. Eine ukrainische Liebesdichtung ins Deutsche übertragen von Elisabeth Kottmeier“. Kessler Verlag, Mannheim, 1956; 98 стор.

„Weinstock der Wiedergeburt. Moderne ukrainische Lyrik. Ausgewählt, übertragen und herausgegeben von Elisabeth Kottmeier“. Kessler Verlag, Mannheim, 1957; 115 стор.

Геометрія перекладача своєрідна. Навколо оригіналу поетичного твору — цілий живий світ колом. Атмосфера, стратосфера і безвість чужих історій... А блискучі ідеї теоретиків перекладача, від німецького теолога Фрідріха Шляєрмахера (1768-1834) до нашого сучасника

еспанського філософа-есеїста Ортеги і Гассета (1883-1955) веселою сяють і ваблять до безконечно важливої, до безцінної — тільки справді назовні наче третьорядної — праці перекладача. Проте, ці «веселки», каскади снів не розв'язують нічого практично важливого, не дають у руку перекладача «ключа-формули» до того «обоводу кола», зачарованого «обруча» довкола твору. А треба ж у кожному випадкові знайти вислів, що стягнув би до себе максимум оригінального змісту й змістів, площин, асоціацій і т. д. і був адекватний оригіналові формою. Треба відтворити атмосферу часом далеких у всіх можливих відношеннях країн і найчужіших культур.

«Неможливе — справжня царина поезії», — на таку заввагу і вказівку натрапляємо в нотатки Г. Гофманстля. І все ж беремося до перекладу творів «найчистішої поезії»...

Тому з такою певністю говоримо: мистецтво перекладу. Бо наука й університет творять, власне, насичену озоном атмосферу, літературну культуру. Знання у нашому випадкові асистує інстинктові, мистецтву. Знання про проблеми часу, форми й стилі для перекладача, про можливості перекладу й сам принцип, підхід до нього — або це наближення читача до чужорідного все ж тексту, або цілковите перетоплення на горні рідної мови, про класичні досягнення і класичні помилки попередників, про їхні погляди й заповіти. Зразковий есеїст Хосе Ортега і Гассета «Злидні й блиск перекладу» — дощ бризок цілком реальних висновків, низки фактів і фантастичних плянів-мрій — невблаганно констатує, що «неможливо, принаймні так буває майже завжди, одноразово наблизитися до оригінального тексту у всіх можливих вимірах», а поруч захоплює казковою перспективою і грандіозністю завдань перекладацького мистецтва.

Проте життєво конечною допомогою перекладачеві все в більшій мірі стає критик. Критика перекладу. Порівняльна аналіза текстів. Всебічна й деталізована гранично. У Німеччині, країні найвищої культури перекладу і класиків перекладу, від Лютера до незрівняних майстрів наших днів, критика завжди свідомо організується. Реорганізується. У жовтні 1956 року стан критики перекладу обговорено на сесії Німецької академії мови й літератури. Для зацікавлених можна згадати також про низку важливих аналітичних статей у журналі „Akzente“ (ч. 5, 1956). У 1957 році критиці перекладів віддає свої сторінки присвячений вивченню французької культури німецький журнал „Antares“.

Текстуальна аналіза перекладів в українських критиків і газетних та журнальних рецензентів була звичайно тільки епізодичною і стислою. Хоч цікаво проаналізувати численні вже переклади чужинної поезії на українську мову, а останніми роками й переклади українських поетів на західноєвропейські мови (не згадуємо тут про книжку українського автора Володимира Державина „Gelb und Blau. Moderne ukrainische Dichtung in Auswahl“, Augsburg,

(Далі на 2 стор.)



Олекса Грищенко:
Букет (з приватної колекції)

Роксана ВИШНЕВЕЦЬКА

Мітологічна колядка і міт

Водній українській мітологічній колядці, що говорить про створення світу, виступає космічне море, на ньому білий камінь, а на камені дерево, а на дереві птахи — творці світу.

Проф. В. Петров каже про наявність серед археологічних знахідок у Київському історичному музеї бронзового виробу із скитських часів, що зображує дерево на горбку, з птахами в гіллі, сонцем і місяцем. І додає, що ця знахідка свідчить про прадавність на Україні тієї теми та образів ще з дохристиянської доби. Це треба було б акцентувати.

Отже наша мітологічна колядка передає уявлення ще наших поганських прапредків, як постав світ. Лише пізніше з християнством замінено в тій колядці птахів-творців світу на деміурга-Христа, що створює Церкву.

Я чула її в дитинстві вдома ще ніби в прадавньому вигляді, але, здається, з трьома голубами. Якби не це твердження В. Петрова, може в мене б і досі залишився здогад, що колядка про «сине море і білий камінь», про космічне дерево і трьох птахів на ньому, що то «раду радять, як світ сповнити», — належить до середньовіччя і виникла під впливом апокрифів. Тим більше, що образків космічного дерева або з трьома голубами, (Бог-Отець, Бог-Сын і Дух Святий), з сонцем і місяцем або Христом, сонцем і

місяцем у християнській літературі дома я бачила не раз.

Навіть пізніше, при студіях в університеті, якраз ті голуби (голуб, наскільки мені відомо, не був жодним українським поганським божим символом) і занадто абстрактний орієнтальний характер, ніби не притаманний, як мені здавалося, іншим нашим колядкам, підтверджували б цей здогад. Але, можливо, тих голубів у колядці треба приписати не точності пам'яті чи сплету з уже «християнізованими» колядками.

Пригадую, в дитинстві все вона здавалась чимсь чужим. Від неї ставало тоскно, хоч кричи. Може й тому вона здавалась чужою або від наближених асоціацій. Подібну тоскноту викликали старі гравюри, що їх мама дуже беретла, як спадщину по дядькові — ченцеві на Афоні. Мабуть, він і був автором їх, бо мама розповідала нам, дітям, що дядько був прислав їй свої руки прекрасний олійний образ «Моління о чаші». Але якийсь знайомий священик, випросивши для скопювання, не повернув образу, хоч усе обіцяв.

На гравюрах було зображено, а ще й так мертвецьки абстрактно (дитина не могла в абстрактному додати великих мистецьких якостей, але про велику мистецьку вартість говорило б дуже

(Далі на 4 стор.)



Олекса Грищенко: Килим (з Музею модерного мистецтва в Парижі)

Олександр ШУЛЬГІН

Мої дитячі та юнацькі спогади

РОЗДІЛ III. «НЕБЛАГОНАДЕЖНИЙ». НАУКОВА ПРАЦЯ БАТЬКА

Роками батько лишався «піднадзорним», або другим термін — поліцино «неблагонадежним». Така людина ніякої урядової посади, а тим більше посади учителя в середній школі, особливо ж професора університету дстати не могла. Його мрії про академічну кар'єру були перекреслені. Треба було поневіратись. Все ж батько ніколи не відходив від громадської діяльності, хоч і як це було для нього неозвучено. Не пропуская ні одного засідання Старої Громади. Ці зв'язки, праця громадська, літературна, наукова для України була для нього чимсь таким органічним, що відійти від того всього він не міг.

З конченості, а особливо й з гонорівих причин батько мусів заробляти, тобто давати приватні лекції. І правда, він мав високу репутацію педагога, мав зв'язки і міг навчати в такій, наприклад, родині, як Тарнавські, дітеи відомого українського мецената.

Саме в ці роки одружився батько з Любою Миколаівною Устимович, яка була на 14 років молодша за нього. Була вона, як я вже оповідав у попередній частині моїх спогадів, дочкою великих земельних власників. Але це не тільки не приваблювало батька, а скорше застергало його від цього шлюбу. Він у своїм скрупульозності та гордості не допускав і думки, що можна жити на засоби дружини.

Тим часом у 1891 році помер дід, і дійшло до розподілу його майна, що проходило в родині далеко не легко. Мої батьки з їхніми народницькими нахилами взагалі не мали жодного оажання ставати й собі «поміщиками» і, маючи до того й нехті до суперечки з своїми, відмовилися від своєї частини маєтку — 350 десятин багатой полтавської землі.

Але баба мала і твердий характер, і почуття справедливості: вона не хотіла лишити їх без нічого та примусила взяти відшкодування грошми. Дала їм коло 70 000 тодішніх рублів. В той час земля на Полтавщині була ще не така дорога: 130-150 рублів за десятину, а на початку 20 століття ціна зросла до 500 рублів за десятину. Своїм шляхетним «донкіхотством» батьки, звичайно, програли, але вони за тим ніколи не жалкували. Грошей своїх вони теж не вміли використати: поклали їх до державного банку та витрачали тільки відсотки, зберігаючи капітал для дітей, які, звичайно, його не побачили: гроші загинули під час революції! Але того, що завдяки бабі мала наша родина, було досить (разом з заробітками батька, які значно побільшилися, як побачимо далі), щоб дати нам потрібний достаток для інтелігентної родини. Порівнюючи з нашими ближчими родичами, ми були «parents pauvres», але це як нам, так і батькам було байдуже, бо мати виховувала нас у дусі демократичному. Хоч були в домі «дівчата», себто служниці, але кожний з нас мусів не тільки сам прибирати своє ліжко, а й кімнату. Батько ж, може з інших мотивів, але теж подавав приклад: не дозволяв служницям доторкатися до свого ліжка, і сам, як людина дуже акуратна, щодня на своєму столі стирав порох: він боявся, що «дівчата» переплутають на столі його папери та книжки. Наше виховання дуже допомогло нам усім пізніше, коли ми опинилися без «дівчат» на еміграції. В життєвих обставинах ми легше могли дати собі раду, ніж розбещені панічі.

Пізніше, уже десь у 1907 році, баба ще подарувала мамі невеличкий гарний дім у Києві на Лук'янівці, на Манастирській вулиці, що пам'ятна між іншим, багатьом українцям з Галичини, які були інтерновані в Києві під час першої світової війни: там, у мамі, знаходили вони собі й відпочинок, і моральний захист, і навіть їжу... Ми, старші діти, не дуже раділи тоді цьому надбанню, з нашого «соціалістичного» погляду. Навпаки, батько за це був бабі особливо вдячний: «Помру, буде вам усім хоч притулок». Але пізніше я й сам полюбив цю оселю: при хаті був великий терен, на якому я вкупі з іншими членами родини розводив гарний садок, з квітами, розкішними трояндами, з плодочними овочевими деревами, з червоною горобиною, з високими тополями... Де це все поділося?!

Крім того, що капітал, який мала родина, полегшував наше матеріальне буття, він дав батькові, як побачимо далі, певну незалежність від обставин зовнішніх...

Саме цей час, після одруження, був найбільш плідний у житті батька. Якщо в молоді роки він був дуже рухливий, діяльний на громадському полі, охоче виголошував промови, писав публіци-

стичні статті в «Громаді» та багато деінде, на кінець 80-их років припадають його цікаві історичні праці.

Про них згадує в своєму «Огляді української історіографії» Д. Дорошенко (ст. 173): «Головною працею Я. Шульгина був, — каже він, — «Очерк Колявщини по изданным и неизданным документам», надрукований у «Киевской Старине» в 1891 році та окремо в українському перекладі в 20 томі «Руської Історичної Бібліотеки» у Львові». Д. Дорошенко нагадує, що Яків Шульгин належав до «Старої Громади» та був «близким співробітником» «Киевской Старини», де було вміщено й його розвідку «Іванко Молутоок, полковник черніговський» (1890) та «Несколько слов о Правосережній Україні в полов. XVIII в.» під криптонімом Я. Ч. розкидано багато його заміток і рецензій. Йому ж, додає Дмитро Дорошенко, належить розправа «Украина після 1644 р.» (львівські Записки, томи ХХІХ та ХХХ).

Той же Д. І. Дорошенко в своєму «Нарисі історії України» (т. II, стор. 260) говорить: «Найодельш вичерпуючу працю про гайдамаків подав Яків Шульгин». І про цю працю багато згадував у 20-их роках 20 в. й новий історик Гайдамаччини О. Гермаїзе, який у дечому й полемізував з батьком.

А щоб уявити собі ясніше засадничу вагу цієї праці школи В. Б. Антоновича, я дозволю собі тут зробити довшу виписку з тієї ж книжки Д. І. Дорошенка про полеміку Антоновича та й самого батька з польським істориком Кожоном:

«І Антонович, і Шульгин, обидва дивилися на гайдамацькі рухи як на стихійний протест українських народних мас проти соціально-економічного й національно-релігійного поневолення їх паннами в польській державі. Ціскільки цей подвійний гніт виявлявся в дуже тяжких формах, постільки й реакція проти нього з боку народних мас прибирала

різкі, криваві форми. Зовсім інакше дивилася на цю народну реакцію історіографія польська. Для неї гайдамацькі рухи — це був звичайний розбій, а причиною їх були не погані порядки в Польщі, а природна дикість українського селянина, його огида до мирної хліборобської праці й нахил до ледарства та оунтів. Коли в 1890 році появилася монографія, то вона зустріла дуже гостру критику з боку польського історика Тадеуша Кожона на сторінках журналу «Kwartalnik historyczny» 1892 року. На думку Кожона, гайдамацьке повстання 1768 р. не являло з себе жадного політичного, ідеюного руху, а було звичайним розбоєм...

«Стаття Кожона викликала відповідь з боку Шульгина на сторінках «Киевской Старини», а за саму редакцію журналу там же відповів Антонович... Я. Шульгин у своїй відповіді Кожонові заявив, що він уважає гайдамацький рух за прояв свідомого протесту українського селянства, пригніченого шляхтою соціально й релігійно. Сам спосіб і організація повстання були, як писав Шульгин, свідомо придумані, і провідники повстання взяли на увагу всю політичну міжнародну обстановку того часу. Кожна з полемізуючих сторін зосталася при своїх поглядах» (Д. Дорошенко, Нарис української історіографії, т. II, стор. 260-61).

Коли згадуєш життя батька в молоді роки, коли переглядаєш його історичні праці, коли знаєш, як глибоко захоплювала його історія України, як він прагнув з'ясувати все зло, що Москва їй принесла, — можна дивуватися, що його наукова праця так рано увірвалася. Але я вже згадував, що здоров'я його було підірване. Незабаром після одруження в нього навіть почалася туберкульоза, і він з мамою їздив за Волгу «на кумис» (кобиляче молоко), що ним тоді лікували хворих. Туберкульоза залікувалася,

ні одному з дітей він її не передав, але слабість, швидко втома лишилися.

Але не це одно стало на перешкоді до його наукової праці. Він був «неблагонадежний». Жити вічно на випадковий і мізерний заробіток від приватних лекцій було тяжко. І тут з'являється несподівана пропозиція: родина Шульгиних була досить тісно зв'язана з проф. Бунге, що був у той час міністром фінансів. Людина ліберальна і порядна, він вирішив допомогти батькові та призначив його на контролера Державного Банку в Єлисаветі. З матеріального боку це була добра посада, контролер у цій установі є другою особою після директора. Але ця нова сфера діяльності була чужа батькові, а їхати до Єлисавету, провінційного міста, відірватися від Громади, від «Киевской Старини», від книжок було не легко. Та батько погодився. Десь літом 1894 року він мусів поїхати спершу до Кременчука на Полтавщині, де при тамошньому банку вивчив нове діло. Мама з Сохвиного їздила до нього зі мною. Незабаром стаж скінчився, і всі ми перїхали до Єлисавету, чи офіційно — до Єлисаветграду.

Емма АНДІЄВСЬКА

НА ЧЕСТЬ ЛІТА

Дзюбию качки — сім гітар,
Гук на линах в'їжджають літо.
Гудуть порони — вліто скарб
Селітрою в дереворити.
Легеньми м'ясо в кавунах,
Аж бульками летять зернята.
Як булки, ковани зірничі
Лежать у полуденних мисках:
на істуканах в пташних масках:
Тому в лісах трава зім'ята,
Тому ніхто не озирнеться,
Коли, як мури, кавуни
Від соку діляться на брили.
Тут ненароком кивонуть —
Вивалюється небо в брами —
Гітар на візниках забрали,
Гітари б'ються в кіських гривах,
Лішаючи позад забрави.
І після повного розгрому
В природі все іде додому.
В'їжджають літо на линах,
І водами іде луна.

ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КІНА

Про фільм „Укразія“

Український двосерійний фільм-бойовик «Укразія», або «7 плюс 2» поставив у 1925 році в Одеській студії художніх фільмів ВУФКУ відомий ще і в дореволюційні часи режисер Петро Чардинін. У 1920-23 рр. П. Чардинін був політичним емігрантом, але повернувся із-за кордону, знову ж таки в батьківське місто — в Одесу, до улюленної кінотеатру. Звичайно, цей видатний режисер не міг ані захоплюватися «досягненнями» нової влади, ані тим більше її осмілювати у своїх творах. Така настанова П. Чардиніна виявилася в багатьох фільмах, присвячених навіть суто більшовицькій дійсності, а вже особливо у фільмі, що користувався надзвичайною популярністю — двосерійний «Укразія» (13 частин або 5 750 метрів).

П. Чардинін був не раз обвинувачуваний радянською критикою за «буржуазний націоналізм» (особливо за фільми «Тарас Шевченко», «3 пригоди Катерини II» та ін.); у 1932 році він був заарештований і помер 1933, правдоподібно таки в одеській в'язниці, в своєму рідному місті.

«Укразію» ставив П. Чардинін, використовуючи деякі мотиви з роману М. Борисова (тієї ж назви), сценарій написали М. Борисов та Г. Стабовий, знімав фільм відомий оператор Б. Завелів, художньо оформив А. Уткін. «Укразія» є одним із найвизначніших мистецьких досягнень українського кіно 20-их років, тобто відносно ще вільного періоду Всеукраїнського Кінофотоуправління (ВУФКУ). Це велична епопея з часів 1917-20 років на Україні, знята з розмахом, в хвилюючому тривожному ритмі, який то раптово уповільнювався (в сценах пейзажу, немов для підкреслення не лише краси, а й земної вічності України), то нагло пришвидшувався (в сценах боротьби між частинами армії УНР, більшовицькими частинами та білогвардійцями). Успіхові фільму сприяла не лише тематика, повна романтики, а й видатна гра відомих акторів. Головні ролі виконував І. Панов — червоний детектив Енгер; М. Салтиков — отаман українських національних повстанців Галайда, Д. Дзеркалова, А. Бучма, І. Капранов, В. Ковригін, Г. Сперанца, П. Геров, Н. Маслюк, М. Ляров та інші.

Дія фільму в основному відбувалася на півдні України, на побережжі Чорного моря, в Одесі. В «Укразії», що мала так багато дійових осіб, фактично діяли два головні герої: більшовицькі загони на чолі з червоним детективом, «ротмістром Енгером» (про його приналежність

до червоних глядач довідується аж в кінці фільму) та бойові частини армії УНР і українські національні повстанські загони. Творчий манері П. Чардиніна, як згодом і його учнів, була властива навмисна недовомовленість: глядач сам мусів доусвідомлювати фільм, ставати по одному чи другому боці, акцентувати чи відкидати зображувані події й окремих героїв. Така манера особливо виявилася в «Укразії». П. Чардинін поставив фільм так, що трудно було збагнути, хто за ким слідкує: білі за червоними чи українськими повстанцями-гайдамаками за першими й другими. Було ясно показано, що таємна селянська організація змагається за інший лад, але за який саме — П. Чардинін не говорив.

Актор М. Панов, виконавець ролі більшовицького детектива з шифрованою прізвищем «7 + 2», так зручно маскував свого героя під білогвардійця «ротмістра Енгера», що глядач довго вірив у ротмістра і ніяк не міг збагнути, чому цей гульвіса і «п'яниця зненацька почав допомагати більшовикам. Постановник «Укразії» особливо акцентував могутню стихійну силу українських національних повстанців, їхню любов до рідної землі і моря, героїзм, відвагу — риси, що нагадували воскреслих запорожців. П. Чардинін зробив усе можливе за умов державного контролю, щоб глядач глумився і розумів події з української незалежної точки зору, тобто у ворожому владі дусі.

Фільм мав колосальний успіх, як у мистецькому розумінні, так і в касовому (що було дуже важливе для ВУФКУ, яке саме тоді розбудувало Ялтінську й Одеську студії та готувалося до будівництва модерної Київської). Але партійна преса швидко почала його плямувати. Працівники ВУФКУ напевно сподівалися такого «наступу» і поспішно почали готувати до випуску кілька «ортодоксальних» фільмів. Тим часом навіть речник ВУФКУ — харківська «Кіногазета» за листопад 1925 року в рецензії на «Укразію» докоряла постановникові фільму за «неясність» сюжетної лінії. «Показ боротьби Червоної Армії з біло-

гвардійцями на Україні (так пишеться в «Очерках історії советського кіно», виданих 1956 року в Москві, — як бачимо, автори вже не наважилися вжити слово «петлюрівці») у 1918-20 рр. був замінений у цьому фільмі пригодами контррозвідника ротмістра Енгера... Сцени «розкладу» білогвардійців чергувалися з викраденнями, втечами, замахами, допитами... Вийшов фільм, що спотворював події громадянської війни». Свідомо фальшуючи, автори «Очерков» називають епічну «Укразію» пригодицьким фільмом, а національну революцію на Україні та українських патріотів-самостійників — білогвардійцями.

Стилістично фільм ще характеризувався натуралізмом, але в ньому вже були розсіпані перлини і акторської гри, і несподіваних ракурсів, і осмисленого монтажу. На фільмі позитивно відбилася вправна рука монтувальників Одеської студії; в монтуванні особисту участь брав П. Чардинін, який тонко відчував внутрішній ритм фільму.

Аж через яких 30 років після створен-



Кадр з фільму «Укразія»

ня «Укразії» (нині давно забороненої і забутої, ніколи не випущеної в прокат за кордон) почали луначи голоси радянських кінознавців про те, що фільм не можна вважати за націоналістичний, адже в ньому, мовляв, є і соціальні елементи... Кінознавець А. Роміцин, наприклад, зміг у 1957 році сказати, що «Укразія» — «цікавий фільм не лише у творчій біографії режисера, а й усієї української радянської кінографії 20-их рр.» («Мистецтво» ч. 3, Київ, 1957).

Однак «Укразію» не випущено повторно на екрани СРСР навіть з нагоди 40-річчя радянської влади.

Леонид ПОЛТАВА

МІТОЛОГІЧНА КОЛЯДКА І МІТ

(Закінчення з 1 стор.)

сильне незабутнє враження): пустинні береги, море і море — і більше нічого. Правда, на одній з них була зображена на передньому пляні якась жіноча постать з відвертеним від глядача обличчям. Однак і так вона страшенно вражала. Це була ніби сама тоскнота, що охоплювала душу, коли дивитись на ту «пустку». І раптово прокидалось у душі, як і при співанні тієї мітологічної колядки, відруковане міцне прагнення: «сповнитися, сповнитися світу!»

Цюмогти тим трьом голубам якнайскоріше посадити в землю зелене дерево, наслати з вірною пташкою, розквітчати квітки, пробудити метеликів — увесь повним-повним красний світ, що існує в дійсності й у згадці.

Як же допомогти? ... І в безсиллі ставало ще тоскнотніше.

Тут починали співати іншу колядку, і враз уява заповнювалась дивинністю й красою образів. І нагловом поставали запити: Але хто це має «йти на сім верхів-теремів»? А хто це має «перебирати золоті ключі»?

Все наповідало про якісь укрите «таємні» творчі сили. А розповіді старих мітів, «як постав світ», це якоесь доповнювали і підказували, що сили ті не демонічні, а божеські та божеські чудесні. Тільки спосіб розповіді, багатовчудернацьких старовинних слів і пов'язаність з не завжди зрозумілими святвечірніми обрядами надавала таємничості.

Розповідала міти нам звичайно «баба-Мариська», наша няня і мамина постійна дорадниця, «як обходити свята, як годиться».

Міти, чи як їх називали, «перекази» баба-Мариська розповідала не будь-коли, а тільки під коляду, інакше Святвечір. Вона приходила «з кутеню», обрядово вітала всіх, за старим звичаєм цілувала батька і маму в плече (так колись вітали свого князя, пізніше — якусь дуже шановану особу). І, повечеряючи додатково і в нас, починала розповідати, «як постав світ». Розповідала вона нам, дітям, та й усім присутнім. Хоч у переказах також не все було зрозуміле, але вони не викликали жодної тоскноти, і все ж як-не-як схоплювалась суть. Тут помагали Марисьчині додатки «від себе». Цілком зрозуміло, багато чого вона не могла висвітлити, бо й сама не знала.

Ясно, за ці роки майже все з її переказів забулось. Пізніші свої та студійні фольклорні записки і розпочаті праці пропали, і в пам'яті залишилось дуже мало. Все ж баба-Мариська і мамі маю завдячувати багато чого. З того: любов до старовини, до народного, обрядів, звичаїв, що додержувалися з духом, «атмосферою» якомога старовинніше: переказ про старі уявлення і походження чого-от, хоч би «кути», що за мітом не що інше, як «крівця Божа».

Вона нам дана з тіла бога-сонця, тож свята. Хліб, як і зерно, завжди в народі вважалося святом. Святим вважалося і вогонь, що також походить від сонцебога. Але вогонь — це стихія, «прасила», рівна якійсь іншій стихії, «яку заступити в моці лише бог». Тож вогонь посланий з неба нам, як син сонця Сварожиці. Однак кренового зв'язку між нашими поганськими богами, на кшталт натуралістичного родинного зв'язку між грецькими поганськими богами, не було. Так як не було і натуралістичного уявлення про народження дитини (В. Петров). Ця особливість була одною з багатьох, чим глибинно відрізнялась наша предківська релігія від грецької. Отже виводити нашу прадавню духову культуру від еллінів чи говорити про їхні впливи на наш давній світогляд — ніяк не можна. А базувати наукові теорії на гіпотезах, припущеннях, на зверхній подібності уособлювання сил природи, подібності свят чи подібності слів, чи навіть на свідченнях давніх чужинних джерел (на кшталт того, що «скитські дівчата йшли на прощу до храмів Вести чи Дездемони»), чи, врешті, на «запозиченнях» тем і символів, от як із нашої мітологічної колядки, що в дійсності відбувались у протилежному напрямі, чи що це там — не витримує критики.

Нам треба було б іти за цією докорінною відрубністю, а не хапати будь-яке свідчення, будь-які компіляції на доказ, мовляв, «і ми європейці», «і ми християни». І то не з якогось «шовінізму», «нетерпимості», що обумовлювало б «необ'єктивність справжньої повноцінної науки», а якраз задля тієї об'єктивності і задля відстоювання свого.

До того: навіть зародження однакових ідей на зовсім протилежних географічних широтах ще не свідчить про запозичення. Подібність уявлень притаманна людській душі, як і тямка Добра і Зла (В. Вундт, А. Бастіян).

Абстрактність понять, поза аналогіч-

ними ідеями Правди, Добра, поза це своїм дивенням до розуміння одного найвищого бога (це поняття, властиво, праперсонне і було ще в ідеї «вілого», «Свароги», і «даждога»), була тим чинником, що уможливило в нас ще легко сиримати Аристотелю науку, мову символів, таємство іричастя, три іпостасі, існування найвищого логосу — єдиного Творця світу і всесвіту.

Але це не значить, що давалось нову віру «легко приймати». Навпаки, з насаджуванням християнства йшло дуже тяжко. Поза іншим про це свідчать рештки старовинних оорядів і звичаїв, що дивилися до традицій до нашого часу, ввишюючи до церковних оорядів і родинних. І в цьому чи не найбільше ствердження вірності наших предків давній вірі, старим уявленням та невідданню «впливам».

В протистоянні новій вірі треба шукати причин і в селянстві, з його виковичним устосем і річним календарем, і в психіці — в народній душі. І в радісний світ України ооумовлював веселу ясну вдачу (тут прийшло о і підтвердження від вундта, що зв'язував релігійні уявлення з природою країни будь-якого народу), що ооронилась перед такими страхотями, як Страшний Суд, пекло, Сатана (це були нові, нащеплені християнством поняття). Тож може найголовнішу роль відгравало світоглядво теологічне протистояння (не дивлячись на аналогічність ідей).

Поминаючи тут Франціска з Ассізі з його одою Сонцю, Мисяцю та й усій природі (в чому дооачали поганський пантеїзм), кризь яку він захоплени бачив Бога-Гворця; схильність дооачати «живу душу і в ній тварі», — євангеліє від Іоана каже (цитую з пам'яті): — «Не прив'язуйтеся до світу цього, ні до жодної речі в ньому: коли хтось любить земний світ, — в його серці нема любови до Бога».

Християнство, аскетизм заперечували природу, нащеплювали погляд «гриховності земного світу», тієї «юдолі печалі і сліз», відбирали радість життя.

Зовсім інакший був поганський погляд: земний світ — це чудо, прекрасне твориво Боже, кризь яке всюди прозирає лице Бога, його Створителя.

Вранішні молитва баба-Мариськи (що сполучила в собі наше народне «двоіпр'я», пригадує, відбувалось так: баба виходила в наш молодий сад, оберталась лицем до сонця і тихо молилась з такою побожністю, з таким ясним надхненням! Виходила вона простоволоса, влітку в одній лише білій сорочці з воняною запаскою. Вся її постать асоціювалась

з загальним уявленням: так молилась кути на Святвечір (як колишньої жер-

тви сонцю), ще б свідчив тут сталий прикметник «білий» (світ) у розумінні — красний, милий, чистий, божий. Він і досі має по цілій Україні те саме значення і, мабуть, походить від слова «Білбог».

Хоч би вже з одного цього міту про зерно можна виводити родовий зв'язок наших прапредків з сонцебогом. Той зв'язок криється під заміненим ім'ям Білбога чи то Дажбога в слові «Дід» або «Дід-ладо».

(Таким безособовим ім'ям ховались від переслідувань церкви, тим легше, бо Дажбог і вважається дідом, адже він був «покривавий», адже дав нам свою «крівцю» — зерно).

Але істи кутю, зерно — «тіло» сонцебога чи його «крівцю» — це не значить «за ативістичним людоджерством» істи свого Діда. Це значить: лише символічно запричацатися йому, «переймати на себе» Красу, Добро, Світло — найвищі етичні цюти.

Якщо такий же абстрактний образ сприймаємо в теперішній нашій християнській релігії, чому безпідставно на-в'язуємо щось невідповідне даждожицевим онукам? Такого не можна допуститись і в притупленнях, бо це о говорило про повне невігластво, про цілковите нерозуміння народного людоджерство пересичити давньому світоглядво предків. Цю за свідченням багатьох чужинних джерел, — з усної предківської словесної спадщини, з давніх звичаїв, оорядів свідчить велика людяність: «Не задушити б і мушки, бо це також створення Боже» або «Все хоче жити». А пена «страва» на Святвечір, присвячений сонцебогові, свідчить про те, що кривава жертва Дід-ладові, від кого ми походимо і чие «носимо в душі лице», і не личила б.

Цюдаємо міт про зерно так, як запам'яталося, лише тямкою, а не достеменно, автентичними словами:

«Темно було в правіці. Тут гляне Білбог на землю та як не засвітить, та як не припече, та як не припече! — От і признаки нема по темні, тільки й того, що стіною каміння на півночі.

Враз велетнем підійметься з землі Чорнобог, стане на рівні ноги та як не пустиє у небо стрілу! А сам чорний, пречорний, бож то по тілі в нього поріс чорноліс (або чорнобір). Летить стріла сім день і сім ночей. Раптом — бряз! — та й у красне сонечко, в ясне лице Білбога.

Брызнули вогняні іскри, впали на землю золотим зерном. (Тут ніби від себе: «А то не що інше, як просо та й жито-пшениця, та й всяка пашниця».)

Красне сонечко закотилося, закотилося. Уже його й не видати...

Радуїтесь! Білбог, красне сонечко, вишшов наступного дня і знов наступного.

С Правда на білому світі».

Це у нас не єдиний переказ із сивої давнини, «як постав світ». Але тут згадаймо ще лише про варіант міту про зерно, з чим довелося позайомитись при етнографічних студіях у Карловому університеті чи не з «малоруських» мітів Ружички (не можна сказати напевно). Він був навіть у мене зафіксований віршем, що якоесь опинився між рештками, урятованими з Праги. Та знайти його між паперами нема як. А цей варіант дуже цінний тим, що тут Чорнобог нагадує наше християнське уявлення про «падного Янгола» — Демона (Сатану). І так висвітлювало б походження Чорнобога (від божеського начала) і те, що його зникнення обумовлює відсутність у нашій поганській релігії символа Зла. Чорнобог, стріляючи в Білбога (дослівно, «в божі доли», але треба розуміти і в Білбога, бо наслідок — «кроплі золоті»), бозна де дається. Його вже нема на «білому» світі. На розквітлій землі — благодать Світло, Добро, а над землею — Білбог. Звідси і випливала непохитна дитинна віра прапредків у людину.

Ще цікавий цей варіант тим, що в голосі підсвідомого, коли Чорнобогові сниться коліщине божеське буття («божеський покор») і бере туга осягнути його знов (тому Чорнобог і стріляє), — можна добачати оті народні модерні «ізми», про які згадував В. Петров; точніше — сюрреалізм.

Тож хоч будь-як, хай лише з неповної згадки, докажам цей варіант:

Отже Чорнобог непорушно лежить на землі. Навколо темно, хоч угорі, в «божжих долах», десь і ходить Білбог. Чорнобог поріс чорнолісом, де (далі за віршем):

... підзидється птах, чатує звір.
Таки виходить підсвідоме.
І сніється влови не тутешні,
бланиє доли, ... (?) ловить,
і сніється божий корм.
Устане довгий, наче поле,
свій луж зведе. Стріла летить
сім день і ночей в божі доли.
Впадає — і кроплі золоті.

Роксана ВИШНЕВЕЦЬКА

Книжкові новини

Alexandre CHOULGUINE. L'HISTOIRE ET LA VIE. Paris. Librairie Marcel Rivière et Cie, 1957, 230 стор.

Наш співробітник Олександр Шульгин добре відомий своїми історично-філософськими працями, серед яких і ряд опублікованих французькою мовою. Ця остання книжка вишла заходами французького Національного центру наукових дослідів (Centre national de la recherche scientifique). Вона присвячена філософським проблемам історії, які автор сформулював у підзаголовку: «Закоки — Випадок — Людська воля». Докладніше обговорення книжки буде в наступних числах нашої газети.

Докія ГУМЕННА. ЕПІЗОД ІЗ ЖИТТЯ ЕВРОПИ КРИТСЬКОЇ. Феєрія. Нью-Йорк, 1957, ціна 2 дол. 50 центів.

Цей твір, відзначений 1943 на літературному конкурсі у Львові, вперше оцінюється в світ після ґрунтовного допрацювання і переробки з п'єси на белетристичну форму. Античні боги і герої волею авторки перенеслися в обстановку другої світової війни і мусять розв'язувати найпекучіші проблеми Європи нашого часу, серед них і ті, які ставить перед ними їхня далека праправнучка молода закосичена дівчина — Україна. Попри враження місцями завеликого вантажу дискусій на теми теоретичні, публіцистичні, книжка читається немов пригодницька повість. І цьому дивним чином не перешкоджають такі діючі особи, як Пролетар Клясович тощо. Відомий наш дослідник трипільської культури й мистецтва Кордич дала книжці гарне оформлення, оздобивши сторінки її силуетами з старокрицького мистецтва та елегантним зовнішнім оформленням.

П. ФИЛИПОВИЧ. ПОЕЗІЇ. Редакція М. Ореста, біографічний нарис О. Ф., вступна стаття «Великий поет-мислитель» Володимира Державина. Мюнхен 1957, видання Інституту літературознавства при УВУ, стор. 147 + 5.

До збірки входять «Земля і вітер», «Простір», 12 поезій поза збірками і переклади з Бодлера, Пушкіна, Брюсова. Книжка оздоблена післямовою і примітками редактора.

Василь ЧАПЛЕНКО. ЧОРНОМОРЦІ, або КОШОВИЙ ХАРКО З УСІМ ТОВАРИСТВОМ. Історичний роман. Нью-Йорк, 1957, 336 стор. Обкладинка М. Дмитренка. З друкарні Артема Орла.

Матеріалом для роману послужила доба, коли «вірне Військо Запорозьке одержало назву «Війська вірних козаків чорноморських» та оселилося між Бугом і Дністром, звідки було переселене на Тамань. Автор змальовує також такі визначні події, як боротьбу козаків проти їх покращення Катерину II, включно з повстанням в селі Турбахах, епізод з Головатим на прийомі в царіці тощо.

Микола ПОНЕДІЛОК. А МИ ТУЮ ЧЕРВОНУ КАЛИНУ... П'єса на 3 дії і 5 картин. Буенос-Айрес, накладом видавництва Ю. Сердюка, 1957, 47 стор.

Дія, в якій бере участь 10 дійових осіб, відбувається в одному з ДП-таборів у Німеччині 1946.

Людмила КОВАЛЕНКО. РІК 2245. Роман-утопія. Нью-Йорк, 1957, накладом автора, 212 стор., ціна 2 дол. 25 центів. Замовлення можна слати на адресу: Knyho-Spilka Pub. Co. 68 E. 7th Street, New York 3, N. Y., U. S. A.

Зосим ДОНЧУК. ГНАТ КІНДРАТОВИЧ. Буенос-Айрес, в-во Перемога, 1957, 197 стор. Обкладинка Бориса Крюкова.

Це повість про «чесного шахрая», який однаково почував себе на власному полі і в ролі експедитора радянської фабрики повидла на Поділлі, і в ролі молодшого офіцера радянської армії під час окупації західних областей України, і на фінському фронті, і в ролі члена таборової управи та активіста емігрантської партії.

Яків ГНІЗДОВСЬКИЙ

ЖИВОПИС НА ПОРОЗІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 20 ВІКУ

Мистецтво 20 віку, а передусім живопис, безприкладне в історії. Не з огляду на великі духовні зрушення, які переживав наш час. Зустріч християнства з поганським світом мусіла викликати у тодішньої людини більш світосвітлявотрясення. Відкриття нових континентів і з тим свідомість, що наша земля — це повисла з безконечному просторі планета, змінили також докорінно образ тодішнього світу. Отже відкриття космосу десь на порозі ренесансу мусіло викликати не менші світосвітлядові зміни від нашого відкриття мікрокосмосу. Безприкладність виявів мистецтва 20 віку випливає з поступового затраччання віри, що позбавило мистця якихнебудь рамок. У цій ситуації мистець почав шукати поміж протиріччями. Приспівана комунікація і преса витягнули протиріччя шукань нового мистецтва на поверхню і надали їм характеру паніки. Мистецтво втратило характер інтимності. Воно з'явилося на сторінках преси. Преса почала підганяти мистця, а мистець почав старатися задоволити пресу. Від Бодлера це явище стало загальним і надало мистецтву також характер відмінного від усіх попередніх епох. Почалися між мистцем і пресою перегони. Ширша публіка не брала участі в перегонах. Вона читала це все як сенсацію. У її свідомості ще й далі миттєвий образ старого світу, фотографічні витинки якого вона розвішувала на стінах своїх вітальних кімнат. До її свідомості ще не дійшов факт, основи старого образу світу вже не існують.

Відкриття у фізиці, біології і психології остаточно повалили захитане вже в минулому столітті уявлення, про світ, а в мистецтві воно вже від імпресіонізму стояло під знаком поважного сумніву. Але аж у 20 віці мистець усвідомив собі, що це уявлення не дійсне. Завіси, що на ній протягом тисячоліть був намальований образ світу, відслонено, і перед людиною 20 віку світ став отво-

ром. Мистець почав малювати новий світ, а власне (щоб не уживати піднесеного словника) внутрішню його сторону, на яку наш час майже цілковито звернув свій погляд.

За півсторіччя шукань і гарячкової граці подано багато пропозицій індивідуальних і збірних (у вигляді стилів), як мав би виглядати відкритий від староріччя наш світ. Але скороминучість стилів нового мистецтва показала, що не так легко замінити те, що творилося тисячоліттями, і що внутрішній світ ще без світосвітлядової кістяка не так легко охопити і надати йому виразну форму. Ці пропозиції виявлялися недостатніми й одна по одній валилися.

Сьогодні маємо вже великий склад відставлених куліс, що мали нам представляти образ нового світу. Вони відставлені тому, що або не відповідали розмірам поширеної сцени 20 віку, або вони прямо постаріли і виійшли з моди, як також тому, що нове мистецтво брало до уваги тільки внутрішню сторону, а передусім тому, що півсторіччя — це короткий час на закріплення духовості, і ці пропозиції були тільки її побіжними натяками.

Тут була потрібна коротка екскурсія у мистецтво, скажімо: від імпресіонізму, бо він перший висунув сумнів до існуючого тоді образу світу. Він висунув сумнів формального порядку, і ми побачимо, що шукання у мистецтві на межі 19 і 20 віків були великою мірою спрямовані на форму. Сюрреалізм, наприклад, не був формальним напрямком, він висував ідеї, але вони були мало оригінальними і спадали більше в світосвітлядове коло минулого.

Імпресіонізм зауважив, що світ не виглядав так, як його представляло тодішнє мalarство. Світло змінювало його форми. Імпресіоністи почали вивчати світло і його вплив на образ предмета. Цим вони почали аналітичний підхід до мистецтва, який спрямував пізніші найкращі шукання, які ще й досі не закінчені. Імпресіонізм створив нам смак до аналізу, і аналізу сьогодні найбільш типовий і найбільш улюблений вид творчості, не тільки у мистецтві.

Фовізм не був аналітичний. Він тільки зрадів відкриттям імпресіоністів і радісно вдарив у барабани чистими і до бруталності сильними фарбами. Це було темперментне мalarство, як і парадельний експресіонізм, що новими засобами визволив непогамовану людську індивідуальність.

Але розпочаті експресіонізмом аналітичні тенденції не задовольнили відкриттям світла і фарби. Аналіза тягнула за собою ланцюг наслідків. Кубізм, за Сезаном, що турбувався за непромінальну форму, побачив, що силу мистецького твору вирішує внутрішня геометрична форма предмета. І кубізм почав аналізувати форму. Проголошено, що мистецтво — це конструкція. І це вірування тривало декілька років. За той час світ був тільки кубом і циліндром.

Дадаїзм зауважив, що первісний вислів людини, не обтяженої культурою — це найчистіший вид мистецтва.

Аналізуючи далі валстивості мистецького твору (мистець від якогось часу почав бути теоретиком), він зауважив, що у мистецтві предмет відігравав другорядну роллю. Що дає силу мистецькому творові і визначає його якість — це не предмет, а тим більше — не тема, а спосіб, як вони представлені. Поставлено «як» перед «що». Тему мистець залишив літературі, а предмет почав шляхом абстрагування представляти на зразок своєї індивідуальної візії, що була спрямована передусім на форму. Вже про портрет Клемансо, що його намалював Мане, Мальро сказав, що це не Клемансо, а сам Мане. А це ще тільки імпресіонізм і тільки початок утечі від предмета. Предмет почав усе більше ховатися за сітку мистцем створених форм. З часом він цілком зник, а мистець почав займатися тільки розміщенням площі і ліній, і предмет почав обминати з острахом, щоб на ньому не спіткнутися. Мистець почав відумувати форми, що нічим не нагадували природи. Тим часом мікроскопічні знятки показали, що число форм у природі безмежне і що не легкий труд взяв на себе мистець їх обійти.

Ще найбільш реальним (в історичному розумінні) виявив себе напрямок, що (як парадокс) назвав себе надреальним, сюрреалізмом. Він еднав різні в часі і просторі реальні предмети і явища в один образ, творив більш або менш доцільну анекдоту, як це робили здавна казки.

Такими і багато іншими шляхами ішла думка мистців першої половини 20 віку. Ці мистецькі напрямки не подані тут конечно в хронологічному порядку.

Вони між собою попереплітані, і між ними існує ще цілий ряд інших напрямків, що їх породив визвольний і аналітично спрямований індивідуалізм. Деякі з цих напрямків належать уже сьогодні до минулого або вони доживають віку десь на периферіях мистецького діяння.

Коли б ще раз зробити побіжну екскурсію через історію найновішого мalarства від імпресіонізму, побачимо, що на тлі численних напрямків (або запозичивши словника від політики: на тлі мистецьких партій) виринають постаті мистців, що є їх продуктом і рівночасно їх запереченням. Без намагання вичерпати усі ті постаті і без наміру подати якраз найважливіші з них (бо це тут не має значення) подамо тільки декілька маркантних прикладів: Гоген — продукт імпресіонізму, але він з погляду догматики — був слабкий імпресіоніст, хоч його значення як мистця не переставало рости. Модільяні також важко втиснути в якийсь з йому сучасних напрямків, хоч його мalarство дуже сучасне. Якого напрямку був, наприклад, поклонником Руо? Експресіоніст? Замало сказати, тим більше, що були частіші експресіоністи від нього.

Можна б очевидно навести тут ще багато прикладів мистців, які своєю творчістю були дуже сучасні і одночасно невиразно «партійні», а як навіть і колаборували з мистецькими партіями, то рівночасно намагалися у першій мірі висловити (або не могли укрітити) власну індивідуальність і, за окресленням Мішеля Сенора, згубилися у чомусь: Гоген у гарячих фарбах Таїті, Модільяні в жіночому обличчі, Руо в понурих шляхах містики.

Це свідчило б, що якість мистецького твору визначає не так чистота доктрини, як індивідуальність і її візія. Вона творить вартості і є рівночасно їх мірилом. Вона вічно жива і не дозволяє ніколи цілковито і тривало загрузнути в конвенційності. Вона свідомо і повсюдно інтерпретувала ідеї і тим надавала їм життя. Там, де не було індивідуальності, не було життя, там залишилася тільки суха доктрина.

Це не означає, що численні мистецькі ідеології і напрямки, які породила перша половина 20 віку, були зайві. Навпаки, вони логічний і конечний наслідок порожнечі, що постала після повалення історичних засад європейського мистецтва. Ідеології були якраз намаганням творити нові основи. І хоч вік деяких ідеологій і напрямків був короткий і вони не залишили великих творів, вони вказали на поодинокі можливості, вони насвітлили якусь сторінку, словом, вони поширили нашу мистецьку свідомість. Великі мистецькі твори 20 віку, хоч і не покриваються точно з ідеологіями, вони носять в якійсь мірі печаті їх складної проблематики 20 віку, якого вони є відбитком, і тільки завдяки тому вони живі і мають дані тривати.

Кілька років (передусім у Франції) говорять і пишуть про відхід від т. зв. абстрактного і безпредметного мистецтва. Як на початку нашого сторіччя Аполінер-Костровіцький витягав і пропагував у мистецтві все, що не було традицією, так сьогодні починають витягати імена з ясно фігуральною підходом. У Парижі Бернар Бюфе, Бернар Л'боржу (останній дуже динамічний і бере активну участь у поборюванні впливів абстрактного мистецтва). Недавно появилася в Парижі брошура Роберта Ре під прямим заголовком «Contre l'art abstrait». Це головна тема сьогоднішньої мистецької дискусії. Виглядає навіть, що Франція, а радше Париж, що перший дав так догідний пункт для розвитку абстрактного мистецтва, хоче бути першим і в тому, щоб його на власному подвір'ї поховати. Французи помалу починають відпекуватися і від великої участі в абстрактному мистецтві, говориться, що це властиво винахід німців і слов'ян з їх нахилом до мрійливості й інтелектуальної спекуляції. Візія середземноморської культури, в тому числі і Франції, — це конкретний образ (image). Це очевидно початок ширше закрасної переоцінки мистецьких тенденцій першої половини 20 віку.

Сьогоднішні опоненти проти абстрактного і безпредметного мистецтва кажуть, що воно впадає в конвенційність і починає бути застосом і новою формою академізму. Воно перестало бути авангардом. Воно сьогодні визнане усіма головнішими музеями за винятком тих (як паризький Лувр), що поставили собі виразну програму чекати, доки мистецький твір «устойтись», а практично: доки мистець закінчить своє земне існування. Сьогоднішні музеї і приватні збирачі, говориться, дещо добре скористалися з лекції імпресіоністів. На імпресіоністах,

яких в їх час не визнавали, сьогодні, тільки по кількадесятьох роках, торгівці картинами заробляють мільйони. З того прямих висновок, що й сьогоднішнє мистецтво принесло колись мільйони для тих, що в нього вкладають свої капітал, а для директорів музеїв щось більше від минутих мільйонів, — славу ліберальності і доброго смаку. Але історія імпресіоністів не конечно мусить дословно повторитися. Тим більше, що між цими двома епохами є деякі різниці, хоч би й та, що аострактне і безпредметне мистецтво, в протизагу до імпресіоністів, не тільки вже сьогодні визнає, але воно посідає ще й великий пропагандистний апарат. Мистці, що змінили відчуття зміст нашої дови, відкрили і насвітлили якийсь кут нового многогранного мистецтва, завжди оудуть мати тривале місце і будуть джерелом майбутніх надхненнь. Але вони створили моду, а в час моди не все, що твориться, виходить з творчого інстинкту і внутрішньої потреби. Мистецтво першої половини 20 віку, що оуло спрямоване в першу чергу на відкриття, диткнулося поодинокі майже всіх можливостей: між свідомістю і підсвідомістю, між предметністю і безпредметністю. Поміж цими крайностями оуло і ще може бути багато можливостей, але це тільки відтинки, і можна вважати, що ці можливості в головному вичерпані. Вони, очевидно, вичерпані не в сенсі глибини, а лише в сенсі засобу. І в типові сьогодні гонитві за винаходами і відкриттям це не бувалих засобів мистецтві, що не грішить надто внутрішньою субстанцією, не лишається нічого іншого, як повторюватися і відкривати винайдене. Сьогодні, як і завжди, такі «відкриття» існують. Вони подані на чимраз більших форматах, випадково так подібних на великі історично-алегоричні полотна академістів 19 віку, що також у свій час були визнані і майже просто з ателье мандрували до музеїв, а сьогодні їх музеї так радо позбавляються. Такі приблизно й інші думки висуюють сьогодні опоненти проти абстрактного і безпредметного мистецтва.

Але це тільки зовнішній бік справи. Це, можна сказати, в головному проблема імітаторів. Імітатори, що з легкої руки користувалися працею попередників і зводили мистецтво до застою і до академізму, а тим самим позбавляли його субстанції і життя, завжди були, є і будуть. Вони вічні, і тому їх можна лишити на боці.

У сьогоднішній реакції проти деяких виявів мистецтва першої половини 20 віку поза можливостями переоцінки, а тим самим нових перспектив у мистецтві, існує і небезпека. На крайність поренесансового ілюзіонізму нове мистецтво відповіло крайністю — безпредметним мистецтвом і приматом чистої форми. Не можна сказати, що нове мистецтво займалося тільки питанням форми. Процеси ніколи не йдуть так просто. Завжди живий індивідуальності та її творчому інстинктові, із загального спрямування на форму мистецтво просякало й інші царини. Пікассо, наприклад, дуже винахідливий у ділянці форми, сказав багато цікавого хоч би про психологію. Коли сьогоднішній відхід від абстрактного й безпредметного мистецтва впадає знову в крайність, він може відбитися об історію, і зробити з нового мистецтва тільки сателіта історії, і тим самим затримати на якийсь час процес. Бо сьогодні питання не в повороті від абстрактного чи безпредметного мистецтва до реалізму, тим більше не до реалізму, який себе виявив у поренесансовій історії. Зовнішня форма так пов'язана з духовістю, що їх неможливо відділити, вони завжди майже тотожні, і ледве чи буде можливо нову духовість одягнути в історичний костюм. Питання не так у такому чи іншому засобі, а питання нової духовості і її закріплення у мистецтві. Крайній поворот до мистецьких засобів історії, був би недобачуванням великих світосвітлядових змін, що докорінно змінили образ нашого світу.

Ідеології і напрямки першої половини 20 віку поширили нашу мистецьку свідомість. Коли ми сьогодні вже з деякої перспективи часу споглядаємо на них і їх розцінюємо, то тільки із засягу свідомості, ширини якої точно відповідає якраз сумі тих ідеологій. Поодиноким з них можна закинути вузькість і невістачальність, але їх не можна відкидати, бо якраз вони зумовили таку, а не іншу нашу свідомість. Якщо поодинокі доктрини і не були в стані цілковитого відзеркалити добу, то їх сума накреслила її загальний обрис. І крайньо заперечувати й відкидати якийсь з тих напрямків — значить затерти частинно накинений ними обрис.

Сьогодні ледве чи взагалі є місце на крайності й революції. Революція тривала в мистецтві задовго. Сьогодні вона вже поплатна професія. У мистецтві (Далі на 6 стор.)

ВИСТУП Е. РАЙСА

На початку грудня редакція «УЛГ» вісвідав наш паризький співробітник Емануїл Райс. 10 грудня, на запрошення Українського товариства закордонних студій, він виступив у вузькому колі з доповіддю «Як я відкрив українську літературу і мої перші враження від неї». Емануїл Райс, якого наші читачі вже знають з «Листів з Парижу», публікованих в «УЛГ», співробітник Бібліотек Насьйональ у Парижі. До останнього часу він не мав жодного уявлення про українську літературу і тільки пару років тому, познайомившись з українцями в Парижі, почав цікавитись нею, спеціально українською лірикою. Тому особливо цікаво було почути про його перші враження. Вони очевидно ще не повні, в



Е. Райс. Дружній шарж С. Борачка

окремим випадком висновки передчасні і не зовсім умотивовані (наприклад, негачія В. Стефаніка, висока оцінка мовної культури І. Франка тощо). Але як великий знавець світової поезії Райс знайшов найцінніше в новій українській поезії і дав ряд блискучих характеристик таких поетів, як Тичина, Рильський, Плузник, Бажан, Антонич, Ольжич та багатьох інших. Доповідь, повна несподіваних парадоксів і точних дефініцій, викликала жвавий обмін думок.

Лев БІЛАС

Криза нашого образу історії

V. БІЛЬШОВИЗМ І СТАЛІНІЗМ

В той час коли на західних наших землях і на еміраці після програшу визвольних змагань 1917-20 рр. почала розвиватися українська версія «інтегрального націоналізму», великою мірою як реакція на нове розчленування нашого народу між його сусідами і на політику утиску і денационалізації, на східних землях внаслідок встановлення там влади ольшовиків запанувало — за висловом М. Бердяєва — «нове середньовіччя» з характеристичною редомагизацією всього життя.

Ознакою «модерної доби», як ми зазначили на початку наших розважань, було скинення «модерною людиною» з себе обмежень, що були внаслідок всецього панування релігійного світогляду. Довгий час ці «обмеження» зовсім не відчувалися як такі, і існують культури, де вони й досі не відчуються. Але в міру росту в середньовіччі процесу домагизації зміст життя почали рости в окциденті динамічні сили, що намагалися цей процес анулювати. Модерна доба, апогеем якої був лютеранізм 19 століття, відзначалася якраз тим, що тип людини, який її репрезентував, прагнув до встановлення обмеженої відкритості духовного горизонту, на якому мала панувати овоода від всяких догм — якщо не вважати догмою постульованої повної людської овооди і суверенності.

Коли так розумити «модерну добу», стане ясно, що як система життя вона знайшла свій вияв тільки в частині західної Європи й Америки, а на решту мала хіба ольший або менший вплив. В Східній Європі модерна доба була репрезентована тільки течіями і людьми, ніколи політичними порядками (коли абстрагуватися від революційних порядків 1917-18 рр.) чи всеохопним медіумом духовного життя, для якого політичні порядки є передумовою. Коли ми отже говоримо тут про «модерну українську людину», маємо на увазі людину роздвоєну, яка, живучи фізично в «немодерних» чи частинно-модерних (псевдо-лютеранських) політичних порядках, духовно (чи ідейно) гостювала в сфері доби модерної (або, ще частіше, її своєрідного продукту — в сфері утопії). Тому ця людина, живучи одночасно в двох сферах, що перебували з собою в стані конфлікту, була в своїй суті «людиною революційною».

Після невдачі спроб політичного визволення, яке мало дати передумови для духовного, життєвого простору модерної української людини був ще більше звужений: на західних землях головню на користь тоталістичного й антиліберального «інтегрального націоналізму», на східних на користь більшовизму.

*

Антирадянська українська громадськість не завжди здає собі справу з еволюцією, яку пройшов її противник за 40 років свого існування. Якщо мова про тему наших розважань (але наше розрізнення буде, мабуть, дійсне в головних зарисах і для інших ділянок життя), то в цій еволюції можна відрізнити два головні етапи, в ході яких викристалізувалися дві засадничі історичні концепції. Першу з них, що панувала майже до половини 1930-их рр. назвемо «більшовицькою», другу, від кінця 1930-их рр. дотепер — «сталінською».

Історична концепція більшовизму — це в основному історична концепція Маркса-Енгельса, загострена в одному бігуни Леніном з додатком чинника «Р», якого не вільно недоцінювати. «Загострення» чи спрощення полягало в усуненні з неї розбаласованого дуалізму моментів еволюційності та революційності на користь останньої. «Р» — це, коротко, продукт «окремого історичного шляху Росії»: специфічна російська ментальність, загартована революційною боротьбою проти царату, збагачена досвідом революціонерів від народників до більшовиків.

Характеристично, що більшовицький образ історії був, коли йдеться про Росію, витвором передреволюційним, тільки згодом схваленим Леніном у формі, якої надав йому ще до революції М. Покровський. Якщо можна говорити про етос цього наскрізь економічно-вуглярного розуміння історії, то в його центрі лежав акт обвинування проти поневолення й експлуатації нижчих класів, повний ненависти проти несправедливості держави, репрезентованої царатом, над народом і віри в близький триумф гноблених мас в постаті революційного пролетаріату над класовим ворогом. В цьому аспекті нетрудно сконстатувати далекосяжні подібності між образом історії марксиста Покровського і, приміром, народника Грушевського. І тут і там героєм історії є «простий на-

род», ворогом — царський державний апарат; і тут і там метою історичного процесу є «озеклясове суспільство». Це, очевидно, не значить, що між розумінням історії обох істориків не існувало засадничих різниць. Але ці різниці не були вже такі великі (маємо тут на увазі загальні концепції історичних процесів, не спеціально українського процесу, щодо якого між двома ученими заходили засадничі різниці, що і при доорби волі обох або хоч однеї сторони не можна було між собою погодити. Пчіою дийного, що Грушевський майже в 1930 році без особливих перелон (хоч уже від 1928 атакований противниками) випустив у світ другу частину 1-го тому своєї «Історії України» без потреби зроби-ти якісь засадничі поступки з своїх народницьких позицій в користь ольшовизму.

Після народницької школи, головою якої був Грушевський, і в протипагу до неї, існувала в 1920-их рр. школа українських марксистів під проводом М. Іворського. Як поминати її марксистську номенклатуру, вона, якщо мова про суть її історичної концепції, була тільки відомиткою концепції народників і Грушевського, — вже хоч би тому, що не було в її рядках історика з форматом, який був би в стані створити нову концепцію українського історичного процесу.

Образ української історії, як його малювали українські більшовицькі історики 1920-их рр., був сирим, як сирим був і образ російської історії шокровського. Героєм його була чернь, а темою її революційна боротьба проти держави, шляхти і панів. Визволення з цієї історії бунту та конспрації приносило встановлення радянської влади й будова есхатологічного оеклясового суспільства. Ця, позовалена властивою історичності — в сенсі великих індивідів, неповторних рішень, ударів долі, здобутків, переломових моментів, зведена до економічних і соціологічних процесів — концепція історії, відзначалася однак упертим відстоюванням окремого українського історичного процесу й полемікою проти надто «ошчеруской» концепції школи шокровського, як і плямуванням негативної ролі царської Росії в українській історії.

Передумови і суть цієї концепції стають зрозумілими на фоні доби, коли більшовицька партія почувала себе ще частиною (хоч переможною) великого «революційного руху», що був пересакнутий етосом боротьби проти самодержавства. Цей етос боротьби проти держави за владу народу (чи пролетаріату) був ще й для більшовиків настільки ефективний, що хоч в щоденній практиці «держава» швидко взяла верх над «революцією», в сфері теорії така переміна позицій могла статися тільки поволі й після довгих діалектичних зигзагів. А втім, після хвороби і смерті Леніна, мусів витворитися щойно авторитет, який таку революційну інтерпретацію історичного образу зміг би октролювати. Цій обставині завдячує своє існування український радянський «ренесанс» 1920-их рр.

*

Другий, фактично ще незакінчений, етап в еволюції радянського світогляду, тісно зв'язаний з Сталіном і загальновідомими подіями в «підбудові»: колективізацією, індустріалізацією, скріпленням державного апарату і т. п. Найбільш характеристичним для нього є повний перехід партії від «революційності» (за «перманентності» якої боролосся одне крило партії) на позиції чинника «сатурованого», державницького. «Нова кляса», що добре почувала себе на здобутих позиціях як «апаратчики», повернула до старих, випробуваних імперіальних традицій і в ідеологічній та історіософічній сферах.

Переміни в «підбудові» знайшли свій вираз в «надбудові» вже в середині 1930-их рр. Згідно з центрально опрацьованими в Москві директивами для складення й координації поодиноких історичних образів «народів СРСР» введено тоді формулу «меншого зла», яка сутерувала, що з огляду на небезпеку анексії цих народів Туреччиною й іншими назадницькими державами, їх «прилучення» до царської Росії було для них «меншим злом». Інша директива вимагала підкреслювати всі моменти, що об'єднують ці народи з Росією (або з російським народом) й оцінювати позитивно в їх історії все те, що — свідомо чи ні — зв'язувало їх історичний процес (або як зв'язок могло бути інтерпретоване) з життям імперії, а негативно все те, що їх роз'єднувало. Таким чином Хмельницький з «поневоленням

й зрадника народних мас», з «інструменту українських феодалів» за свою «об'єднучу» роллю 1654 стає тепер героєм.

Після переможного закінчення другої світової війни теза про «менше зло» мусіла поступитися новій — про безоглядні добро й благодать «воз'єднання», що базувалася на нечуваних, відкритих Сталіном в роки війни, якостях російського народу. За деякий час на підставі різних зауважень та писань Сталіна і його каламутної діалектики історії, як і комбінацій радянських істориків, постав новий образ «історії СРСР», в якому кожному народові було припасоване його Прокрустове місце.

Виходячи з тези про здійснення соціалізму на території сьогодишнього СРСР та вишости його «соціалістичних націй» над «буржуазійними», концепція сталінізму інтерпретує минуле телеологічно унапрямленим для досягнення сьогодишнього стану, який видає за законне останню ланку загальної еволюції в дорозі до комунізму. Високі культури дохристиянської ери Кавказу та прикаспійського басейну характеризуються як «рабовласницькі» й класифікуються як нижча від «феудалізму» ступінь загальної еволюції, з якої єдина Русь зуміла виломитися, бо перейшла в етап феудалізму відразу з етапу «первісно-общинного». Це було заперукою її майбутньої особливої ролі. Хоч «правурська народність» (в оригіналі, за який

треба хіба вважати російську термінологію, «древнерусская», отже тотожна з російською) розпалася в ході «феудального роздріблення» на три братні народи: російський, український і білоруський, ця «антигетична» фаза історичного процесу була тільки антрактом до «синтетичної», в якій ми тепер перебуваємо: ці народи завжди прагнули до об'єднання, а об'єднались — до все тіснішої злуки. В сьогодишній період ця «трійця» містично існує як окремі нації й рівночасно як один «радянський народ». Як би то не було, вісню нової концепції є російський народ як рушійний кістяк російського державного процесу, продовженням якого є Радянський Союз, а керманічем в дорозі до соціалізму — його компартия.

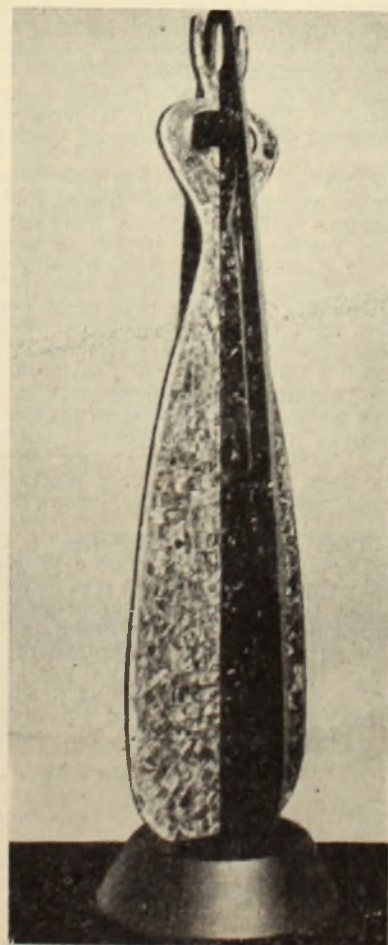
Невільничо допасований і обкраяний чи прямо зфальшований відповідно до цієї концепції «історії СРСР» сталінський образ української історії є блідю, безкровною схемою, вичищеною від всіх фактів, що їй суперечать, схемою, в якій йому призначено розчинитися в образі історії «загальної-російської», як до відмертя в «великій соціалістичній батьківщині всіх трудящих» призначені всі народи — за винятком «радянського-російського». Радянський образ історії — це продукт тотального висмокотання всього індивідуального з поодиноких історичних процесів усіх неросійських народів, їх властивої змісту, з метою, щоб вони помістилися в «загальну» форму процесу російського, зрештою штучно сконструйованого. Це образ тотального, імперіального стравлення в загальним російсько-радянським шлунку всього, що робить історію історією — в інтересі партії та встановлення її панування в середині її зовні.

118 індивідуальна виставка Олександра Архипенка

В Нью-Йорку в галерії Перлза на Медісон Авеню відбулася 14 жовтня — 9 листопада 1957 сто вісімнадцята індивідуальна виставка нових (1954-57) скульптур Олександра Архипенка, яка здобула собі чисельну і різноголосу критику Нью-Йорку. Майже всі виставлені скульптури є в кольорі і цю особливість виставки Архипенко підкреслив у коротенькій передмові, де каже:

«Форму без кольору не можна відчутти. Згідно всесвітніх законів гармонії ритм і рівновага дають естетичну єдність форми і кольору, без огляду на те, які б не були складні компоненти. Ще з 1912 року я шукав взаємозалежності форми і кольору, бо я вірю, що найбільше зорове мистецтво полягає в досягненні їхньої єдності. Взори кольору, що перекидають форму, і форми, що перекидають колір, є для мене джерелом і надхнення і засобів вислову у царині краси і метафізики».

Мистецький критик Еміль Генауер писав про виставку:



Олександр Архипенко: Рудоміа фігура. Праворуч угорі — Народження Венери

ще в Парижі перед першою світовою війною. Генрі Мур, в числі інших, визнає, що він багато зобов'язаний Архипенкові. Архипенко був серед перших, що працювали з увігнутою поверхнею і що включили повітря, яке оточує їх скульптури, як частину їх творів, так би мовити, вирізуючи в них дірки. Його найновіші роботи є експериментальні, як і завжди. Майже все він малює різні елементи своїх композицій в контрастних ясных кольорах, так що контури і кольори перекидаються, даючи за пляною скульптора ритмічну, плинну, об'єднану цілість». ... «Його найсильніші речі зроджують думку, що вони можуть стати новими захопливе доповнення до архітектури, якщо б були інтегровані в будову архітектором, що має уяву і сильну контролюючу руку».

Смерть дружини Архипенка

В Нью-Йорку померла на 64 році життя Ангеліна Архипенко, дружина Олександра Архипенка. Похорон відбувся 7 грудня за участю американських і українських приятелів родини, в тому числі й українських мистців. Ангеліна Архипенко прийшла з Олександром Архипенком довгий шлях, від початків його мистецької праці в Німеччині, і багато сприяла творчій праці славетного скульптора.

Редакція УЛГ висловлює глибоке співчуття Олександрові Архипенкові, співробітникам УЛГ, з приводу цієї невід-жалуваної втрати.

Борис КРУПНИЦЬКИЙ (†)

Україна між Заходом і Сходом

КРИЗА ЗАХОДУ І КРИЗА СХОДУ

(Закінчення)

Звичайно, всі радикальні прогнози а ля Ніцше і Шпенглер і проблематичні і сумнівні. Криза це не значить занепад. Вона може повести в провалля, але й на нові вершини. Кожна справжня культура базується на морально-релігійних основах, і коли ці основи занепадають, то це дійсно стан, який говорить про небезпечну хворобу суспільства.

Але хто сьогодні захоче говорити про «гнилий Захід», той з тим більшим успіхом може говорити і про «гнилий Схід», оскільки мова про моральні основи його динаміки.

Щодо Заходу, то деякі моменти дійсно вказують на те, що Захід чимало втратив від своєї культурної субстанції. Культура обернулася в деяких країнах аж надто виразно, на цивілізацію. На прикладі націонал-соціалізму ми бачимо, як тоталітично-протестантський принцип взяв гору серед суспільства, яке в значній мірі втратило Бога і етику, яке було тривало зматеріалізоване, хоч і стояло на найвищому ступені модерної цивілізації. Хто мав нагоду спостерігати, на кого саме націонал-соціалізм мав вплив, той підтвердить, що найменше піддалися йому люди з твердим релігійним наставленням, байдуже, чи були вони католиками, чи протестантами.

І все ж ті культурні втрати, навіть субстанціонального характеру, можуть бути тимчасовими. Культурні сили Європи були завжди багаті і різнобарвні щоб несподівано і швидко щезнути. Говорити про вичерпання культурної, творчої енергії народів Європи і невдячно, непевне завдання.

Незаперечним є одне, що Європа переживає сьогодні культурну кризу. Але це не значить, що мають рацію російські місіонери 19 віку, які разом з Достоевським хотіли відживити (в дійсності і тут поза гарними словами ідея російського панування в Європі і світі) занепадаючий Захід силами східного християнства. Факт, що росіяни з своєю місією скраховали. Замість християнського месіанства, як його репрезентували діячі 19 віку, почала похід на Європу матеріалістична христологія, що була з свого боку тільки переробкою європейського марксизму на московський лад. Вплив цієї матеріалістичної христології в світі сьогодні виразно зменшився, хоч експансія радянської держави, носія тих тенденцій, досягла назовні найбільших розмірів. Але криза радянського матеріалізму безперечно не тільки зовнішня, але й внутрішня, тільки що нам тяжко (з уваги на специфічно радянські умови) вловити ті симптоми, які характеризують внутрішню реакцію на радянську матеріалістичну ідеологію.

Саме в цих умовах, коли криза охопила і Захід і Схід, починають появлятися і українські спроби месіанізму. Деякі зразки його я навів, коли розглядав так звану українську «гігантманію».

Коли такі тенденції проявляються назверх (особливо на еміграції), то вони є до певної міри свідомою чи несвідомою ознакою тих потенціальних сил, що зберіглися в українському народі. Бо в нас, може, дійсно збереглася та етична гравітаційна сила, яка щойно в стані з цивілізації зробити культуру, а механіці і техніці дати душу. Дещо вказує на те, що український народ, не дивлячись на всі катастрофи, а може саме загартований через катастрофи, не втратив тієї сили чуттєво-етичного наставлення, що йому була притаманна в історичному минулому. Саме коли брати на увагу народні маси, то кидаться в очі, що на Україні багато було культури, народної культури і значно менше цивілізації.

Безперечно душевна ціліна і свіжість — це ознаки примітивних народів. Але в Європі примітивних народів нема. Є більш менш культивовані або культурні народи. До культурних і цивілізованих народів належить і Україна, але тут цивілізація не змогла ще правдоподібно так вплинути на душу народу, як це сталося на Заході. Іноді здається, що український народ, набувши основне здобуття європейської культури, християнство, спромігся зберегти в собі ту Ursprünglichkeit, ту душевну ціліну і свіжість, що буває здебільшого ознакою здорових примітивних народів.

Взагалі уважний спостережник помітить, яку важливу роль грає сила, інтенція духовно-релігійного наставлення і взагалі сердешного сприймання життя, хоч це, з другого боку, буває й дуже небезпечним для нації в умовах, наприклад, нашого раціоналізованого в багатьох відношеннях 20 віку. В позаєвропейському світі, коли брати «європейськість» в стислім розумінні цього слова, це явище ще помітніше. Європеєць, наприклад, прикладається до життя сван-

гельських громад в США і мусить визнати (Die Welt, 1930, ч. 117): «В Америці живе в громадах більше людського тепла і братерської спільноти, ніж в Європі».

Можливо, кожний сильніший народ відчуває в собі потребу стати на чолі, піднятися до месіанстичного означення шляхів світу. Цей гін може бути духовий, може бути примітивно-імперіялістичний і т. д. В першому випадку, коли йдеться про культурне провідництво, яке не можна примусово переорати, все в порядку. Але коли цей гін переходить в акцію примусового підпорядкування собі інших народів, така тиранія раніше чи пізніше веде до катастрофи, принаймні в наш час — часи національного оформлення не тільки передових, але й відсталіх народів.

Завжди існує небезпека розгубитися в дальших цілях. Ціла далекими цілями і можливостями треба не забувати оліжчих, пекучих, хоч і не обов'язково злободенних. Це реально ближче є справа нашого визволення. Наше визволення є разом і наша місія на Сході. Наша місія як європейського народу, глибоко і органічно зв'язаного з Заходом, включно до середземноморського, античного підложжя, оо в наших основних цілях і рухах — свободи людини, свободи нації і т. д. ми живемо тими самими європейськими ідеями, як і інша Європа.

З уваги на те, що Росія, не дивлячись на певні європейські елементи її інтелігенції, сьогодні в значній мірі винищена, перетворилася в Евразію (дехто говорить про Росію як Азію), залишається ще надія, що Україна має в собі ще досить елементів, які репрезентують європейськість на Сході або, коли хочете, Захід на Сході.

ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКЕ ЗАВДАННЯ СХОДУ І ПРОБЛЕМА УКРАЇНСЬКОЇ ОРІЄНТАЦІЇ НА ДАЛЬШІ І БЛИЖЧІ ЦІЛІ

Оте загальноєвропейське завдання ніби саме собою припадало Росії. І це ве-

По сторінках радянської преси

У «Літературній газеті» від 15 листопада Максим Рильський надрукував статтю «Поезія О. Олесея», в якій тепло й змістовно (поминаючи деякі неминучі загальні місця чи цитати з Леніна) характеризує творчість забороненого раніше в УРСР поета. Висновок автора такий:

«Нема ніякого сумніву, що поезія Олександра Олесея позначилася сильними своїми сторонами на розвитку української літератури. Зі смутком визнаючи його вільні й невольні провини, хибні його кроки, в яких сам він гірко каявся, шкодуючи, що така дуже творча індивідуальність не дістала повного свого розвитку, ми повинні проте сказати, що поет Олександр Олесь посідає певне місце в історії нашої культури і що все краще з його спадщини повинно стати набуток нашого радянського читача.»

У тій же «Літературній газеті» від 7 грудня стаття Михайла Острика «Драматургія Миколи Куліша». Вона могла б бути типовою для пізнання, як розуміють у Києві «реабілітацію» ліквідованих і заборонених в останні десятиліття письменників. Перебігаючи по верхах творчості Куліша, Острик засуджує найсильніші п'єси його (зокрема «Народний Малахій» і «Міна (Мазайло)»), які очевидно, при реабілітації самого Куліша, не будуть реабілітовані, натомість підкреслює вартість другорядних речей, оскільки вони підходять до радянських вимог. І ось його висновки, з яких вимальовуються межі реабілітації Миколи Куліша:

«П'єси „97“, „Комуна в степах“ і „Прощай село!“ становлять собою ніби драматичну трилогію про людей села на різних етапах боротьби за соціалістичне перетворення життя, яка не втратила і на сьогодні виховного й пізнавального значення. Не втратив інтересу й ряд інших творів М. Куліша, інтересу не тільки літературно-історичного, а й естетичного, — „Патетична соната“, „Так загинув Гуска“, „Маклена Граса“.

Слід сподіватися, що наші театри, як і видавництва, знову зацікавляться кращою частиною спадщини талановитого українського радянського драматурга Миколи Куліша, і ми зможемо читати й дивитися його оригінальні, хвилюючі твори.»

Журнал «Дніпро» у грудневому числі за 1957 рік опублікував ще одну невідому досі річ Олександра Довженка — «Авто-

біографія». Вона написана ще 1939 року і тепер надрукована тільки в скороченні. Передрук її подамо в наступних числах. Журнал анонсує й далі публікації не тільки теперішніх авторів, а й з спадщини Довженка та Остапа Вишні.

У 11 числі «Вітчизни» Юрій Смолич закінчив друком свій роман «Мир хатам, війна паладам», у якому мова про революцію 1917 року на Україні. У його інтерпретації (Юрій Смолич належить до найбільш відданих своїй партії письменників) діячі української визвольної війни Грушевський, Винниченко, Петлюра вийшли до такої міри потворними, що напевно в читача такий спосіб викладу історичних подій викличе не так образ до спалювання національної історії, як огиду і співчуття до автора, який перестарався. І навіть радянська критика закидає йому це, зазначаючи, якщо, мовляв, вони були такі нікчемні, то чому ж так важко було їх перемотати?»

В радянській пресі оголошено повідомлення, що відповідно до «постанови ЦК КП України і Ради Міністрів Української РСР» протягом 1958-1962 років буде видана Українська Радянська Енциклопедія (приблизно 15 — 16 томів). Перший том Енциклопедії вийде в 1959 році.

Видання УРЕ покладено на АН УРСР. Утворено редакційну колегію під головуванням Миколи Бажана, з участю багатьох дійсних членів Академії і діячів науки усіх ділянок. Редакційна колегія Енциклопедії, як повідомляє преса, вже приступила до роботи.

НОВІ ТВОРИ АНТОНА РУДНИЦЬКОГО ВИКОНАВ У НЬЮ-ЙОРКУ ХОР «КОБЗАР» І СИМФОНІЧНА ОРКЕСТРА

7 грудня 1957 в Нью-Йорку відбувся під керівництвом Антона Рудницького концерт хору «Кобзар» (до 70 осіб) і його симфонічної оркестри (коло 40 осіб). Крім «Вечерниць» Ніщинського, другої частини «Кавказу» Людкевича, хору з опери «Паяци» Леонкавалло та хору з опери «Кармен» Бізе, були вперше виконані «Пролог» (слова Франка) за участю оркестри й хору та «Інтермеццо» і «Танок» — всі три речі композиції Антона Рудницького. Понад тисяча аудиторія рясно оплесками нагородила виконавців, а насамперед диригента і композитора Антона Рудницького.

твердо засісти тут і забезпечити собі країну, покрити її сіткою європейських колоністів, чи то російської, чи української, чи інших народностей. Дійсно, Манчжурія сьогодні залюднена країна, але мільйони нових поселенців це каталіці, і таким чином край назавжди втрачено на користь Китаю. Сьогодні, а коли не сьогодні, то завтра під загрозою стане, чого доброго, не тільки Іюрт-Артур і Владивосток, але й значна частина Сибіру. Зрештою був уже час, коли Японія окупувала чимало частини Сибіру.

Радянська політика винищення європейського елементу, в першу чергу інтелігенції західного типу, привела вже до того, що Сіюор обернувся в грандіозний концентраційний табір. Вільне населення складається в чималій мірі з чужинців, і тут неозбезпека непомітного захоплення ними землі (переважно китайської) дуже велика.

Нищення свого першорядного людського матеріалу, особливо в західній частині СРСР, терор, направлений саме проти людей, в яких не згасала ще іскра свідомої чи природної європейськості, привело коліс самих представників націоналістично-імперіялістично настроєних російських комуністів до зрозуміння того, що, зраджуючи Європу і свої власні європейські елементи, Росія зраджує саму себе. Але буде вже запізно.

Тому то місія Росії скінчена. Вона не усвідомила свого завдання, бо не марксизм, зрештою теж витвір європейського духа, переможе в Азії, а природні інтелектуальні величезні азійські маси, які зараз завдяки комуністичному Китаю приишли в рух. Цим масам дано напрям, але цей напрям не тільки південний, але, здається, і північний, і навряд чи росіянам вдасться в момент кризи впоратися з тим людським морем.

В цих обставинах Україна мусить добре розглядатися, де і яких союзників шукати. Це не так просто. Її завдання, які стоять перед Україною, вимагають і зв'язку з Заходом і контакту з Сходом. Що є важливіше? Існування чи неіснування європейського світу (і в вузькому і в поширеному сенсі) — це добро, від якого залежить імовірно доля цілого світу. А це вимагає відповідного діяння.

Тому й найважливіша наша справа, справа визволення, диктує нам політику співпраці з спорідненими нам елементами і силами. Захід на Сході — це й Фінляндія і балтійські народи, і Вілорусь, і Україна, і Грузія, а тепер і так звані «сателіти» — Польща, Чехія, Румунія, Болгарія, Угорщина, Східна Німеччина тощо. Хочемо чи не хочемо, але ми маємо йти разом з ними, плече в плече. «За нашу і вашу свободу» — цей колишній польський облудний і нещирий клич має стати правдивим кличем, і його ліпше ніхто не зможе висловити, як многострадална і поневолена Україна, та Україна, що, не зважаючи на всі нещастя, не втратила свого людського обличчя.

Ця співпраця приходить в часи, критичні і для Європи і для цілого світу. Ми мусимо бути солідарні з Заходом, бо від того вирішується і кардинальне для нас питання, чи ми будемо існувати як нація, чи загинемо. З Заходом нерозривно зв'язана наша доля, а передусім з тими, які, як ми, кровно зацікавлені в побороженні Радянської Росії.

А щодо Сходу, то Україна є своєрідним символом покривджених Радянською, як раніше царською, Росією. В цьому відношенні провідна роль припадала Україні ніби сама собою. На Україну всі уярмлені Москвою народи привчилися дивитися як на того найсильнішого партнера, який в першу чергу всіма можливими силами вів жорстоку боротьбу проти російської тиранії. Поневолені народи Сходу розуміють, що Україна отримала і отримує найсильніші удари з боку московських можновладців. Для них акції Москви супроти українців є барометром, мірою того, на що мають сподіватися не тільки Україна, але й взагалі поневолені Москвою нації від свого тюрмщика, який черговий удар чекає на них всіх разом. Бо Москва завжди починає з найсильнішого партнера, з України, і потім переходить до слабших.

В основному Схід — це простір, який ще треба виповнити змістом. Цей зміст може дати йому Україна, але тоді, коли вона не прогавить свого власного завдання — визволення і зв'язаного з ним дальшого завдання — визволення інших поневолених народів на Сході. Для Сходу Україна є жертва чужого імперіялізму і як така достойна віри і наслідування. Тому глибокою помилкою було б, коли б хтось взявся, замість збанкрутованого російського імперіялізму, понести на Схід український імперіялізм. Від України чекають принесення європейської духовності. Це був би справжній «азійський ренесанс», про який писав свого часу Хвильовий, європейський ренесанс на Сході.

Українські мистці в німецькому лексиконі

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jhr., unter Mitwirkung von Fachgelehrten des In- und Auslandes. Bearbeitet, redigiert und herausgegeben von Hans Vollmer. 1953. — E. A. Seemann Verlag, Leipzig.

Перед нами перші три томи німецького лексикону мистців 20 ст., виданого гансом Фольмером у відомому лямбартському видавництві Е. А. Зеємана. Перший том, А-Д, позначений 1953 роком, другий, Е-И, появився 1955, а третій, К-П, 1956. Дальших томів ми не мали ще нагоди оачити. В ці мистецькі енциклопедії, що приносять найважливіші дані про чільних мистців даного сторіччя, розмірно багато місця присвячено мистцям і українським.

Мистецькі лексикони Зеємана мали давніше в світі доору марку і вважалися вершком авторитетності і правдивості інформації. Маємо тут на увазі «Загальний лексикон образотворчих мистців», що почав появлятися в 1901 р. за редакцією д-р Ульріха Тіме і д-ра Фелікса Вехера; дальші видання цього лексикону перевище уже ганс Фольмер (з 1901 р.). Правда, коли мова про мистецтво українське, інформація про нього була вкрай скупи і такі дуже не точні, до того ж прикрашені вже такі аж надто анахронічною термінологією. Отак Нарбут (Георгій Уварович!) поданий як «кляинруссисхер графисхер», а ооидва Мурашки, микола і Олександр, як малоруські маляри. Ці промовчання останньому не подано навіть року смерті. Шроте всі ці дані були, безумовно, в доорі віри і, очевидно, з другої руки. Зате інформація про українських мистців у найновішому виданні цієї енциклопедії мають дуже специфічний характер, який легко вияснити тим фактом, що видання появилось в східній зоні Німеччини.

Ми далекі від того, щоб посуджувати німецьких редакторів у будь-якій злій вслі. Навіть побіжне ознайомлення з українським матеріалом того лексикону відкриває зразу ж такі те, що редакция мала до диспозиції двоякого характеру український матеріал. Один був той, що стосувався відомих і західному мистецькому світі українських мистців, про яких можна було мати матеріали просто з німецьких і французьких видань, другий матеріал був той, що його редакция отримала з офіційних московських джерел. Найхарактернішим риса цього останнього це промовчання справді творчих українських мистців і, переважно, брехливі інформації. Вистане навести один приклад:

Новаківський Олекса, український радянський маляр, нар. 1872 в Ободюка

(Ободюка!). Молодий прибув до Одеси, там працював переважно як куюіст, 1892 переїшов до криворізької Академії до Матека. Ізсля довшого побути в Росії — в Ю.Л. Фалата, до 1913 р. жив на селі коло Кракова, потім у Львові. Ізповідни український маляр свого часу. — До цієї інформації подано оіолографію, де згадано монографію новаківського пера С. Таранушенка, видану в Харкові в 1929 р. і статті у Вінер Кунсгвандерер і Слявше Гундшау, але не згадано великої монографії новаківського виданої Вол. Залозецьким у Львові в 1937 р.

В усіх цих інформаціях перемишано правду з фкіцією. новаківський радянським мистцем ніколи не був, не був теж і в Росії. А вже новинка про те, що він був куюістом ще з початку 90-их років минулого сторіччя — чого варта! Оче-видно, редактори отримали дані про нашого мистця в списку мистців радянських і скомплювали їх з даними в статті Вольфганга Борна у Вінер Кунсгвандерер (1933), і в результаті вийшов провідний український радянський маляр свого часу, про якого, між іншим, нещодавно видана в Москві книга про українське радянське мистецтво навіть і не згадує.

Ціри Нарбуті (Георгій Івановіч) зазначено тільки, що він є «советисхер графисхер», хоч, як відомо, він помер у червні 1920 р. і не мав ще часу стати радянським мистцем. Бібіографія нічого не згадує про такі важливі для пізнання Нарбутової творчості видання, як зредатований Ф. Ернстом каталог посмертної виставки його творів (1926) або монографію В. Січинського, хоч правда, згадано деякі німецькі довоєнні статті про нього.

Як і можна було сподіватися, зовсім промовчано таких мистців, як Мих. Бойчук, ніде немає й згадки про Василя і Федора Кричевських, що відограли таку визначну роль у українському мистецтві радянського періоду. Зате є довідки про М. Хмелька, сталінського премієносця з 1947 р. (при ньому зазначено: український маляр, без додатку «совет.»), М. Максименка, Тетяну Ніловну Яблонську, двократну сталінську премієносця, В. Касіяна, Анатолія Петрицького. Цей останній явно не має частя в сучасних радянських критиків. Довідка про нього, найвизначнішого сучасного мистця на Україні, коротенька і неповна, а в згаданій нами, виданій у Москві, книзі про українське радянське мистецтво його ім'я тільки виписано з іншими, хоч різні мікроскопічні величини сучасного урядового мистецтва на Україні удостоїлися не раз по кілька сто-

рінок характеристики. Мабуть, він ще не зовсім розкався у своєму формалізмі, що був на венецьких Беннале в 1928 і 1930 рр. окрасою радянського павільйону (тоді ще УСРР виступала, оодай номінально в каталогі, з окремою виставкою). Їжніці згадано ще микола Ілущенка, українського радянського маляра, що... живе в Парижі. цікаво відзначити, що в оіолографії згадано монографію Ілущенка, написану П. Ковжуном і автором цих рядків, і видану АДУМ-ом, що, як відомо, має марку крайньо оуржуазно-націоналістичної організації.

Куди повніші і достовірніші інформації маємо там, де редактори лексикону не потребували опиратися на джерела радянських. зразком доору довідки може бути матеріал про Архипенка, що займає більше цілої колонки, в чому доора половина оіолографія. лексикон рекомендує його як українського різьбара, аквареліста, літографа і промислового мистця (кюнстшверлер), що коло 1912 року переїшов до астрактаного стилю в різьбі, основником якого його і трєоа вважати. В оіолографії згадано м. і. монографію ганса Гльдеоранда німецькою, українською, французькою, англійською, італійською і еспанською мовами та ряд писань про Архипенкове мистецтво таких авторів, як Гайналь, Їзе, доіолер, а зокрема список головних музеїв, у яких знаходяться твори Архипенка. досить повна довідка і про Олексу Грищенко, «українського маляра, замешкалого в Парижі». ширше згадано його подорожі, результатом яких є подорожний журнал мистця «два роки в Царгороді», як також важливіші виставки і музеї, де зберігаються його твори. Але не згадано в оіолографії ні його монографії пера Павла Ковжуна, ні монографії фран-

цузької пера Рене Жана, виданої в Парижі в 1948 році.

З інших мистців короткі довідки мають Сергій Литвиненко й ілюстраторка творів Цоля Валері Соія Левинька (во-на зазначена як полька, маюць тому, що народилася в Ченстохові).

Звертає увагу факт, що в лексиконі взагалі не згадано Василя Масютина, що в передвоєнній Німеччині був одним з передових майстрів графіки, оосоливо деревситу, а крім цього автором книжок, присвячених графіці. щемовірно, щоо про нього німецькі редактори нічого не знали, проте пропущення його стає зрозумілим, коли зважимо, що він був творцем цілої серії портретів українських національних діячів і до того активний член АДУМ. Редакция знала напевно і про Федора Ємця, професора різьби в Берлінській академії мистецтв, як теж про П. Ковжуна, про творчість якого берлінська «географік» принесила ціл багату ілюстровану статтю.

Як бачимо, інформація про українських мистців та інших діячів культури в чужомовні видання пролазити починає. Але діється це переважно через другі-треті руки наших сусідів і явних ворогів, яким важливіші політичні цілі, ніж правдива інформація. Коти в цьому лексиконі дивитися на знаменито і вичерпно зредатований самими таки польськими мистецтвознавцями матеріал про мистців польських, стає справді задрісно. Та, на жаль, навіть і в одній американській енциклопедії якщо українське мистецтво і згадане, часто неопіформованість межує із злою волею, а то і глупою. Всі наш наркання на це небагато допоможуть, доки не здоудемося на видання історії українського мистецтва мовою хоч англійською. ми не мали і не маємо повної синтетичної історії українського мистецтва навіть мовою українською, хіба короткі статті.

С. ГОРДИНСЬКИЙ

Роман Бориса Пастернака

Борис Пастернак, що зо три десятки років тому здоув собі світове ім'я двома книжками своїх поезій, а також був автором невеликої повісти, став у грудні 1957 року темою світової преси у зв'язку з нездоволенням Московою виходом в Італії італійською мовою його нового роману «Доктор Жіваго». З початку 30-их рр. до смерті Сталіна розкритикований поет майже не друкував своїх оригінальних поезій, а давав до друку свої переклади Іете, Шекспіра, Верлена, Шевченка та ін. Скандал з появою його роману в італійському перекладі мабуть став причиною безпрецедентного випадку — Пастернак опублікував у московській пресі свій перший партійно-славословний вірш, наздогнавши в цій штудії Павла Тичину.

Задуманий ще десять років тому і написаний остаточно після смерті Сталіна «Доктор Жіваго» здав автор до державного видавництва в Москві, а водночас італійською комуністичному видавцеві Г. Фельтрінелі в Мілані, даючи йому право на друку італійського перекладу і доручаючи йому захист своїх авторських прав за кордоном. Це було, здається, в час подій в Угорщині в жовтні-листопаді 1956. Незабаром у Москві осудили і не дозволили до друку роман Пастернака, як такий, що висловлює «сумнів щодо більшовицької революції, яку він малює так, наче це був великий злочин в історії Росії». Спілка радянських письменників, італійська компартія, радянське дипломатичне представництво в Італії, нарешті сам Пастернак зажадали від Фельтрінелі віддати копії роману назад в Москву, але Фельтрінелі, що під враженням подій в Угорщині набув критичного відношення до Москви, відмовився повернути манускрипт і 15 жовтня 1957 видав його в Мілані італійською мовою.

Деякі голоси на Заході зараховують роман до найліпших в Росії з часу Толстого. Починається дія роману на порозі 20 століття похоронами матері головного персонажу — Юрія Жіваго, майбутнього лікаря. Роман змальовує життя Юрія і його дружини, а також іншого подружжя — Паші Антипова і його дружини Лари. Після перебування на фронті першої світової війни і після пригод в жовтневій революції в Москві, Жіваго подіється на Схід з дружиною, зустрічає там Лару, чоловік якої в німецькому полоні, і закохується в неї. Але тут його силою захоплюють партизани громадянської війни, що потребують його як лікаря. Після дворічного перебування в полоні у партизанів Жіваго повертається додому, але його дружина з двома дітьми вже виїхала до Москви. Жіваго стає коханцем Лари. Виявляється згодом, що дружина Жіваго була адміністративно вислана разом із дітьми за кордон і живе в Парижі. Чоловік Лари, що відслужив у червоній

партизанах, воюючи проти атирадянських партизанів, після закінчення революції покінчив самогубством, оо комуністи дали йому відчуття, що він їм більш не потрібний. Задля безпеки Лари Жіваго змушує її помандрувати далі на Далекий Схід з іншим чоловіком, а сам вертається до Москви, де зарочає письменницькою працею, живучи із дочкою двірника того дому, де мешкав ще давно колись. Він умирає від удару серця, що трапився з ним в трамваї, не побачивши своїх дітей і дружини.

Деякі висловлювання головних героїв роману мають антимарксистський і антикомуністичний дух. Наприклад:

«Марксизм і наука? Марксизм не виріс до науки. Наука має рівновагу. Марксизм і об'єктивність? Я не знаю іншої такої течії думки, що була б так далеко від фактів, як марксизм. Урядові люди роблять усе можливе, щоб повернутись спиною до правди і щоб підтримувати легенду про їхню непомилність. Я зневажаю політику. Я не люблю людей, що не люблять правди».

«Я думаю, — каже доктор Жіваго, — що колективізація була фальшивою реформою, яка цілковито не вдалася. Але цього не хотять визнати. Щоб прикрити невдачу, застосовують всілякі засоби терору з метою вбити в людях здібність думати й оцінювати. Подумайте про безприкладні жорстокості ежовщини, про проголошення конституції, щооо якої наперед було відомо, що вона не буде застосована в житті, або про запровадження виборів, які не спирались на вільному голосуванні».

Майор Дудоров, колишній в'язень табору ГУЛАГ-у думає: «Тоді одного дня нам сказали: хто з вас хоче — може записатися на фронт. Тим, хто переживе фронт, буде дарована воля. Отже, це значило наступ за наступом; це значило місяць за місяцем переживати пекло. Недарма нас називали кандидатами смерті. Смерть косила нас одного за одним. Як я пережив це? Бо це пекло було раєм порівняно із страхіттями концтабору». Про надії людей, що виникли з вибухом війни, Дудоров каже: «Війна була наче очищуюча буря, неначе предтеча збавлення. Небезпеки війни виглядали в порівнянні з пережитим нами лануванням брехні — добродійством. Не лише колишні заслані, а й населення дома і на фронті легше зідхнуло. З відчуттям справжнього щастя йшли ми на страшну, смертельну боротьбу, бо чекали від неї спасіння».

Роман кінчається міркуваннями Міші Гордона і Дудорова про свій поворот додому з війни. Пастернак пише: «Хоч прояснення і свобода, яких вони чекали після закінчення війни, не прийшли з перемогою, не в цьому суть. Провість свободи була в повітрі в роки після війни і була їхнім єдиним історичним змістом».

Ігор ШАНКОВСЬКИЙ

ПЕРЕКЛАДИ ЯПОНСЬКИХ „ГАЙКУ“

Матсуо БАШО (1644 — 1694)

Пелюстки гірських рожд
Падають тепер; падають, падають...
Симфонією водопада.

Дозвольте, краплини роси,
У ваших прозорих, солов'ячих водах
Помити ці чорні руки життя.

В повітрі — балет
Двох метеликів: двічі, білі,
Вони зударюються, вони кохають.

Еномонто КІКАНУ (1661-1707)

Тишина... тоді мить
Летить поміж вербами
Чорна, на тлі свого зеленого неба.

Ходіть, ходіть, виходьте
З болота, старі жаби
Наказуйте темноті, але дивіться... зорі!

Навіть олень
Може вважати дурнем
Мисливця, що ловить сороки.

Танігучі БУСОН (1716-1783)

Такий сумний
Я чуюся весь вечір... зірвавши
півонію.

Коли ти відійшла,
Я думаю, яка довга ця дорога...
Як дуже зелені верби.

Тихий вечір,
Вже річ свою завели соловейки.
Як добре! Це вечеряти кличе гонг.

Кобаяші ІССА (1763-1827)

Добрий вечір тобі, леготе вітру,
Незрівноважений і крутий
Твій поворот додому.

Врама вся із галузюк,
Поросла травою — немов занавіса...
Колоджою — цей слизяк.

Стеблина трави,
Дрижить на подуві хоч якого вітру,
Як самотнє серце.

З книги перекладів «Черешневий
гай», що появляється незабаром у
виданні «Слова», Нью-Йорк.

Дівчина що носить воду

Мала французька, Міну Дре, народилася 24 липня 1947 року. Ця надзвичайна дитина встала видати три збірки поезій, листів і пісень: «Дерево мій приятель», «Поезії» і «Альбом пісень». 20 січня 1956 року була прийнята до Французького Товариства Письменників («Société des Auteurs»), після того як успішно склала «вступний іспит» (зачинена на ключ в порожній кімнаті написала під час 20 хвилин вірш «Небо Парижу»). Нижче подаємо вірш Міну Дре під заголовком «Дівчина, що носить воду».

Я є дівчина, що приносить воду.
В моїх пучках захована ніжна сила
ночей;

чи стане твоє чоло квіткою,
якій я дала ласку забуття?

Водою небо зсилає на землю
прощення провиц,
я можу тебе вкрити хрустальними пер-

лами,
як квітку,
але, заглянувши в мої очі,
ти зрозумієш бездонний клич
великих озер,
де два човни кольору осені
знають тишу вечора.

В ямки твоїх простягнутих долонь
я виллю танцюючу свіжість джерел,
ти станеш покірним і ласкавим роєм,
де райдуга кожної краплі збудить
дзвінкий голос щастя,
що лунає в великих лісах під дощем.

Із французької переклала
Женя ВАСИЛЬКІВСЬКА

Як читати модерну поезію?

READING MODERN POETRY A Critical Anthology, by Paul Engle and Warren Carrier. New York. Scott, Foresman and Company, 437 сторін.

ЧИТАЮЧИ МОДЕРНУ ПОЕЗІЮ. Критична антологія. Склали Пол Енгл і Ворен Кар'єр.

«Для багатьох читачів модерна поезія звучить подібно до кошачого нявкання на задвірку... Одно з нарікань на модерну поезію є таке: чому дурень не вийде і не скаже, що він думає, замість писати так, ніби він хоче тримати щось у секреті?» (із вступу «Чому модерна поезія?»). Маючи на меті розв'язати пересуду, нібито модерна поезія не зрозуміла для людини, що виходить із кінотеатру, Пол Енгл і Ворен Кар'єр подають пересічному читачеві книжку-путівник по модерній поезії. Вірші кожного поета в антології супроводжені критичним есеєм, що аналізує котрусь репрезентативнішу поезію. Ці есеї цінні і для окремого читача і для викладача літератури; редактори були досить мудрі, щоб обмежитися обговоренням техніки кожного поета, як от, наприклад, риторичні засади в «Кантосах» Езри Павида. Поет описаний не тільки як техник, але часом описано як він працює. Прикладом, ви можете почути Роберта Фроста, що оповідає про проблеми, перед якими він став, коли почав свою добре відому поезію «Зупинка в лісі сніжного вечора», а також про ту серію виборів, які він зробив, мінючи і вивершуючи поезію. Через пояснення

техніки редактори пробують розбудити думку й увагу читача, так що він може сконструювати сам для себе значення й сенс поезії. Це рішення обмежити себе мудре: завдяки йому редактори заощадили собі безконечне завдання перефразувати поетичних значень, а читач дістав змогу осягнути власною силою поетичний досвід, що стає його власним і більш нічим.

Все ж стилістичний наголовок книжки «Читаючи модерну поезію» дезорієнтує. Прочитавши книжку, відчуваєш, що ти був запрошений на міжнародний бенкет, щоб дізнатися, що на ньому подавалися лише американські і англійські страви, з кількома приправами з інших країн. Дивує в списку змісту книжки відношення п'ятдесяти американських і англійських поетів до шести європейських, і можна подумати, що Бодлер, Малларме, Рембо, Валері, Рільке і Гарсія Льорка були включені «заднім числом» чи як відкуп від тих, хто може кинути обвинувачення в культурному «ізоляціонізмі». Ця помилка лише ілюструє панівне відношення до американської і англійської поезії, як найвищої в світовій культурі, тим часом як вони становлять лише одну з сотень великих течій в океані сучасної поезії. Цілі нації, цілі гемісфери поезії зигноровані: італійська, німецька і всі з Південної Америки. На цілі малі сучасної поезії не існують країни скандинавські, східноєвропейські і всього Сходу, дарма що в тих районах модерний рух у

літературі виявився з дивовижною силою, рівною до тієї, що почуватися на Заході. Їхнути все те — означало б видати енциклопедію, тому редактори лише зрозуміли о, назвавши книжку «Читаючи модерну американську і англійську поезію». Передмова подає причину таємниці відсутності згадуваних поетів: «переклади дали дальші докази, що модерна поезія дуже олізко споріднена в усіх західних країнах. Іє слово „західні“ виоране доволно. Було б неможливо скласти таку зорірку, як оця, без урахування політичних міркувань супроти всього, що на схід від Ельби». Чи вирішальним фактором у складанні антології було відсоткове відношення між «консерватизмом» і «лібералізмом», які завжди існують в мистецтві? Якщо так, то вмщення поетичних зразків Тичіни, Бажана і Пастернака 1911-29 років оуло б доконечним, щоо освітити новим вогнем сторінки цієї антології. І якщо це так, то нелогічним стало о включення в антологію Езри Павида з огляду на його політичні зв'язки під час другої світової війни. Але якщо це не так, якщо детермінуючим фактором була не дискримінація, а звичайна ігноранція, тоді це справді є ігноранція і слабкість.

Іншою непослідовністю є орак розрізнення між «модерними поетами», такими як Елот і Джералд Мендл Салкінс, що їхні теорії і техніка відкрили модерну еру, але які тепер маюць малий вплив до сучасної поезії, бож «сучасні поети» такі, як Теодор Рутке, які належить до молодшої генерації, оунтують проти традиціоналізму модерної англійської і американської поезії — бунтарі такі, як от поетична група в Сан-Франсиско. Інший приклад: Бодлер модерний поет, в антології репрезентований, а Едгар Аллен По пропущений: але ж По значуще вплинув на Бодлера і цей вплив повернувся до англійської літератури via Бодлер у формі руху імажністів. Коли б це важливе розрізнення оуло зроолене, то можливо появилася б друга антологія під заголовком «Читаючи сучасну поезію».

Доора антологія, бувши своєрідним мистецтвом, мусить бути така послідовна, так дооре пооудована і така наскрізна в розвитку свого предмета, як доорий роман. Попрі доорі інтенції і критичні заслуги та вгляді редакторів, я відчуваю, що антологія «Читаючи модерну поезію» не спромоглася своєю логікою, пооудовою і змістом подати те, що ооіцне її заголовок. Замість прийняти великий, який дав ім матеріал, замість зробити потрібні рішення, редактори антології спроували ілюзорний і, як завжди, нещасний компроміс.

Патріція КИЛИНА

варт було б писати ширше: як це добре, що прозаїк є одночасно й поетом з багатством образів і дисципліною слова, а не перейшов до літератури від журналістики, яку він мусить у собі поборювати. Я хочу написати Вам про щось інше. Те, що одному з Ваших критиків здалося Вашою слабкістю, мені здається Вашою силою. Він хоче, щоб Ви «обрунтовували» силу характеру чи там «філософічну обізнаність» Вашого героя, а я радий, що поруч безнадійно сірих «кліше» з сірих людей підсоветської України з'являються у проекції письменників та в їхніх творах (як у Барки, у Вас) духово не скалічені, немасові, оправді людські типи, люди такі, якими їх зробили культурні надбання сторіч. І зовсім для мене не має значення, скільки їх достеменно таких ходило «під сонцем сталінської конституції».

Маю ще один пробний камінь, на якому випробую прочитані твори: якщо мені після їх прочитання «легше дихати», якщо я взагалі знову хочу жити, то це добрі твори. Ваша книжка належить до таких. А з цим бувайте здорові.

Ваша Марія Струтинська
Філадельфія, 18 грудня 1957.

*) Спізнений відгук на «Шлях невідомого» Ігоря Качуровського.

Докія Гуменна

ЕПІЗОД ІЗ ЖИТТЯ ЄВРОПІ КРИТСЬКОЇ ФЕЄРІЯ

Чи бажаєте побути один день із олімпійськими богами, зайнятими пекучими справами людського роду? Яким чином потрапила межі них Україна і чого вона від них хоче — довідаєтеся з книжки.

Ілюстрації, що тут знайдете, знайомлять із світовою славою мистецтвом о. Криту другого тисячоліття до нашої ери, так дивно схожим із нашим (трипільським) мистецтвом того ж часу.

Ціна книжки — 2 дол. 50 цент. з пересиланням.
Замовляти на адресу:
Ewropa Krytska
Box 32, Stuyvesant Station
New York 9, N. Y., U. S. A.

Українські колядки пішли на експорт

Long Playing (33 1/3) Records: (1) **Repentance**. (2) **Ukrainian Christmas Songs**. Ivan Truchly conducting The Cathedral Choir of the Ukrainian Church of the Holy Trinity in New York. Belfry Records, New York, N. Y. 1957. \$ 4.95 each. A High Fidelity Product.

Дві нові платівки: (1) «Покаяння», (2) «Українські колядки та щедрівки». Іван Трухлий — диригент катедрального хору української церкви св. Трійці в Нью-Йорку. Видавництво Бельфрі Рекордс, Нью-Йорк, 1957.

В Америці вже давніше встановилась традиція виконувати українські колядки і щедрівки під час різдвяних свят, поряд із різдвяними піснями інших народів. Але при тому не раз ті колядки подавалися як російські, хоч відомо, що в Росії взагалі нема цього жанру пісенно-колядок. Наприкінці минулого року вперше видані українські колядки й релігійні різдвяні пісні провідною в США фірмою для продукції платівок, яка і випустила дві названі вище платівки в бездоганному музичному і технічному виконанні та в гарному зовнішньому оформленні. З цим виданням українські колядки під своїм власним українським ім'ям виходять у широкий світ. Якщо слухач має наймодерніший апарат «гай-фі», то він слухатиме з нього колядки так, наче в його хаті співає живий хор.

На першій платівці («Покаяння») дані твори класиків української релігійної музики: Дмитра Бортянського («Слава на небі Богу» і «Тебе Бога хвалимо»), Артема Веделя («Покаяння», що дав назву цій платівці), Олександра Кошиця («Благословен, хто йде во ім'я Господнє», «Отче наш»). Тут же подано твори російських композиторів Архангельського та Іванова («Нині відпускаєш раба Твого», «Господи почуй молитву мою!» і «Хвалить ім'я Господнє») та румунського композитора Музическу («Херувімська»). Твори трьох останніх композиторів не контрастують у цьому зіставленні, бо всі вони були учнями або послідовниками славетної «київської школи», батьком якої був Микола Дилецький (1630-1690), як це подано і в дуже добре зредатованих поясненнях на футлярі.

Друга платівка («Українські колядки та щедрівки») являє вибір 14 колядок та щедрівок у обробці Лисенка, Стеценка, Ступницького, Леонтовича та інших майстрів. Переконаливо звучить «Щедрик» в обробці Леонтовича, відомий як українська колядка по всій Америці і залюбки виконуваний тут різними хорами.

Іван Трухлий, представлений на мистецькому футлярі платівок у фракі і в позі а ля Стравінський (для англійських слухачів його ім'я звучить Айвен Трачлі), був відомий як майстер диригент ще в Києві, в 1910 році, коли був першим заступником Олександра Кошиця, тоді диригента Українського студентського хору. З Українською республіканською капелею пішов проф. Трухлий у світ і після славної епопеї капелі осів у Мукачеві, де був диригентом катедрального хору і хору студентів Торговецької академії. По війні він у Мюнхені, потім у Нью-Йорку. І скрізь він провадить свою наполегливу диригентську працю,

золотий ювілей якої вже недалеко. Диригований проф. Трухлим катедральний хор української церкви св. Трійці в Нью-Йорку невеликий, але має гарні голоси і гарних солістів (Л. Кошман, А. Дяченко, С. Приступа). Зокрема гарно звучать у щедрівках голоси солісток Л. Кошман і Л. Костецької. В цілому концерт справляє сильне незабутнє враження «неземної» музики.

Л. Шан.

Огляд картин В. Кульчицького

Праці Володимира Кульчицького, що були показані в нью-йоркській галерії Котлера від 18 до 30 листопада 1957, виявляють податливість автора в бік мистецтва ширшого утилітарного призначення в рамках станкового малярства. Вони виконані майже виключно розпорошеною технікою (airbrush), технікою м'якою і в сольовому виведенні, так би мовити, без хребта. В комерційному мистецтві, головню в плякатному малярстві ця техніка свого часу займала одне з чоловічих місць, — все ж таки безконтурність мазка дисципліновано іншим компонентом і технічним фактором, в плякаті — для прикладу — суворюю силуетною і контуром букви.

Кульчицький в багатьох випадках перекресовує і надживає можливості техніки, гублячи чіткість ідейно-плянкової постанови образу. Його плятформа, якої треба б дошукуватись в принципах естетики, zdeформована таки надмірністю факторів саме естетизуючого кореня. Окремих картинам не бракує певних естетично-декоративних якостей, він часами творить досить оригінальні кольористичні гамми, хоча сумарно треба б поставити вимогу чіткішого зв'язання своєї творчо-світлоглядної постанови.

Ю. С.

Увага! Увага!

Вийшла з друку нова книга:

П. Филипович
ПОЕЗІЇ

Збірка охоплює весь віршовий доробок поета-неокласика і має вступну статтю про його творчість, написану В. Державином, а також біографічний нарис пера О. Ф. Загальна редакція М. Ореста.

Ціна одного примірника: в Німеччині — 4 нм., у США і Канаді — 1 дол. 50 ц., у Франції — 400 фр., у Бельгії — 48 фр., в Англії — 7,6 шил., у Венесуелі — 3 долівари.

Замовлення гроші належить вислати на адреси:

A. Filipovich,
300 — 6th St., S. E.
Minneapolis 14, Minn.,
U. S. A.

або

M. Orest,
(13b) Augsburg,
Georg-Brach-Str. 4/I,
Deutschland, Bayern

Лист до поета

Дорогий Поете! *)

Не знаю, як Ви живете і промишляєте там, у Вашій Аргентині, але думаю, що Ви знаєте, як ми живемо тут, в Америці. Тому, може, зрозумієте й виправдаєте мене в тому, що в своєму метушливому заробітчанстві я так пізно з'явилася з відгуком до Вас. І як це так часто буває з жінками, треба було аж якоюсь суб'єктивною причиною, щоб мене активізувати. Отож, переглядаючи своє давнє листування, я натрапила на два Ваші листи до мене, писані з Сан-Мартіно мені навздогін, коли я їхала до Швейцарії; там зберігається й Ваш віршик, у якому Ви просите згадати Вас, коли, мандруючи, я обломлю й смоктатиму солодкий вершок Мон-Бляну...

До Швейцарії я тоді не доїхала (австрійці не дали поворотної візи), а ці листи нагадали мені, що я досі не написала Вам нічого з приводу Вашої книжки. Але я не можу писати до Вас і не згадати Сан-Мартіно. Пам'ятаєте, як Ви сиділи, вдягнені в Ваш кудий кожані шок, у нашій холодній бараківній кімнатці з дірками в даху (комендант наказав робітникам позривати наші стелі, барак бо мав огріватися одною пічкою в коридорчику, а була зима), як Ви хуляли на руки й читали мені й мой старенькій мамі свої поезії? А потім був «вечір прози» у Вас, у Вашій кімнаті, що нагадувала чистеньку селянську світлицю, де були Ваші милі й статечні батьки. Чи це була О. Мак, що приїхала була тоді з міста? Ні, вона не читала нічого, я — якісь уривки з моєї «Бурі». Але Ви здивували мене тоді й захопили Вашим «Пашпортом» і Вашою «Соха-човкою» з «триптиха новел», як Ви тоді сказали. Я прочотила Вам, що Ви бдете українським Стефаном Цвайгом, що майстер і в поезії і в новелі.

А оце я віднайшла Ваш триптих у Вашій книжці! Пробачте, якщо це розкриття метод Вашої творчої лабораторії, — мені здається, воно не знижує ні новель, що були зрештою друковані, ні самої книжки. Як новелі, так і тепер книжка дали мені велику радість.

Я не хочу писати тут про те, про що

Не забудьте передплатити
„Українську
літературну
газету“

на 1958 рік!

| УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ | | |
|---------------------------|----------------------|-----------|
| на | | |
| «УКР. ЛІТЕРАТУРНУ ГАЗЕТУ» | | |
| | на півріччя | на рік |
| Австралія | 5,6 шил. | 11 шил. |
| Австрія | 8,0 шил. | 16 шил. |
| Аргентина | 6 пез. | 12 пез. |
| Бельгія | 34 фр. | 68 фр. |
| Бразилія | 16 кр. | 32 кр. |
| Велико-Британія | 5,6 шил. | 11 шил. |
| Венесуела | 2,20 бол. | 4,40 бол. |
| Голландія | 3,00 г. | 6 гул. |
| США і Канада | лет. пошт. 1,10 дол. | 2,20 дол. |
| | звичайною 0,90 дол. | 1,80 дол. |
| Німеччина | 3,0 нм. | 6 нм. |
| Франція і | | |
| Туніс | 200 фр. | 400 фр. |
| Швейцарія | 3,25 фр. | 6,50 фр. |
| Швеція | 5 кор. | 10 кор. |

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА

UKRAINISCHE LITERATUR-ZEITUNG
THE UKRAINIAN LITERARY MAGAZINE
NOUVELLES LITTÉRAIRES UKRAINIENNES

Herausgeber: Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien e. V.

Geschäftsführer: Bohdan Kordiuk

Redagierung:
Іван Кошелівець, Юрій Лавріненко
Статті підписані автором, не конче висловлюють погляди редакції.

Адреса редакції:
(13 b) München 2, Karlsplatz 8/III
Germany
Tel.: 59 46 67