

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА

„Історія України-Руси“ Грушевського в новому виданні

місячник літератури, мистецтва, критики, наукового і громадського життя

Рік IV. ч. 2 (32)

Лютий 1958 р.

ПОЛІГАМІЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА



Овгий час вважали, що грецькі скульптори хотіли уподібнити богів до людей; уся еволюція гелленського мистецтва вказує на протилежне. Вони об'являли богів на протилежне. Вони об'являли богів на протилежне. Вони об'являли богів на протилежне. Вони об'являли богів на протилежне.

Але чи моделю для Аполлона була людина, чи ним для людини був Аполлон, — це тільки свідчить, що в цьому творі боже і людське приступне в такій мірі, що там можливі такі крайні питання і такі крайні твердження. Це також свідчить, що в мистецькому творі, в якому здається додержані всі зовнішні ознаки реального, можлива така доза духа, що твір може стати самим духом.

Те, що ми сьогодні називаємо безпредметним і предметним, в минулому було одним цілим. За винятком декорації і орнаменту, а радше їх частини, що проявлялася передусім у т. зв. прикладних мистецтвах, і за винятком символу (до якого і наша буква належить), ці два елементи творили одне подружжя. Це подружжя духа і реального світу з перевагою одного або другого можна простежити через усю історію образотворчого мистецтва усіх народів і часів, від Альтаміри до Кандінського.

На початку 20 віку ці елементи роз'єдналися і розійшлися. Подружжя між духом і реальністю ніколи не було самоціллю. Воно часом тільки сьогоднішнього дня першою метою для мистців, що будують свій погляд на реакції проти абстрактного або безпредметного.

В історії це подружжя у мистецтві було тільки засобом. Це було щось природне і самозрозуміле до тієї міри, що його ніхто не ставив під сумнів. Хіба тільки в добу фанатизму (як іслам) чи в добу іконоклястізму вважали за профанацію єднати образ Бога з проминальним і смертним образом людини. Ці епохи залишили по собі у мистецтві символіку, декорацію і орнамент. До деякої міри і в наш час проявляються подібні тенденції, хоч вони виходять не з фанатизму релігійного, а з якогось іншого. Сьогодні, зрештою, представлена в мистецтві ціла скала історії; чому не могла б бути представлена і та її фанатична і аскетична частина?

Це подружжя духа і реальності було в основі побудоване на рівних правах. Але абсолютна рівність — реальна тільки у альтебрі, і у цьому подружжі духа з реальним світом цілковитої рівності ніколи не було. Тільки у дуже рідких випадках це подружжя наближалось до такого стану, що його можна було назвати зрівноваженням. Завжди один або другий партнер був сильніший і тим домінував над подружжям. Ця перевага одного з партнерів визначала характер подружжя, надавала йому специфічного кольориту і була його стилем. Як зрештою і в дійсному подружжі.

Подружжя духа і реальності у різних обставинах і серед різних спрямувань творили різні роди мистецтва. З часом ці роди усталізувалися, матеріал, у якому вони себе висловлювали, визначав ім їх мову і їх закони, і на тій підставі історія їх скласифікувала.

В історії мистецтва живопис був тільки одним видом і одною формою пластичного мистецтва. Як і інші роди мистецтва, він витворив свою власну і незалежну мову. З кореня цієї мови з часом вилонились декілька відмін, або діалектів, якими порозумівалися з глядачем: фрески, гваші, акварелі... Усі ці «діалекти» творили, доповнювали і збагачували одну велику незалежну мову, мову живопису.

Від ренесансу образотворче мистецтво Європи збагатилось одним новим родом живопису. Цей новий живопис став дуже популярним. Він скоро посів центральне місце не тільки у живописі, але й у всьому образотворчому мистецтві Європи. — Це олійний живопис, що у ви-

Яків ГНІЗДОВСЬКИЙ

гляді станкової картини домінує над мистецтвом до наших днів.

Це в його руках опинилася відродженська ініціатива і доля європейського мистецтва, а тепер, як виглядає, і світового.

Засобами нечувано гнучкої олійної техніки цей новий рід живопису увів у мистецтво новий, досі не надто респектований, ідеал: ілюзію дійсності. Ця ілюзія почала все більше й більше домінувати у живописі і тим почала порушувати рівновагу подружжя духа і реальності. Цим разом у бік реального. Вірність відтворення предмета стала важливішою від духового об'явлення, яке мистець хотів собі усвідомити і передати глядачеві.

Переважа реального у живописі з часом зайшла так далеко, що для духа в цьому подружжі залишалось все менше й менше місця. І коли дух був відсунений зовсім на край картини, він почав бунтуватися.

На початку цей бунт був тільки суперечкою або т. зв. «родинною дискусією». Це все відбувалось у рамках подружжя. Дух тільки вимагав для себе рівних прав і виступав тільки проти надто великого місця, що його реальність узурупувала для себе у картині. Але коли предмет не хотів посунутися і зробити для духа належного йому в картині місця, дух поставив справу руба і цим поставив під знак питання існування самого подружжя.



Цей образ, мальований невідомими мешканцями афріканської пустелі за 4500 років до Христа, дуже подібний до мalarства сучасних модерних мистців

жя. Питання було вже не в рівності партнерів, а в цілковитому визволенні духа і в відданні його від землі, що своєю силою тяжіння його вперто стягала вниз і гальмувала його вільний літ.

Не наш технізований вік, як говориться, був причиною розриву і відірвання духа від природи, бодай це не був випадок у живописі. Велика перевага реального у ренесансовому живописі була причиною, що дух збунтувався і розірвав з нею зв'язок.

Наш механізований вік дав йому тільки зелене світло, показуючи, що модерна людина й поза природою і без неї може жити зовсім вигідно, і що сучасний мистець і поза реальним світом може знайти джерело надхнення і поле дії.

На початку нашого сторіччя дух дав повідомлення до преси, що він своє подружжя з реальністю вважає недійсним і що не бере на себе дальшої відповідальності за поведінку свого вчорашнього партнера. Він може цікавитися натюрмортом, жанровими сценами, пейзажами, усім, що йому до вподоби — дух буде діяти на власну руку й незалежно. Традиційно вивожена публіка була обу-

В кінці лютого цього року виходить десятий (останній) том «Історії України-Руси» Михайла Грушевського. В ньому, крім 350 сторінок основного тексту, буде ще 150 сторінок складеного видавцями переліку змісту та покажчиків імен і місцевостей, згадуваних у всіх десяти томах. Разом усе видання становить одинадцять товстих і гарно опрацьованих книг.

Як відомо в цьому році минає 60 років з часу виходу в світ першого тому цієї грандіозної праці (Львів, 1898) і 27 років з часу видання в Києві останнього — десятого тому. Перевидання цієї праці силами маленького «Видавничого Товариства Книгоспілка» (Нью-Йорк) стало найкращим пам'ятником, який могла зро-

бити в цих умовах еміграція Грушевському, що був найбільшим істориком України і першим оформлювачем відродженої української держави — її президентом. «Книгоспілка» доклала всіх зусиль до того, щоб протягом трьох років видати всі 10 томів і встигнути таким чином до 40-річчя державотворчої діяльності Грушевського.

Коли два роки тому з'явилися перші томи цього перевидання, Юрій Шерех писав у нью-йоркській «Свободі»: «І до сі часом виходили у нас монументальні видання, але здебільша вони були популяризаційного типу, більшою чи меншою мірою — також пропагандистського типу. Але те, що хоче і вже почала робити «Книгоспілка» — не популяризація створеного іншими, а увічнення одного з наріжних каменів української духовності і української науки; воно перевищує дотепершні заходи наших еміграційних видавництв розміром — десять монументальних томів, а головне характером. Значення цього плану трудно перебільшити».

Тепер цей план виконаний. Заборонений дома і виклятий Москвою в СРСР монументальний твір пішов у широкий світ, уже тепер «заював» поодинокі бібліотеки в 64 містах США, в 19 містах Канади та в 13 країнах Європи і Азії. Це коли мова про чужинців. Однак основне гроно передплатників становить українська інтелігенція на еміграції, незалежно від того, чи вона працює за фахом, чи заробляє на прожиття фізичною працею. Слідом за передплатниками з інтелігенції ідуть передплатники з селян, що хочуть лишити своїм дітям цю незагасну пам'ятку про батьківщину.

Такої доброї відповіді на заборону праці Грушевського на Україні Москва не чекала. Не знаючи, як боротися проти духу «бородатого чорномора», як називали часом «старші брати» Грушевського, Москва наказала київському радію кричати, що «Книгоспілка» дістала на це видання колосальні капітали від Волостріту. Цікаве видовище: Москва старається вивістити Волостріт коштом... бідної української еміграції. А весь секрет успіху з перевиданням «Історії України-Руси» не в грошах, а в душах людських. Справді, навіть обізнаний із справою людинам трудно повірити, що ціле це велике діло довершили три скромні і маловідомі ентузіясти, які поза передплатою не дістали ні одної копійки допомоги ні від українських організацій, ні від чужинецьких джерел. Ці ентузіясти — А. А. Білоус, О. Ф. Балинський та І. Крилов. Білоус, що був ініціатором і організатором видання, задля якого створив «Книгоспілку», помер на десятому місяці існування «Книгоспілки», коли вийшли лише перші три томи. Виконання задуманого і розпочатого плану осталося на плечах Балинського і Крилова. Постійним, мінімально оплачуваним працівником в-ва був лише Балинський. Крилов посвячував виданням всі свої вечори і вихідні дні, після важкої фізичної заробітчанської праці. Це самопосвята гідна всякого наслідування. Це сила іншого, вищого порядку, ніж каси Волостріту чи Держбанку Москви.

Не місце в цій інформаційній нотатці говорити про значення довершеного видання, яке «Книгоспілка» хоче доповнити також перевиданням іншої монументальної праці Грушевського — «Історія української літератури» в п'ятьох томах. Українознавчі дисципліни поза межами СРСР дістали в свої руки могутнє джерело. Світ побачив, яких речей Москва позбавляє Україну. Великодержавна єдинодержавна історіографічна політика Москви дістає ще раз від Грушевського потужний удар. І коли Москва так люто ласє нині Грушевського, то не дарма!

У серпні 1898 року на своєму хуторі Грушевському писав наш історик у перемові до першого тому «Історії України-Руси»:

«Мені мило, що вихід сеї книги припадає на століття нашого національного відродження: нехай вона буде йому прирочена! Вправді невеликий переважно образ дає нам наша історія, сумніший може часом, ніж інші, але суспільність, що має віру в себе, мусить мати і відвагу глянути на неприкрашену правду свого минулого, щоб зачерпнути в ній не віру, а силу. „Увісьте истину, и истина свободитъ вы!“ — сей девіз діячів нашого національного відродження можемо повторити й по п'ятдесятих літах, додавши тільки „волю“ і „працю“, як неминучих спутників знання в поході до забезпечення ліпшої будучності своєму народу».

Юр. Л.

(Далі на 2 стор.)

Далі в числі:

Л. Білас: Про «Падіння» Кам'юса (2 стор.); Л. Гуцалюк: Огляд американського мистецтва (3 стор.); Е. Райс: Листи з Парижу (4 стор.); О. Шульгин: «Мої дитячі та юнацькі спогади» (5 стор.); О. Довженко: Автобіографія (6 стор.); І. Монтегіо: Довженко — поет вічного життя (7-8 стор.); Д. Андрієвський. Крім того, поезії, рецензії, нотатки тощо.

ПРО „ПАДІННЯ“ КАМЮСА

Шановна Панно З.

Недовго після того, як я дав Вам прочитати «Падіння» («La chute») Камюса, я став почувати себе перед Вами незручно. Річ у тому, що якраз тоді попала мені в руки наскрізь негативна рецензія на цю новелу, автор якої уважає її заголовок омінозним для літературного і морального упадку самого Камюса, який, на його думку, в ній відзеркалюється.

Хоч цей погляд ніяк не промовляє мені до переконання, закид неморальності здається мені завжди, коли він поставлений, чимось більше, ніж тільки суб'єктивізмом, бо ж мораль — це вартість колективна. Неморальність полягає не в тому, що хтось є дійсно неморальним. Вистачає, коли в когось постас таке враження.

Але Ви, емансипована молода дама нашого віку, уважатимете певно всю цю справу не варто двох слів, а мої, спізнані зрештою, моральні міркування здаються Вам мало зрозумілими, а може й кумедними, як кумедними могли здасться Вам монолози Жана-Батіста Кляманса. Це одначе не зменшує моєї об'єктивної вини у випадку, коли Ви зрозуміли Камюса так, як наведений вгорі рецензент. Звідси моє зацікавлення якщо не переконати Вас про небажання Камюса деморалізувати молодих людей, то принаймні ознайомити з моєю інтерпретацією «Падіння».

Найпростішою була б наступна аргументація: згаданий уже Жан-Батіст Кляманс — це літературний персонаж, що уможливило Камюсові бавити і шокувати читача блискучими афоризмами, пунантованими зауваженнями, повними гумору абсурдностями. Для ідентифікації цього персонажа з Камюсом нема ніяких підстав.

Пригадайте собі Камюсову «Чуму». Карантена, наложена на місто в результаті пошести, що запанувала в ньому, ізолює його від решти світу. Постає ситуація сприятлива для того, щоб кожний член ізольованого колективу позбувся свого «самовідчуження», в якому він нормальності перебуває. Коли щоденна підпримність, звичка й рутина перед щогодинною смертю стають безпредметними, кожний відкинувши на свої останні, екзистенціальні позиції, в яких єдиним реалітетом, крім смерті, здається ще тільки любов. Однак герой роману, д-р Р'є, смертельно хвора жінка якого перебуває в санаторії в іншому місті, лишається на своїй стійці в обложений міській фортеці і безперервно бореться з смертю, що вириває йому з рук одного пацієнта за другим. В одному місці роману він розуміє:

— Ніщо на світі не варте, щоб задля нього відвернутися від того, кого любиш. А однак я відвертаюся від нього, не знаючи чому.

Тут Камюс виходить за межі Сартр'ового екзистенціалізму. Герой роману сам що точно «не знає, чому», але відчуває, що існує щось поза голою реальністю «смерті» і «любви». В іншому місці роману натрапляємо на такий діалог між д-ром Р'є та іншим героєм роману Тарру.

— Аджеж Ви не вірите в Бога.

— Власне. Чи можна бути святом без Бога — це єдина проблема, яку я сьогодні знаю.

— Мені здається, що я не знаходжу ніякого уподобання в героїстичній святості. Я зацікавлений тільки в одному, бути людиною.

Намагаючись «бути людиною» д-р Р'є і деякі інші персонажі роману розвивають в собі гуманізм, який виходить поза межі т. зв. «гуманізму екзистенційного», черпає свою силу з трансценденту, суть якого і саме існування для дієвих осіб, як і для самого автора роману, лишаються неясними. Діалоги, що рухають внутрішню структуру роману, в яких герої стараються кинути світло на свої мотиви поведінки, не мають амбіції платонівських праяспрежів діалектично діяти до Правди, релятивності і функціональності якої герої не піддають сумніву. Вони є засобом яперспівської «комунікації» між персонажами і світоглядом з завданням наближувати один до одного і спільно прояснювати вічно незрозуміле і незбагнуте Буття.

Побудова «Падіння» зовсім інша. Тут нема діалогу, хоч з монологу героя новелі, Кляманса, видно, що він розмовляє з іншим. Але цей інший — статист, що не відіграє ніякої ролі, про нього випадково майже під кінець довідуємося хіба, що він адвокат з Парижу. Ним могли б бути так само добре Ви або я.

Майстерність і послідовність Камюса відзеркалюються вже в тому, що форма його творів точно відповідає змістові, їх рушійній ідеї. Якщо новий гуманізм «Чуми» знайшов своє оформлення в діалогі,

гах, в комунікації, в якій ніхто нікого не намагався переконати, де всі шукали в собі «за людиною», «Падіння» виправдує свою назву ще й тим, що його герой більше не шукає. Він відчуває за собою заслугу знайдення розв'язки, яка зв'язує людей від взаємного прибирання на хрест, від конченості вмирати з питанням на устах. Це більше не потрібне «бо я, Жан-Батіст Кляманс, знайшов вихід, єдину розв'язку, коротко — Правду...» Ясно, що тільки він має слово і старається переконати свого випадкового «співбесідника» в правильності своїх поглядів. Діалог став зайвим.

Не зважаючи на цю не надто може симпатичну прикмету, не виключене, що Кляманс не був Вам зовсім несимпатичним. До нього можна відчувати співчуття, яке часто виявляється, коли маємо справу з нешкідливими маніяками. При тому його іронія, що часто переходить в сарказм, про які можна припускати, що вони звертаються теж проти власних його слів, дозволяють сумніватися, чи він справді стовідсотково вірить в те, що говорить. В кінці — Кляманс оповідається, признається в своїх помилках і прогріхах, а людина, що оповідається не може бути нам зовсім несимпатичною хоч би тому, що викликає в нас почуття переваги над нею. Одне хіба насторожує: він не кається.

Ви можете спитати: чи це не достатній доказ його — і Камюсової — неморальності?

Мушу признатися, що Кляманс, лишивши покищо на боці його мораль, в

Полігамія сучасного мистецтва

(Закінчення з 1 стор.)

твір випливає з часу і з обставин, і їх якість релятивна.

Звільнений від власного часу, дух спрямував свій літ у майбутнє. Один з авангардних напрямків навіть себе символічно назвав мистецтвом майбутнього — футуризмом. Але якраз минуло мало бути майбутнім для визволеного духа. Переступивши межу нашого часу і ступивши в майбутнє, сучасний мистець опинився в історії. Він познайомився з багатьма епохами людського минулого. У цій мандрівці через простір і через час сучасний мистець познайомився і з передісторією, яка йому особливо припала до вподоби. Він не пережив її присутності і не відчув теплоти її віддиху, бо вона вже давно вмерла. Але він бачив її обличчя, виріте на стіні печери або його репродукцію на лиску паперу у швейцарському видавничстві «Скіра». Обличчя повне сили і первісної краси. Ця первісна краса так захопила сучасного мистця, що в нього народилося бажання повернутися у той далекий час і мистецтву 20 віку привернути давню минулу душу.

Але Паскаль, якому майже на чотири сторіччя було ближче повернутися до наших прародичів, був меншим оптимістом від сучасного мистця. Він уважав, що людина — це наслідок послідовних світів, які з народження її власного світу безповоротно вмирають. Людина не може вийти поза рамки власного світу, може його тільки свідомістю поширити, а «первісність» вона може віднайти тільки свою власну, у засаду власної неповторної особовості, серед умов власного світу, у який вона втиснена.

З цього неповторного світу — родиться неповторне мистецтво, як воно вийшло з неповторного світу передісторичної людини. Він мусів бути зовсім іншим від нашого. Ми не знаємо цього світу. Ми його тільки стараємося собі відтворити на підставі декількох збережених рисунків на стіні печер і з знайдених кам'яних знарядь. І якщо ще собі якось можна б було уявити, що печерна людина могла знати Фрейда бодай в уривках, то вона напевно не читала «Уявного музею» Мальро. А наш час у великій мірі зумовлений існуванням музею.

Привернення у мистецтві й оживлення форми минулої епохи — це тільки ренесанс. А відновлення форм різних епох рівночасно, як це ніби є в нашому сторіччі, — це багато ренесансів у один час.

Мандруючи через географію і через час, сучасний мистець, що став носієм чистого абстрактного чи безпредметного духа, впав на свіжу й оригінальну ідею: чому б йому на місце реальності, з якою він порвав зв'язок, не одержитися з мистецьким твором? І він захопився цією ідеєю і цими великими можливостями вибору, які йому давала історія. Історія тепер стояла перед сучасним мистецтвом, відслонена у всій своїй повноті й величчю. Історія стала тепер для мистця так близькою, часом тільки чверть години їзди автобусом до музею.

загальному постать все таки мало для мене симпатична. Він рішуче забігає говорити. При цьому говорить весь час про себе. Врешті з мазохічним вдоволенням обвинувачує себе в тому, в чому ми звикли переважно добачати власні чесноти. При цьому йому не можна відмовити особистого шарму, характеристичного для багатьох жевжиків. До речі, шарм — це, за його словами, «спосіб добувати позитивної відповіді, не зформувовані ясно питання».

Але Кляманс не має характеру, а, як він сам зауважує, «хто не має характеру, мусить, хоче чи не хоче, користуватися методом». Його метода базується в першій своїй частині на самоаналізі. Розкривши перед співбесідником своє егоїстичне «я», вказавши на глибинні мотиви своєї поведінки, — при чому він виявляє себе «учнем» Ніцше, Достоевського, Фрейда та Адлера, яких він ще вульгаризує, — він заявляє: такий я є насправді, щоб тут же додати: такі ми є всі.

Заки з'ясувати цілі цієї методи, дозволяє пригадати Вам коротко, як наш герой до неї дійшов.

За власними своїми словами адвокат Кляманс довгий час витривався в свідомості своєї досконалості, справедливості, чесноти, добросердешності й безкорисності. Дійсно він був людиною зразковою: радо помагав іншим, шукав навіть для того кожної нагоди, на те, як він пізніше подумався, щоб будити подив своїми чеснотами, показати себе в якнайкращому світлі, здобути загальне визнання. Його любов до інших, до жінок, приміром, була любов'ю до себе самого. Тільки згодом він пізнав, що його скромність допомогла йому блища-

Почалися вінчання. Багато вінчань, розводів і нових вінчань.

Після того, як минуло півсторіччя, вже можна говорити про досвід: для духа нескінченного, як і його колишній партнер, з яким він розійшовся, цей новий партнер, яким став тепер мистецький твір, був короткотривалий і для тривалого подружжя недостатній. Цей новий партнер був надто здефініюваний. В ньому не було нічого недошуканого й невисловленого. Він був знайдений і висловлений. Хіба ще тільки патина давала йому вуальку тасмичності. Хіба ще тільки розбита скульптура давала йому навіяння нових можливостей. Хіба ще тільки у шкідливо було дошукуватися різних доріг. Шкіц і патина тому втілюються особливо увагою сучасного мистця, а на виставках нової скульптури ми надто часто зустрічаємо мотив торса.

Закінчений твір мистецтва не давав для духа інших можливостей, як тільки можливості власного замкненого стилю. Тому єднання духа і мистецького твору не було тривалим подружжям. Це були часто тільки любовні авантюри; і тому мистець 20 віку так часто міння свій стиль.

Це зрештою і природно, що мистець так скоро закохувався у форми мистецького твору і так скоро їх кидав, щоб своїми почуваннями наділити нові й нові. Для відкриття і для свідомості історії, а це, здається, наш час взяв за свою високу ціль, не є типовий один замкнений світогляд. Замкнений світогляд — це віра, що не допускає у свій круг протиріччя другого світогляду. Для нашого часу і його спрямувань має вагу не один світогляд, а прямо, можна сказати, їх сума. Різні дороги сучасного мистця стоять у точному відношенні до багатьох розбіжних доріг історії. Їх сліди сучасний мистець відкрив і прийняв за свої власні. Для такого спрямування нашого мистецтва типова не моногамія, а полігамія.

Сучасний мистець залишив у новому мистецтві сліди своєї любові до історії і її творців мистецтва. Він не тільки їх відкрив, але ці різні мистецтва, що були мистецтвами замкненими, як і релігії, він поставив побіч на одну площину й наділив їх однаковими почуваннями. Ця любов сучасного мистця до мистецького твору в його різносторонності і любов до історії стала любов'ю нашого часу. Тим наш час відкрив те, що досі не відкрила ні одна доба; відкрив історію і переступив через замкненість її об'євів.

Не наша справа питати: що майбутнє відкриє у нашому часі, який теж стане історією. Якщо воно не відкриє у 20 віці якогось замкненого світогляду й стилю, то напевно відкриє небувалу досі ширину й намагання сучасної людини зрозуміти і присвоїти собі минулі борсання людського духа, — у 20 віці вона відкриє їх баліанс.

ти, його покора — перемагати, його чесноти — панувати. Словом, всі його чесноти, якими він був гордий, були формою гону до влади й походили з егоїзму.

Нічого дивного, що це відкриття (воно, якщо розуміти його як поступове прозріння, почалося нічним проходом по Парижу, після того, як якась жінка стрибнула з мосту в Сену, а Жан-Батіст, не оглядаючись, із страху ризикувати нічною купаллю, спішно пішов далі) викликало в ньому душевну кризу, в ході якої він дійшов до «нової методи».

Наш герой прийшов до висновку, що кожна людина хоче панувати й бути обслуговуваною не менше, ніж дихати, тому, як повітря, потребує до життя невідільників. Навіть найубогіші з убогих уміють дихати, навіть вони мають жінку, діти або хоч собаку, над якими можуть панувати. Долею й волею людини є бути паном і рівночасно невідільником.

Так, погляди Кляманса можуть шокувати. Зверніть увагу хоч би на таку його заувагу з одної з його шинкових тирад:

— Ці панове живуть з праці отих панів... Без уваги на це я вважаю їх більш моральними від тих, які вбивають в родинному колі повільно. Чи ви не помітили, що наш увесь суспільний устрій наставлений на цей спосіб самоликвідації?

Визнаю, що ці думки не згодні з християнською чи якоїнебудь іншою постулативною мораллю. Але зверніть увагу: наш герой не проповідує аморальності. Він нічого не хоче змінити. Він обсервує світ, встановлює, який він є, і робить з цього висновки. — «Ми не хочемо поправитися, — стверджує він, — тільки шукаємо співчуття». Чи не так є переважно? «Ми не маємо в собі сили ні до добра, ні до зла. Ми перебуваємо в передсінку пекла», — робить він висновок. Кляманс є властиво макіявеллістом, його цікавить мораль, яка сьогодні на ділі практикується, не та, яку майже всі мають тільки на устах. При тому я відчуваю «на самому дні» його слів неначе біль і відразу до цієї практики. Ось приміром коли він каже:

— Так, на цьому світі можна вести війну, мучити свого ближнього, прославлятися в газетах або просто, вишиваючи, обмовляти свого сусіда; але часом продовжувати жити, тільки продовжувати жити є річчю надлюдською.

Хоч Кляманс був ладен уважати себе, як і кожний з нас потроху, за надлюдну, він переконався, що це не в силі охоронити його перед загальним осудом інших. Цього осуду ніхто не може оминати, дарма як дуже йому хотілося б. Навіть мученики, каже він, мають тільки вибір між забуттям, наругою й використанням для чужих цілей.

«Очевидно, мої слова, — пояснює він ціль своїх медитацій, — мають на меті охоронити мене перед осудом, хоч це, мабуть, неможливе. Але чи перешкода, що не дозволяє нам його оминати, не полягає саме в тому, що ми є першими, що самі себе осуджують? Тоді треба за судження поширити на всіх, без винятку, щоб цим способом його розводнити».

Тільки засудивши себе спочатку, показавши всім свою моральну ніщоту, відчуває себе Кляманс в повній праві осуджувати інших, всіх без винятку. Так він звалює з своїх плечей свої провини, робить їх людськими, загальними і нормальними. Він не потребує розпочинати після сповіді нового життя, його метода, думає він, дає йому моральне право далі любити тільки самого себе й дивитися на своїх ближніх як на засіб. Єдина різниця, стверджує він, є та, що сповідь власних хиб уможливила йому їх далі безтурботно тлєкати. Шойно тепер, думає він, він може безтурботно панувати.

Мені здається, що наш герой передчасно тріюмфує й сам не зовсім переконаний в тривалості свого нового щастя. На це вказує його визнання, що часом чує він ще здалека сміх, який так дуже хвилював його колись і зганяв сон з його повік. Кляманс, це, на мою думку, персоніфікація «сірої людини» нашого віку. В його особі Камюс тримає її дзеркало перед очима. Кляманс це її підсвідоме, alter ego, яке вона перед собою приховує. Правда, бувши її дзеркалом, Кляманс дозволяє собі на іронію і сарказм. Але чи ми часом теж, дивлячись у дзеркало, не здаємося собі смішними? Очевидно, повна до себе поваги людина в цьому не признається.

Камюсів Кляманс включає його в світлий ряд французьких моралістів: Монтеня, Ля Рошфуко, Вовенарга, Шамфора, Рівароля, Гальяні, Жубера, Бодлера й інших. Чи існує якась підстава бачити в його оповіданні його моральне «падіння»?

Щиро Вам відданий

Лев ВІЛАС

Яків ГНІЗДОВСЬКИЙ

Огляд американського мистецтва 18-20 вв.

В метрополітальному музеї Нью-Йорку було показано огляд американського мистецтва 18-20 вв. Помітна настанова дати не лише загальний переріз трьох сторіч, а й створити атмосферу презентації мистецтва в даному часі: експонати 18 і 19 вв. висіли у присмеркуватих залах двома, а то і трьома рядами, натомість сучасне мистецтво презентоване в залі, що відповідає усім модерним архітектурним та виставковим вимогам. Тут багато світла і простору. Варто б відмітити, що метрополітальний музей — погана будівля, особливо для виставлювання творів образотворчого мистецтва, як зрештою і паризький Лювр, Прадо в Мадриді і багато інших відомих музеїв (переважно фондів у попередньому сторіччі). Винятково іншою є галерія Уффіці у Флоренції для творів переважно італійського ренесансу, алаш-

тована відповідно до свого призначення. Тим більше здивування того, хто, опинившись у відділі сучасного мистецтва цієї ж виставки, бачить більшість великих форматів, розміщених дбайливо і просторо в бездоганному освітленні. Все це сприяє максимальному сприйманню цієї гамонійної виставки.

Американське образотворче мистецтво 18 і 19 вв. є епігонське в наслідуванні слабших європейських зразків того часу; в історичному аспекті на чільному місці фігурують: Стюарт, Вістлер, Гомер.

Важко кількома словами схарактеризувати сучасне американське мистецтво. Воно відмінне від сучасного європейського мистецтва характером шукань і відкривань інших сторін естетизму, часто й більш стихійним орудуванням матеріалом. Європейські мистці не радо

зривають контакт з предметністю (і з традиціями), американське мистецтво характеристичне саме вільністю, воно творить свій світ вартостей та ставить інші цілі у своїх концепціях. Рішучий вплив на американське мистецтво має Нью-Йорк, можна сказати єдиний поважний духовий центр цієї сторони планети. Вплив цього міста полягає не лише в організації культурного життя країни, він також є більш внутрішній, тут перспективи інші, неба майже немає, горизонти закуті в мурі.

Відділ сучасного американського мистецтва в цьому огляді репрезентований переважно мистцям з т. зв. «нью-йоркської школи», це здебільша абстрактні експресіоністи: Поллок, Горкі, Де Кунінг, Марка-Реллі, Томлін, Модервел, Тобі, Базіотес. Скульптуру репрезентують: Зорах, Ногучі, Ліптон, Колдер, Рівера, Ліпполд. Ці мистці, більшістю мешканці Нью-Йорку, досить повно репрезентують стан американського мистецького модерного руху.

Впадає в око майже монументальна композиція Джексона Поллока: він малював, розливаючи фарбу з бра-вурним розмахом і відчуттям ритму та композиції на полотнах розстелених на підлозі. В осязі сміливі ефекти, які, коли сприймаєш без упереджень, дають глибокі естетичні зворушення і збуджують творчу уяву. Абстракція Горкі, який передчасно і трагічно помер, незвичайно сильно вражає своїми полум'яними кольорами, вона далека від реальності і є об'єктом уяви і чисто естетичного сприймання, неначе в колір перетворена музика, неспокійна і бурхлива, як наша доба. Колаж Марка-Реллі «Війна» вирізняється ритмікою і динамікою композиції, хоча кольористично не

цілком переконує, і досконаліші з цього погляду картини Томліна і Базіотеса.

В скульптурі, представлений в цьому огляді, відмічається лінеарність задумів та солідність у підході до проблеми матеріалу. Речі виконані безпосередньо в ма-

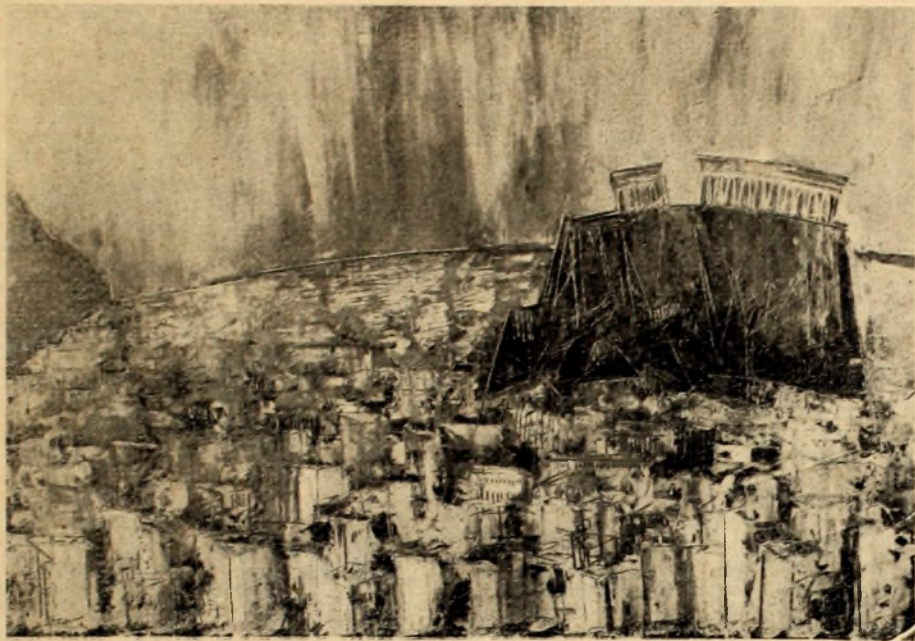


Бредлі В. Томлін: Ч. 11 (фото музею Метрополітен, Нью-Йорк)

теріалі (камінь або метал), а не засобом моделювання в глині і відливання. Найвніше знання «ремісничої» сторони мистецтва, тому їхні експерименти, переважно базовані на органічному ґрунті, сприймаються і виправдуються. Велика в задумі абстрактна скульптура Ногучі є зразком величавого компонування в мармурі з відчуттям податливості цього матеріалу. Тут теж грайливо та химерно збалансований «Мобіль» Колдера; безпредметна, без початку та кінця форма Рівери — твори з великим співвідношенням до сучасної тематики.

І, врешті, треба відмітити прекрасний абстрактний краєвид Вільяма Конгдона «Атени», де нереалістичними засобами викликано надзвичайно сильні почуття дійсності, це, на нашу думку, одна з найкращих картин на цій виставці.

Любослав ГУЦАЛЮК



Вільям Конгдон: Атени (фото музею Метрополітен, Нью-Йорк)

Богдан Тиміш РУБЧАК

З ЦИКЛУ „СПОМИН ПРО МІСЯЦЬ“

Округлі спогоди висять на галузках тиші, дозріваючи, мов сливи. Я знаю: Ішттар пішла від тебе, і ти — порожній сад, де білі статуї самотностей нагадують білість смерті...

Питанням сполохалися уста.

Ні, ще не час.
Ще в зірці найдальшій блищить
[діамантове тіло смерті,
і святочні жести днів живим серпанком
заслонюють свідомість тисячкратно
[помножених відображень

твого обличчя. Але пам'ятай: колись побачиш його знову й знову, й знову — воно буде обрамлене прив'язаними
[рожами, і твій погляд обернеться в два соляні стовпи — і твій
[безвладний погляд марно шукатиме блакитних метеликів.

Коли у знізнях моїх зів'януть дзеркала вже, коли почорніють дерева моїх долонь —

коли з чола мого впаде овоч останній і осінь сивою вцепить у скроні мої —

будь зо мною тоді.

Будь зо мною тоді, коли за очима останеться тільки великий порожній білий місяць —

і більш нічого.

Тоді мене любі.

Близькою будь мені — ми виїдемо на найдальші грані буття, ген за скелі, що об них розбиваються хвилі почувань — в країні, де просторі плеса зливаються з саявом місяця, де немає руху, тільки вічне коливання
[всесвіту, де з кожного листка — з усього — всякає в нас сік, що дарує абсолютну непохитність.

Де в місячному сляві розпливаються тіні нашого минулого.

Місяць — так. Місяць знає навіть віти, навіть каміння.

Світло місяця тіл не вміє ділити і затаює мрії й тихі тіні,

світло місяця білі миті будув, і вступаєш в спомин з найдальших граней.

Світло місяця діл не вміє судити, хоч карбує долі шляхи на долоні,

світло місяця тіл не вміє ділити, хоч уміє жалом протягти скроні. Місяць — так. Місяць знає. Місяць — альфа. Місяць — омега.

Піднімеш на долонях моці місяця до моїх уст. Я сцілюю їх, і вони запалять білий вогонь у моїй душі.

Він стане маєстатом: довкруги пролетять літо, зима, весна, осінь, літо, зима, весна, а він горітиме.

І все, що торкнеться його — навіть хвилини — обернеться в катедри й дерева.

Віддай місяцю все: і страждання, і радість, і кохання міцне на розпаленій сонцем
[землі, і буханець хліба в руках працюючих, і дитинну молитву, і вагітність мовчання, і співу
[бентежність, і погляд спокійний, і спокій цвиштарич, і озера, і хмари — віддай місяцю все, холодному місяцю.

Остап ТАРНАВСЬКИЙ

НАДІЯ НА ЛІРИКУ

Твердий льодовик радянського соцреалізму, який цупко тримає у своїх холонних вирахованих обіймах усю духовість в Радянському Союзі і в сателітних державах, не зазнав пошкоджень, не зважаючи на відлигу, про яку більше писали на заході, ніж вона справді могла себе виявити. Та все ж вільний світ постійно чекає нового слова з безмірних просторів так званого соціалістичного світу, вірячи, що кожен поворот історії мусить мати свій кінець, як і мав свій початок. Тож і тривання терору політичного і того страшнішого терору думки обмежене і мусить скінчитися.

Тому з такою увагою прийняв вільний світ пересічний із літературного погляду роман Дудінцева, бо в ньому вже є відвага сказати власне слово, і з такою цікавістю зустрів Пастернакового «Доктора Живаго».

Література, як кожне мистецтво, вимагає постійного оновлення. Тому то новий голос письменників соціалістичного світу — це не лиш відхід від накиненої форми і змісту, але також притаманне кожному живому мистецтву шукання нового. Найвиразніше це змагання творчого духу до оновлення виявилось у Польщі. Ми маємо письменників, які намагались у співпраці з комуністичним польським режимом служити своїй країні і своєму мистецтву і розчарувались; одні з них, як Чеслав Мілош, «вибрали свободу», а інші — відважніші, вже в останні місяці зірвали з партією і голосно заговорили про свободу творчості, як Адам Важиш, Мечислав Яструг, Станіслав Кот і інші.

Але цікавіші ті молоді письменники, які ставлять перші кроки в літературі, бо від них можна справді сподіватись оновлення. Ця новизна — в ліриці. Деякі ліричні поеми молодого польського покоління далеко відходять від програми урядового соцреалізму. Їх лірика, як стверджує польський еміграційний критик Маріян Паньковський, виростає з реальності, виходить із душі — ощадно оправлена в слово. Найзворушливіше, що ці нові поети шукать великого у найпростішому і змістом і формою, і тому можна сподіватись від них нових вартостей. Справедливо каже Паньковський, що «захоплення справами великими і вічними похвальне і потрібне, але поет мусить дійти, наприклад, до думки про Добро через жест вручення куска хліба голодній дитині. Такий є ліричний порядок і така, а не інша черга. Завертання цього порядку може довести до піднесеного ідеалізму, де замість давніх і висміяних богобатьків-чизняних реквізитів приходять нові, взяті із пластичного мистецтва і філософії».

Сказано влучно, бо це і найбільша загроза так званої у нас популярно-мо-

дерної поезії. Найчастіше — це не оновлення думки і форми, але зміна давніх реквізитів новими.

Подано два свої короткі переклади лірики двох молодих польських авторів, один із книжки Мирона Бялошевського «Обороті речей» і другий із книжки Миколая Бєщадовського «Інша Музика».

Польська літературна молодь еміграції теж не знаходить свого слова, впадає в формалістичні вправи, еротику і т. п., хоч має всю свободу творчості і контакт із західною літературою. А може справді в умовах утиску ближча дорога до справ простих і великих?

Мирон БЯЛОШЕВСЬКИЙ

«В КАМ'ЯНИЦІ»

Одно і те саме поруччя від ливниць

незмірних, мов створення світу, до горіщ
неспокійних, мов Страшний Суд, скрипить і скрипить
мов інструмент дерев'яний

меланхолійний і теж вселюдський, бо грають на нім
спільно руки, що входять і що сходять, і накопичуються поверхами, замисленість, минання
в акорд так зворушливий, що вуха мені набрякають плачем.

Миколай БЄЩАДОВСЬКИЙ

«СВІТАНОК»

Якщо б ти захотів полюбити зірку, то вибирай ту, яка найближча — так близька, що стіною дотикаєш її теплого серця. Вона має чорне ім'я: земля. Вона гарна — з її рук спадають вічні океани, вона сповита, мов прозорчастим плащем, віддихом безчисленних існувань, що їх вона диває на собі, і крутиться, брєнячи, по зоряних полянах — космічна бджола. Вона знає розкіш материнства. Дозволяє кротам впоруватись глибоко у своє урочайне тіло, охороняє зміїні гнізда у щілинах скал і наглядає над повільним зростанням тепла, щоб каміння могло зацвітати кристалами. Жахає її ніч. Діткнена темнотою, вона підноситься піною вод до свого місяця, і біжить, і пливе, і втікає живо, щоб вдарили знову об обруб світла. Тоді захоплюється землею! Яка вона зворушливо молода, горюча зоря рос, облита рум'яцем світанку. Тоді вона є молитвою. Вона співає хвалу Долоням, які на початку подій підняли її легко, мов голубку, щоб випурхнула і покотилась дорогою, яку їй визначено передвіковим творчим актом.

Емануїл РАЙС

ЛИСТИ З ПАРИЖУ

ЛИСТ ЧЕТВЕРТИЙ

Кінець війни захопив мене на півдні Франції в малому місті Мюссак, славному виноградарським і романським собором. Там, з групою друзів, під керівництвом нашого вчителя, нині покійного Я. І. Гордана, ми працювали над створенням європейського релігійно-культурного центру. Якоюсь одного разу, сидючи з одним з моїх приятелів перед нашим приміщенням, ми вивчали Майстра Екгарта. Знайомий учитель-комуніст, що проходив повз нас, побачивши, чим ми займаємося, назвав нас декадентами.

По його відході ми замислилися над питанням: що таке занепад? Чи нема якоїсь долі правди в його зауваженнях, що містичка явище занепадницьке? Нарешті, взагалі, незалежно від студійованого нами Екгарта, якою мірою ми прихильні до занепадності нашої доби? Чи вільний від неї вчитель-комуніст, що кишував нам це обвинування? Що, власне кажучи, більш занепадницьке — наша містичка, його комунізм чи, може, те й друге?

Того дня ми не студіювали більше Екгарта, а все міркували над поставленою проблемою і над можливістю для окремої людини, що живе в добу занепаду, не поділяти загальної долі, нарешті навіть над доцільністю і жадністю бути подібним виключенням.

Питання зацікавило останніх наших товаришів по центру, і протягом ряду днів тільки й було суперечок, що про занепад. Йому навіть був присвячений спеціальний вечір з дискусією, що затягнувся далеко за північ.

Врешті-решт ми так і не знаємо, як оцінюватимуть нашу добу нащадки. Та чи це й важливе? Хіба не важливіше все зробити, що в наших силах, для цієї, як ми, за нашим скромним розумінням, здаються найбільш достойної доби?

І якби нам удалося прожити і протрудитися все життя у згоді з своїм сумлінням, — яке може мати для нас значення людський суд — чи то сучасників, чи нащадків?

У всякому разі — занепад поняття відносне і крайньо невизначене. Воно належить до арсеналу журнальної полеміки. Противника називають декадентом або реакціонером (залежно від обставин і публіки) за ці ж самі справи, за які прибічники величають передовим освіченим прогресистом. Того самого письменника однодумці іменують «філософом», а вороги «журналістом». Кому з нашої письменницької братії не доводилося вдаватися до подібних професійних прийомів!

І все таки питання про занепадність нашої доби здається мені серйозним і обґрунтованим. Не визначаючи наперед можливих відповідей, я думаю, що недовіро-заперечне ставлення середнього обивателя, людини з народу, до сучасної літератури, думки й мистецтва не випадкове і вказує на наявність дійсної проблеми, що вимагає розв'язки.

От, наприклад, виставка безпредметного мистецтва, про яку я вже писав в «УЛГ», викликала обурення директора провінційної гімназії, який, хоча й від картини до картини, вигукував: «Зовсім незрозуміле, якесь виродження!»

На моє питання, чому незрозумілість означає конечно виродження, він спочатку не знайшов відповіді і зупинився серед кімнати з роззявленим ротом. Але за хвилину клинув: «Та ж це самозрозуміле!» Я так і не зрозумів досі, що є опільне між незрозумілістю твору мистецтва для некомпетентної людини і виродженням. Але ж законно припустити, що і в нього є якась доля правоти, яку він не зміг висловити. Якщо він так відчув, що ці незрозумілі картини є виродженням...

Невідповідність між тим, чого народна маса чекає від нас, і тим, що ми їй даємо, — ознака неблагополучності, і зневага до «безглузду натовпу» ще далей не є доказом нашої рації. Хоч значна частина вини поза сумнівом падає й на публіку. Але про це далі.

Ми маємо можливість запевняти, що найвидатніші й найпередовіші творці сучасної культури є жертвами систематичного нечесного переслідування з боку кін, які уникають прийняти відкритий бій, щоб не виявити свого культурного і творчого убозтва. Тому вони намагаються відбутися наліччю «декадент», що, на їх думку, є далі.

Це переслідування триває вже скоро сто років і виходить завжди з того самого табору. Цікаво, що майже всі творці, що підпали переслідуванню, з честю витримують іспит часу, і навіть самі противники врешті мусять визнати заслуги тих, кого вони намагалися висміювати.

Пригадаймо, що Макс Нордау писав у свого часу крикливій книзі «Виродження» («Entartung») про Бодлера, Верлена, Ніцше, Вагнера, імпресіоністів і багатьох інших. І хто ж не мав рації, кого перестали читати, кого забули — їх чи його?

Де тепер проповідуване ним і його прибічниками сліпе довір'я до розв'язання останніх питань експериментальною наукою? В наш час навіть виправданість її існування поставлена під сумнів, від якого її прибічникам усе важче боронитися.

Кого верескливо ганили і виставляли на посміх російські революціонери дожовтневих часів? Людей, визнаних найбільшими представниками російської культури: Володимира Соловйова, Розанова, Белого, Блока. Доба їх діяльності увійшла в історію під назвою російського ренесансу, тоді як інтерес до писань навіть найталановитіших з Худотелів — Плеханова і Леніна, потребує підтримки загрозами і фізичним насильством.

Якщо Рембо ще вдається замовчувати в СРСР, то у Франції Арагон з болем серця змушений оголосити себе його шанувальником.

Ми можемо з виразним почуттям і свідомістю своєї рації запевняти, що безглуздо винувати в занепадницькі напружені й відповідальні шукання істини і творчих шляхів, що приносять наслідки, часто сліпучі своєю глибиною і силою.

Хіба не маємо ми значно більших підстав обвинувати наших противників у варварстві, але не в простодушно дитинному варварстві, сама наявність якого є запорукою нерозкритих можливостей майбутнього?

Але ні, їх варварство умисне і побудоване на притворстві. Воно є відмовою від культури і згодою на її знищення з низьких міркувань особистої вигоди і кар'єри. Арагон же чудесно розуміє вартість творчості Рембо і навіть Кафки, до спалення книг якого недавно закликали його однодумці. Розуміє він також очевидну перевагу своїх власних ранніх книг «Le paysan de Paris» або «Graite de style» над бруковою сантиментальністю своїх теперішніх творів, написаних ніби приступно для «народу» мовою. Однаково, ніхто, крім комуністичних снобів, його не читає. Та й не в «народі» тут справа, а в бажанні Арагона придобитися партійною начальству.

Що ж в такому разі занепадницьке: творчість Рембо чи Матісса, перевагу яких Арагон не може не визнати, хоч і намагається її затуманити, — чи його власна, що підробляється під наївність, зацікавлене лицемірство?

Але вказана нами неблагополучність поширюється також і на нижчі поверхи сучасної культури. До неї належить катастрофічне падіння народжень, стверджене у Франції між першою і другою світовими війнами, упоратися з яким вдалося лише чисто штучними заходами. Хіба можна виправдати небажання дедалі більшого числа французів боронити свою країну зі зброєю в руках посланням на недовір'я до ніби недостойного уряду? А холодна жорстокість німецьких наци, головно стосовно до безборонних, хіба не глибоко ненормальне явище у народу, що має за собою велику велич культури і великих духовних досягнень? А байдужість керівних кіл усіх західних народів до угорської трагедії, та й до комунізму взагалі, хіба може бути визнана нормальною? Людина зачерствіла під впливом механічної цивілізації і стала байдужою до чужого страждання, хоч і яке воно велике, доки вона сама і її близькі лишаються по-кищо у відносній безпеці.

Це зниження морального рівня є клінічним симптомом нервового і навіть психічного захворювання. І в цьому, по-моєму, єдина серйозна, не полемічна постанова питання про занепад. Звичайно, чисто клінічна нормальність є лише мінімум, виходячи з якого, існує можливість безмежного піднесення втору і вперед. Справедливо ж занепадницьким можна назвати лише те, що цього мінімуму не досягає. Творчість морфіюмана або людини, хворої на статево збочення, — занепадницька, хоч і яка вона чудова, і незалежно від її «приступності», наприклад, О. Вайлда або Роже Жільбер-Леконта. Що останній все своє коротке життя провів у духовому горінні виключної гостроти, робить лише більш болісним наше співчуття до його трагедії, але що він так і не спроможся подолати свій порок, накладає на нього і його творчість певну пляму. Ми, «нормальні» люди, можемо багато чому навчитися

на його прикладі і книгах, але було б помилкою стати його послідовником.

Правда, і цей критерій не є незаперечним: тримаючись його, доведлося б зарахувати в декаденти Леонардо да Вінчі і навіть самого Платона.

Нещастя нашої епохи в тому, що мало є людей, які прагнуть піднятися над рівнем свого морального мінімуму. Клясичні релігії заобезпечували якоюсь мірою духову рівновагу щиро віруючих. Але в нашу добу цей охоронний покров став спадати. Ріст людського духа змушує нас покинути затишок материнського гнізда колективних притулків (релігії, батьківщини, родини тощо), що охороняли нашу безоронну духову юність. Наш вік ставить перед людиною більш високі вимоги: в самій собі вона повинна знайти сили для збереження рівноваги, для панування над собою і для служіння світові. Криза сучасного світу — в невмінні більшості людей пристосуватися до цих підвищених вимог. За звичкою люди шукають притулку і заспокоєння, ідейного і фізичного, у звичних їм соціальних формах.

Варто звернути увагу, наприклад, на те, що сутність сучасного соціалізму миститься саме в вимозі до когось чогось, щоб... цей хтось дав і давав мені все більше й більше. Соціалізм однобоко застиг у позі жербака, що простягає руку світові то з проханням, то з нервовою вимогою: «Дай!», «Я хочу!», «Мені треба!» Навіть коли вимога юридично справедлива, вона духово безперспективна.

Світ вийде з кризи, коли більшість людей зрозуміє, що шлях самовдосконалення є єдиним певним шляхом до щастя. Зниження до клінічної ненормальності — і є нещастям. Уже Бодлер геніально формулював цей стан:

O Seigneur, donnez moi la force et le courage,
Pour contempler mon coeur et mon
corps sans dégoût.

Коли людина переконається на своєму власному досвіді (що приступне кожному), що щастя не в посіданні зовнішніх благ, а в цінності і значності самого суб'єкта, настане ще небувалий в історії розквіт всіх наших можливостей.

Покищо ж не можна не визнати деякого спустошення творчих сил, що стало після другої світової війни, як наслідок всього сказаного вище і спричиненого ним надміру спустошень. Адже всі народи, що живуть по той бік залізної завіси, зведені не тільки до занепаду, а навіть до культурної смерті. Єдина надія на майбутнє.

Але й на цей випадок ми маємо дуже печальний прецедент: 13 років гітлеризму, пережитих Німеччиною, не пройшли для неї безслідно. Як можна рівняти хоча б нову німецьку літературу з передгітлерівським експресіонізмом! Чи може вона виставити хоч одне ім'я, рівне тодішнім: Кафка, Рільке, Гофмансталь, К. Кравс, Бенн, Гессе, Лерке і багато інших. А в філософії, якою здавна пишається Німеччина, хто може прийти на зміну «останнім могиканам» — Гайдеггеру і Ясперсу?

Але і в Франції справа стоїть не ліпше. Я іноді задаю культурним французам таке питання: «Назовіть мені хоч одного французького поета чи мистця, що народився після 1900 року, рівного геніям попередніх поколінь, наприклад, Аполлінеру, Жакобу або Ревєрді в літературі, Матіссу, Браку або Дюфі в малюванні?» Досі я не одержав відповіді на це питання, хоч старшим з них вже скоро 60 років...

Що справа не тільки в матеріальних труднощах, видно з того, що США не мають сьогодні ні одного письменника, який зрівнявся б з Г. Мелвілем або Е. Дікінсоном, що жили сто років тому.

Але можливо, що виняток у Франції все таки з'явився — це Рене Шар. Йому тепер 52 роки, він атлетичної будови, дрібний провансальський поміщик, півселянин, що рідко буває в Парижі, де користується винятковою симпатією літературних кіл. Він дійсно має великий, майже непоборний особистий чар. Перші його виступи в пресі були зустрінуті критикою з стриманим, але беззастережним схваленням, яке скоро перейшло в гіперболічні похвали. Впливовий і справді непоганий літературний журнал «Cahiers du Sud» так і написав у своєму останньому числі: «Рене Шар наш ліпший сучасний поет!» І це в статті, в якій говорилося також про самого Сен-Жана Перса, досі загальноновизнаного улюбленця французьких літературних кіл. У статті порівнювали обох поетів, але не на користь Перса, у якого почали знаходити штучність, розтягненість і інші грихи.

Звичайно успіх у сучасників не є доказом справжньої вартості. Важливе одначе, що Шара підноситься саме найбільш компетентні із знавців французької літератури. Серед них стосовно нього склалася рідка однодушність.

Нещодавно вийшла у Галлімара збірка вибраних творів Шара, складена ним самим. В неї входить вибір з усіх його книг, починаючи з 1935 року, і ряд ще не друкованих поезій. Цією книгою автор очевидячки хоче підвести підсумки своєї діяльності і виділити те, що, на його думку, має остаточну вартість.

Перше, що кидається в вічі при ознайомленні з поезією Шара, — це її незвичайно висока словесна якість. Далі нема куди йти в бік шляхетності, вишуканості, безпомилкового почуття міри і смаку. Для прихильників його таланту ці якості — єдине й найліпше, що може дати поезія, від якої більше нічого не можна й вимагати, незалежно від її змісту.

Ця теорія не позбавлена ні інтересу, ні підстав і тому дуже споклива. Але якщо вона підтвердилася, вся сила і чар особистості Шара, що вражають при зустрічі з ним, виявилася б за межами його поезії. Для мене немає сумніву, що вони якось в ній наявні.

Шар — поет недовдоволеності. Написані слова не ності, а лише межа вкладеного в них змісту. Учутуючись, ми розкриваємо вражаючі своєю дику красою обширні області душі, що простягаються за їх межею. Перед нами розкривається первинна природа, зігріта справжньою сердешною людністю. Це — поезія внутрішнього світу, якоюсь тяжкою, майже конвульсійною зусилля, яке слова більше маскують, ніж висловлюють. Він — тільки про себе, про те, що зовнішній світ весь у ньому самому: «Deux rosiers sauvages pleins d'une douce et inflexible volonté». Увесь Шар у цій зібраності, готовості до стрибка, що владно перетворює по-своєму все навколо. Схвильованість перетоплює урявки переживань і враження від природи:

Pour qu'une forêt soit superbe
Je lui faut l'âge et l'infini
Ne mourez pas trop vite amis
Du casse-croûte sous la grêle
Sapins qui couchez dans nos lits
Eternisez nos pas sur l'herbe.

Ця поезія натяків на невідомі нам обставини. Уперто мовчазний у житті поет лишається таким і в своїх творах. Але в його внутрішньому світі — тремтливий клубок, в якому переплелися пейзажі і переживання, доля і відображення дерев у воді, гіркота і затята впертість. Але він буває справжнім поетом і незалежно ні від якої теорії:

Soeur froide, herbe de l'hiver,
En marchant, je t'ai vu grandir,
Plus haute que mes ennemis,
Plus verte que mes souvenirs.

Крім поезії, Шар лише афоризми, які ще більше відкривають його непорочну спрямованість до досконалості. І він сам відповідає на питання про сучасний занепад: «L'essentiel est sans cesse menacé par l'insignifiant. Cycle bas». Але цією свідомістю він над нашою епохою підноситься. Хоч «нікчемне» і грізне в наш час, важливе не воно, а наявність «основного». Особистість і творчість Шара є міцною передумовою цієї наявності.

Олекса ВЕРЕТЕНЧЕНКО

* *

Розкриляються білі вітрила
Твої очі — світанки нові.
Вулканізуюча сила
Закипіла в моїй крові.

І нічого, що час маліє,
Що життя так нерівно текло,
День-у-день кожну мить на землі я
Відчуваю твоє тепло.

Зачудованим вогнепоклонцем,
Наче вперше — вже стільки літ —
Я дивлюся, як сходить сонце,
Як будеться світ.

* *

Поспішав у голодній пустелі,
А смага до нестями пекла.
День горів — ні зела, ні оселі
Коло висхлого джерела.

Жовтим попелом діони. Извори,
Як покруччя гадючих доріг.
Пити, пити! Пройшов через море
І напиться не міг.

Кров точилась об гостре каміння,
Аж тоді на гірському плаї
В час розливого вечоріння
Він зустрів її.

Підійшла, уклонила неспіло,
В землю вдарила збаном важким:
— Дай омлю знеможене тіло,
Витру ноги волоссям своїм!

Подивився очима ясними,
Засоромився, що чоловік...
День і ніч у гарячі обійми —
Народивсь молодик.

Олександр ШУЛЬГІН

Мої дитячі та юнацькі спогади

IV. НОВЕ «ЗАСЛАННЯ». РОДИННЕ ЖИТТЯ

80-і та 90-і роки 19 століття — це сумний час всеросійської реакції доби Олександра III. Революціонери, яких не покарано, ледве житовили та масово йшли на еміграцію. Громадське легальне життя як українське, так і російське навіть зовсім притихло. На цьому тлі народився в громадянстві якийсь песимізм, або скорше його охоплювала нудьга. Найкраще в Росії ці настрої виявив Чехов, безперечно один з найбільш талановитих російських письменників, який, до речі, походив з межевої смуги між Україною та Росією. Сумно було скрізь, а особливо на провінції. І не одна інтелігентна людина, потрапивши в якийсь глухий кут, в повітове чи навіть губерніальне місто морально загубала. Найчастіше все кінчалось картами та пияцтвом...

«Три сестри» Чехова мріяли все — «в Москву! в Москву!», і так само, опинившись в Єлисаветі, мріяв певно й батько про Київ, а мати про своє улюблене село, про своїх приятелів селян, де завжди вона знаходила себе та знала що робити, що говорити. І перше моє враження від шести років нашого перебування в Єлисаветі, що там батькам було зле. «Зло» це було відносно: тепер, перечитуючи того ж Чехова, дивуєшся, чому всі герої в нього так стогнуть?.. Бо коли порівняти ті часи з тим, що після огорнуло як Україну, так і Росію, то це був тоді рай. Але щастя не є річ об'єктивна; воно в нас, і все залежить від нашого внутрішнього життя, від нашої життєвої енергії. Але саме у людей тих часів цієї енергії й бракувало, і вони такі й справді були нещасливі. А самотності серед молоді були аж надто численні...

Єлисавету батьки не любили, а під їхнім впливом і ми, діти. Херсонщини ми владисто не знали. Тільки один раз, коли я був зовсім малим, ми не поїхали на літо до баби, а лишилися під самим Єлисаветом, де найкраще гарне поміщення у місцевих дідачів Мар'яновичів, з якими згодом батьки нав'язали дружні відносини. Там була велика садиба, може, навіть ліс, не пригадую гаразд. Але херсонських степів, з їхніми незчисленими глибокими балками, що перетинають безкраї степи, що в них сховалися понад річечками довжелезні, гарні та великі села, — цієї Херсонщини я тоді не знав. Тільки значно пізніше, — про це ще згадаю, — вже дорослим я об'їхав кінцями цю прекрасну країну, пізнав її, а за тими степами сумую на чужині так само, як і за зеленою Полтавщиною...

Ми не любили Єлисавету, чи як ми тоді говорили Єлисаветграду. Місто було невелике, але й не таке мале. Це, очевидно, на Херсонщині був поважний центр. Головна вулиця перерізувала все місто та звалася, здається, «Большой проспект», на якому стояв і собор. А посередині підходила до цієї артерії Дворянська вулиця, де були найкращі будинки було дуже мало. Садків, певно, було багато, але вони не виходили на саму вулицю, як у Києві.

Населення складалося з великої кількості урядовців, часто росіян або зрусифікованих малоросів, з міщанства, яке говорило здебільша міщаною мовою, та з великої кількості євреїв, ремісників і комерсантів. Але це був і військовий центр, принаймні там була юнкерська кінна школа. Присутність юнкерів, а особливо старшинства, теж надавала якогось характеру місту.

Але від цієї всієї людності батьки були досить далекі. Спершу вони пробували запрошувати до себе урядовців того ж банку, де служив батько. Дуже гостинно їх приймали в себе... Але чим більше їх пізнавали, тим менш і менш ними цікавилися, а пізніше майже ніхто з тих урядовців у нас не бував. Хіба що запрошували їх на ялинку, та й то більше задля їхніх дітей, яких мама бажала чимсь порадувати.

Тільки з першим своїм директором Слободзінським, людиною інтелігентною, батько був справді в добрих відносинах. Але Слободзінського скоро кудись перевели, а до нового директора, певно афериста, батько ставився з великим застереженням. Чим далі більше він відчував свою самотність серед тих урядовців, які жили своїми маленькими інтересами, пльотками, іноді доносили начальству один на одного. Грали звичайно в карти, а дехто й пив...

Не було там ані одної дійсно інтелігентної людини, з якою можна було б одвести душу. Не кажу вже, що не було нікого, хто б цікавився українсь-

кою справою, а багато серед них було зайд з півночі.

Сама банкова праця незвичайно не подобалася батькові: фінансові справи лежали цілком поза сферою його інтересів. Не думаю, що він дуже добре їх розумів, хоч як людина сумлінна, прагнучи виконувати справи досконало. Йому до того доводилося бути в постійному контакті з відвідувачами, які часом йому страшенно ооридали...

Додому приходив батько десь біля 3-4 години, виснажений і знервований... «Скуная история» — а ла Чехов! але постає питання, чому ж другу половину дня він не використовував для себе? Чому не писав своїх нових праць і тим не розважав себе самотою? — Дещо, правда, писав, наприклад, про свою пригоду в Парижі, коли він, як я вже згадував, опинився в паризькій тюрмі (в «Літературно-Науковому Віснику»). Але писав мало. Звистача, для наукових дослідів не було вистачу праці, хоч він все ж мав добірну бібліотеку та посідав засоби, щоб купувати нові книжки.

Але у людей цієї доби, особливо на провінції не було головного — енергії. Батько ж до того, як я вже не раз писав, втратив здоров'я. А до того не мав у своїх жилах тієї селянської крові, тієї невисипущої сили життєвої, яку нам, його дітям, передала наша дивовижна баба-селянка. Тільки «її коштом» сам я в мої літа можу ще в бюрі сидіти шість годин та ловити час для своєї громадської, літературної та наукової праці... Та й часи інші, і всі ми тепер люди «загартовані»... Не дивно, що батько був сумний. Мрії про університетську кар'єру були давно забуті, життя програне...

Але сумною була й мама... Ірудно сказати — чому? В великій мірі це пояснюється її незвичайною нервовістю, яку в ті часи лікарі не змігли гаразд лікувати. Вона дуже погано спала, а від найменшого звуку прокидалася. Однак цим усього пояснити не можна: велику роль відіграло нудне життя в Єлисаветі, відсутність справжньої громадської діяльності, яка для її гарячої, високоідеїної натури була така потрібна. Там, на селі, вона знаходила якесь задоволення та ставала зовсім іншою людиною, особливо як згадувала часи своєї праці в школі.

Сумно було, але не безнадійно. Як далі побачимо, і в Єлисаветі знаходили батьки іноді собі відраду, а крім того їхнє життя наповнювали діти, наші родинні радощі, як часом і родинні турботи.

Але настрої батьків відбиваються завжди на дітях. Сам я літ до 12 був досить кволим на вигляд дитиною, хлоп'ячих забав, бійок уникав і не любив. Волів більше бути в товаристві сестри Надії та її приятельок. Що мене часом так турбувало? І сам не знаю. Але пригадую собі, що коли мені було шість років, я сидів іноді на своїй гойдалці в якомусь пригніченні та все говорив: «Треба все сказати». Але що? — Я не знав. — «Скажу, коли мені буде 12 років, ні, коли десять, або одинадцять». Чи в людини в основу закладений цей сум, якісь передчуття? Чи це якась особлива чутливість, яку я назавжди унаслідував від мами? Іноді, як я грався біля дому, якісь пані зупинялись коло мене та говорили: «Які в цієї дитини дивні очі, такі сумні...» Пригадую, що в сестри Надії може було ще більше цього песимізму, ніж у мене, і вона з плачем говорила про вічність, яка її жахала...

Все ж, діти є діти, і ми від тих думок одходили, було стільки цікавого скрізь... Ось, наприклад, піти з мамою до міста, а там біля скверу продавалася у будці «зельтерська вода» з сиропами, і до того ж різних кольорів — червоними, зеленими, жовтими, завжди солодкими. Чи замовити їх мама сьогодні? Якось соромно прохати... і тоді щось вигадаш: «Мамусю, ти знаєш, коли ми вийшли з дому, мені хотілося пити»... Мама розуміла «хитрість», сміялася, і можна було пити ту незвичайну воду, яка так приємно б'є в ніс... Вулиці в Єлисаветі були взагалі досить брудні, особливо весною, коли починав розтавати сніг; крига все ж лишалася. Тоді висили під доглядом поліцаїв купу арештантів в їхніх дивних одягах (я ніде не бачив, щоб так часто використовували арештантів для праці, як в Єлисаветі), і ці арештанти розбивали кригу, але не вивозили її. Від цього на вулицях ставало ще брудніше. Тоді я й сказав мамі: «Які ці люди дурні, нащо вони це роблять?» — і почув гарячу відповідь, яку запам'ятав назавжди: — «Не можна судити про те, чого ти не розумієш», — а далі пояснила мені, що розбита кри-

га швидше розтане і на вулицях скоро буде чистіше.

Ходили ми, особливо останні роки, коли жили в дуже просторому помешканні на дворянській вулиці, до своєрідного парку, де був великий простір (полігон), на якому роили свої вправи на конях юнкери. Я дуже любив коней, і це була для мене велика розвага. Багато було й інших радощів, як різні родинні свята — ялинка, а особливо театр, український театр. Але до цього ще повернуся, бо це важлива сторінка моїх дитячих років.

І сестра Надія, і я сам, почасті під її впливом, дуже рано почали вважати себе «великими», якщо не дорослими, і соромилися гратись, хоч і кортло. «Великими» ж ми були в 8-10 років, бо поруч з нами були й «малі»: в 1894 році народився в Єлисаветі брат Володя, майбутній герой Крут, де він загинув. А в 1896 році, восени, в Сохвиному, народився й Микола, мій майбутній вірний друг і товариш, який рано помер у Парижі на 35 році життя.

Отже, я вважав обов'язком старшого брата «розважати» малих. Вигадував різні розваги, будовав їм з стільців та ковдр будинки чи «залізницю». Та де правду діти, може, сам бавився більше, ніж вони. Володя незвичайно швидко розвивався. Не по літах був розумним хлопчиком і мав до того дивний слух: міг дуже вірно співати багато пісень, звичайно українських, як і всі ми в родині, вже з самого малку, був «патріотом».

Іхати до Сохвиного на весні — це була велика й радісна подія в нашому дитячому житті. Приваблювало не тільки Сохвище, а й сама подорож, а особливо через те, що під Кременчуком треба було переїздити через широкий, могутній Дніпро. Мене самого завжди це хвилювало страшенно, але я пригадую собі, якими очима, з якою увагою, не по літах, дивився Володя на той Дніпро і не співав (хоч міг би й заспівати), але деклямавав, до того незвичайно виразно, майже побожно: «Ой, Дніпре, мій Дніпре — широкий та дужий; багато ти, батьку, у море носив козацької крові...»

Неначе передчував свою власну долю...

Микола був завжди інший, і в дитинстві, і після в житті. Змалку був дуже спокійний, білявий (він один у родині був білявий, як батько), «тухлий»... Був він дуже кумедною дитиною, особливо як підір: мовчить, слухає, а після скаже дотепне слово, що від нього всі помирають зо сміху. Але й у нього був свій песимізм: якось у гурті всі весело говорили між собою, сміялись, а Микола (4 роки) сидить тихо, і бачимо котяться йому по щоках слюзи...

— Що з тобою, Миколочко? — питає мама схвилювано.

— Смійтесь, смійтесь, всі помрете...

Сталося так, що через рік по цих словах він мало не помер. Неминучі та часом грізні дитячі хвороби загрожували кожній родині. В ті часи на сході шарлатани косили дітей. Я забігав наперед, до часів, коли ми вже покинули Єлисавет; Микола, всіма нами улюблений «найменший», заслаб на шарлатани, до того дуже сильно. Коли ми про це довідалися, не тільки батьки, а й ми, діти, всі були в страшному горі. Пам'ятаю, що я довго, довго плакав і був у розпачі. Не буду докладніше спинятися на цьому епізоді. Нас трьох кінець-кінцем вивезла бабуса до себе на село... З яким хвилюванням чекали ми з сест-

рою вісток. А тут журка злетіла до нас на вікно, а наша німка-гувернантка епічно сказала: «Це ознака поганих вістей». Це був нетакт... Ми дуже схвилювалися, потім ооурилися і воліли розврати її та домілися з тріумфом, що оаоуся таки вислала її з Сохвиного... А вістки приишли доорі, ми повернулися назад до Києва і радошам не було кінця...

У нас дома завжди панувала українська мова. В ті часи в самому Києві інтелігентних родин, в яких вживали свою мову, було дуже мало, їх легко перелічити на пальцях однієї руки. Цього хотіли батьки, але запровадила це звичайно мама, яка своєю мовою так добре володіла. Отже, за весь свій вік ні я, ні сестра, ні брати не сказали до мами чи до батька ні одного слова по-російському. Батько, як я вже писав, говорив з трудом по-українському, а до того ще й з незрозумілими для нас галицькими виразами. Але з українцями, які до нас заходили, він говорив усе ж по-українському. Дома іноді він оповідав нам по-російському, але й він і ми звикли до цього «двоязыччя». Мова в нас була далеко не чиста, під впливом російського читання та школи, звідки ми наносили багато русизмів. Але вимова була справжня полтавська, говорили ми вільно, а основи мови були дотримані.

На нашу українську мову звертали в Єлисаветі особливу увагу. Це так було дивно! А мама, як колись на селі, часто ходила навіть у місті в українському вбранні. І росіянки говорили: «Странная дама, ходит в малорусском костюме, ведет детей за руку и говорит с ними по-малорусски!»

Національне українське виховання в нас шло нормально, не штучно. І ні російська школа, ні література, яку ми потім читали значно більше, ніж українську, не могли нас збити з нашого шляху. І про це наше виховання пише мені сестра (Надія Я. Ішук): «Несвідомі ми були того, які цінні перлини вкладали наші батьки в наше національне виховання. А яка відвага була в батьків (недавня кара батька та Сибір!), що говорили з нами по-українському. Скільки людей перестерігало їх, що небезпечно та що ми не зможемо вчитися в гімназії (звичайно, в російській, бо іншої не було)». На щастя, ті побоювання не справдилися. Всі ми четверо були найкращими учнями в тих гімназіях... Назв'ять Карпенко-Карий був дуже здивований, що ми в родині говоримо по-українському. «Пам'ятаю, — додає сестра, — як він питав мене: „Чи ти завжди так говориш“? — А як я підтвердила це, то він похвалив і сказав, що так і треба, що це дуже добре...»

І мама, і батько робили для нас усе, що тільки можливе. Діти в них були на першому плані. Сподіваюся, що наше родинне життя було їм справжньою втіхою. Але до такої міри вони піклувалися нами, а мама обґрунтовувала ці клопоти своєрідною ідеологією, кажу-чи: «Батьки повинні жити для дітей», — що в мене тоді не раз поставало питання: якщо всі батьки живуть тільки для нас, а ми маємо жити тільки для наших дітей, то в чому ж зміст життя? А хто ж має жити й для себе?...

Але батьки все ж, свідомо чи несвідомо, мали і своє життя. Як не виглядав тоді сумно Єлисавет, однак і там були хоч спорадичні прояви українства, і це якраз у великій мірі завдяки батькам. Крім того, в Єлисаветі мали вони друзів, і серед них одного справжнього, великого приятеля Афанасія Івановича Михалевича.

На цей незвичайний і трагічний постаті я мушу спинитися, перш ніж перейти до дуже важливої для мого життя справи — мого захоплення українською історією та українським театром.

„Антологія української поезії“

Нещодавно вийшла в УРСР «Антологія української поезії» в чотирьох томах (Держлітвидав, Київ, 1957). Упорядкували її Максим Рильський і Микола Нагнибіда. Вступні статті Рильського і Леоніда Новиченка. Два перші томи антології присвячені дореволюційній літературі, третій і четвертий — радянській. У першій частині, на відміну від попередніх радянських видань, появились поети, яких вже давно в УРСР не видавали: у першому томі є Куліш, у другому — Гринченко, а поза тим майже забуті Пузина, Степан Косаревський, Афанасів-Чужбинський, Михайло Петренко, Віктор Забіла й багато інших. З галицьких поетів Шашкевич, Вагілевич, Головацький. З новіших є Олесь, Чернявський, Пачовський. Друга частина антології (радянська), поміщаючи зага-

льновизнаних в УРСР поетів, містить і багатьох раніше зневажуваних або забороених і тепер реабілітованих (Христя Алчевська, Агатангел Кримський, Валеріян Полішук, Євген Плужник, Володимир Кобилянський і ще багато інших). Великі вступні статті (до перших двох томів Рильського, до третього і четвертого Новиченка) та біографічні довідки про кожного поета роблять це видання досить цінним і як довідник про українську поезію, хоч і як вартість його послаблена тенденційністю добору поезії і не менш тенденційною оцінкою поетів. Про зацікавлення виданням свідчить винятково великий попит на антологію: перше видання (8000 примірників) розійшлося відразу, тепер оголошено повторне видання накладом у 20 000 примірників.

Олександр ДОВЖЕНКО

АВТОБІОГРАФІЯ

Автобіографія Довженка, написана ще 1939 року, надрукована тепер скорочено в журналі «Дніпро» (грудень 1957). Ми передруковуємо повністю поданий там текст.

Народився я 30 серпня 1894 року на околиці невеликого повітового містечка Сосниці на Чернігівщині, що звалася В'юнище, в родині хлібороба Петра Семеновича Довженка, який належав до козацького, як на ті часи, стану.

Землі в нас було сім чи сім з половиною десятин. Земля була не дуже родюча, і тому, щоб підтримати своє натуральне господарство, батько ще наймався в підводчики та смолярував.

Батьки були неписьменні. Неписьменним був батько, мати, баба і прабаба. Дід був письменний, і йому батько не міг простити своєї темноти. Дітей мали багато — чотирнадцять — перемінний склад, з якого залишилося двоє — я й сестра (нині лікар). Решта померли в різний час, майже всі не досягнувши працездатного віку. І коли я зараз пригадую своє дитинство і свою хату, і завжди, коли б я їх не згадав, в моїй уяві — плач і похорон. І перша телеграма, одержана в нашій хаті, повідомляла про смерть мого брата — вантажника в Ростові. А я й досі не можу дивитися на похорони. А тим часом вони проходять по всіх моїх сценаріях, по всіх картинах.

У всіх моїх фільмах є розлука, герої прощаються, поспішаючи кудись далеко, вперед, в інше життя — невідоме, але принадне, краще. Вони прощаються поквапливо і недбало і, відірвавшись, не оглядаються, щоб не розірвалося серце, а плачуть оті, що залишаються. Це — моя мата. Народжена для пісень, вона проплакала все життя, проводжаючи назавжди. Так питання життя і смерті вражали, очевидно, мою дитячу уяву, що й залишилося в мені на все життя, пронизуючи в найрізноманітніших виявах мою творчість.

Так у нечисленному ряді жіночих образів образ матері заступив собою всі інші. Дід у фільмі «Земля» — це мій покійний найдобріший дід Семен Тарасович, колишній чумац, чесний і незлобивий. Від нього в мене в картинах завжди з любов'ю написані образи дідів. Це тепло дитинства. Діди мої — це щось подібне до призи часу. І саме тому мені образ Боженька було легше створювати, ніж образ Щорса.

Друге, що в моєму дитинстві було виразнішим для характеру моєї творчості, це любов до природи, правильне відчуття краси природи. У нас була казкова сіножат на Десні. До самого кінця життя вона залишилася в моїй пам'яті як найкрасивіше місце на всій землі. З нею в мене зв'язані і перше рибальство, і ягоди, і гриби, і перші мозолі на дитячих руках, бо ми не були дачниками. Я не бачив її вже двадцять п'ять років. Я знаю, що вона стала іншою, бо став іншим і я, і дивитись мені на неї не треба. Вона живе вже в творчості.

Я завжди думав і думаю, що без глибокої любові до природи людина не може бути мистцем. Та й не тільки мистцем, особливо зараз, коли треба перебудувати майже все — всі міста, коли нації взагалі і зокрема інженерії й архітектурі вперше надана можливість бути в чудовому гармонійному поєднанні з природою на радість людям.

Учився я в Сосницькій початковій, а потім у вищій початковій школі. Навчання давалося мені легко. Я був те, що зветься тепер відмінником; це мене часто-густо дуже бентежило. Мені здавалося, що вчителі самі щось не зовсім розуміють і тому їм здається, що я відмінник. Це почуття подиву, а іноді й гіркоти при оцінці тих або тих деталей роботи я переживав і тепер. Проте, якесь частка пізнань мудрости промовляє свідомості — як же мало, все таки, зроблено, як багато чому треба вчитися і як багато думати і знати, а не тільки відчувати, щоб досягнути цілковитої виразності зображення.

Я говорив неодноразово на зборах і зараз не можу не сказати, пишучи про своє життя, — я не зовсім люблю свої картини. Часом я їх не люблю зовсім. Я їх жалю, як дітей незграбних і не досить вродливих, але моїх рідних. І мені здається до цього часу, що хороша, по-справжньому зроблена картина моя ще десь попереду.

В дитинстві у мене був певний нахил до споглядальності. Я був дуже мрійливим хлопчиком. Мрійливість і уява були такими сильними, що іноді життя,

здавалось, існувало в двох аспектах, які змагались між собою — реальному і уявному, що, проте, здавався нібито здійсненим. У мене не було пристрасної до чогось одного певного. Мені здавалось, що я все можу, що все легко, і мені хотілося бути різним, хотілося начебто розділитися на кілька частин і жити в багатьох життях, професіях, країнах, і навіть видах. Та загалом мої мрії у виборі майбутньої професії літали у сфері архітектури, живопису, мореплавання, далекого плавання, розведення риб і учителювання. Можливо, що учителювання я тільки примислюю зараз до моїх тодішніх прагнень, бо воно було єдиним, чого я тоді досяг. Я вступив до Глухівського учительського інституту в 1911 році, не маючи повних шістнадцяти років. Цю школу я вибрав тому, що мав право «складати» туди іспити, а подруге, там були стипендії по 120 карбованців на рік. Погоня за стипендією, тобто за можливістю вчитися, і привела мене до цього інституту. Тут я був наймолодшим. Найстарші, люди з п'ятирічним і навіть десятирічним учительським стажем (народних шкіл), мали вже по тридцять чи й по тридцять два роки.

Мені важко було зближуватися з цими учителями-учнями і вчитися було важко. Моя підготовка до інституту була недостатньою, і склав я іспити, мабуть, випадково. Тому вчився я погано. Нерівно. Через те мені не дали стипендії, і перші два роки я перебував у уроках, а батько мій навіть продав десятину землі. Відкраяв од серця. Йому, неписьменному, жилося і тяжко і гірко, і так хотілося «вивчити свого сина на пана».

Духовна атмосфера в інституті була дуже важкою. Місто маленьке, «обитавельське». Інститут виховував добронравних, політично неписьменних найвизначніших учителів для вищих початкових шкіл. Учителі всі були чиновниками, а особливо директори. Інститут мав свою церкву. Ходити до неї слід було строго обов'язково. Тут я й перестав вірити в Бога, в чому й признався на сповіді заочно вчителю отцю Олександрові, єдиній ліберальній людині з усіх наших учителів.

Тут же в інституті я вперше познайомився з українськими книжками на йомарті у своїх товаришів. Це був «Літературно-науковий вісник» і газета «Нова Рада», що видавалися, здається, у Львові і читалися у нас погай від педагогів, як щось рідне, але заборонене. Заборонено було в нашому середовищі і розмовляти українською мовою. З нас готували учителів — обрусителів краю. В Київській, Подільській і Волинській губерніях до нашої платні згодом додавалися якась надбавка, здається, вісімнадцять карбованців на місяць, — за обрусіння краю.

Я вийшов з інституту в 1914 році з умінням учить школярів, політично неписьменним і темним юнаком — дев'ятнадцяти років; війну імперіалістичну сприйняв, як обиватель, не критично, і перших поранених, які завалили місто Житомир, приголомшував вигуками «ура» і разом із своїми учнями і колегами закидав їх квітами. Я був учителем вищої початкової школи.

Тепер я іноді зустрічаю колишніх своїх учнів. Це вже немолоді люди різних професій. Я питаю їх — чи був я хорошим учителем? Кажуть — був, не стільки хорошим учителем, як хорошим вихователем. Це відповіді сповнюють мене радістю. Навряд чи я був хорошим вихователем у звичайному розумінні цього слова. Я просто був молодим, не набагато старшим за них, був товаришеским, веселим, і вони були мені з усякого погляду ближчими і милішими, ніж мої колеги-учителі. Був я з ними до кінця відвертим. Викладав фізику, природознавство, географію, історію, гімнастику. Від запропонованої мені на другий рік посади інспектора я відмовився, мотивуючи відмовлення своєю молодістю і поганою мрією вчитися. Я не мав права на вступ до університету. В той час я мріяв стати художником, я малював дома і брав приватні уроки малювання, мріяючи колинебудь потрапити в академію художеств хоч вільним слухачем.

Минали роки. Ні я і ніхто вже не кидав квітів у поранених і не кричав ім «ура». Я дивився на них давно вже з тугою і соромом. Іноді я одвертався, не витримуючи їх поглядів. Поранені — очевидно, все місто. Вони викидалися пачками з одичаних вікон всіх великих будинків, перетворених на госпіталі, вони шкутильгали в палісадах, ка-

вони носили свої забинтовані величезними бинтами руки на грудях, як няньки дітей, вони проходили по вулицях групами в незграбних шинелях, кидаючи на нас, чиновників, будь ми прокляті, погляди, сповнені ненависти і туги. Прийшов сімнадцятий рік.

Скинення царя і самодержавства ми, вчителі, селянські сини, чиновники дев'ятої класи, зустріли з величезною стихійною радістю. Революційна хвиля владно тягла нас на вулицю, на площі. Переді мною розсунулися стіни школи. Вулиця стала школою. І тут більшість із нас виявилася поганими вчителями. Поганим вчителем виявився й я. Цілковита відсутність нормальної, здорової політичної освіти, відсутність найменшого уявлення про боротьбу класів і партій взагалі, не кажучи вже про марксизм, про який я нічого не знав, і дрібно-буржуазна особиста природа, і радість революції, радість звільнення від царизму, і Україна, про яку забороняли читати, і рівність, і братство, і свобода, і самовизначення, і незакінчена війна, і земля і воля та інша велика кількість зовсім нових недуманих і негедонічних ідей і питань, і невміння відрізнити велику довгождану правду від довгопідготованого обману — засліпило нас, як людей, що вийшли з погребів.

Я вигукував на мітингах загальні фрази і радів, мов собака, який зривався з цепу, щиро вірячи, що вже всі люди брати, що вже все цілком ясно, що земля у селян, фабрики у робітників, школи у учителів, лікарні у лікарів, Україна у українців, Росія в росіян, що завтра про це довідається увесь світ і, вражений розумом, що осяяв нас, зробіть у себе те ж саме.

Особливо тишило мене те, що цар Микола II був не українець, а росіянин, і що весь його рід був теж не українським. У цьому моя уява вбачала немов би цілковиту непричетність українців до поваленого нікчемного ладу. Це вже й був націоналізм. Всі українці того часу здавалися мені якимись особливо приємними людьми. Легко сказати, скільки років страждали разом від проклятих русаків («триста літ»), розмовляти навіть розумілися по-українському, розмовляли каліченим українсько-російським жаргоном. Ця мова робила в моїй уяві всіх українців мужиками або з мужиків, тільки не панями, адже пани розмовляли по-російському. Навряд чи стали б вони розмовляти українською мовою. Отже, панів серед нас нема. А раз нема — все гаразд.

Український сепаратистичний буржуазний рух здавався мені тоді найреволюційнішим рухом, найліпшим, отже найкращим: що правіше то гірше, що лівіше — то краще. Про комунізм я нічого не знав, і якби мене спитали тоді, хто такий Маркс, я відповів би, мабуть, що це видавець різних книжок.

Таким чином, я ввійшов у революцію не тими дверима. Мені не повезло. Мені не пощастило в перші великі дні почутти ні одного великого трибуна Жовтневої соціалістичної революції, не довелося прочитати жодної марксистської книги, які б просвітили мій розум і правильно орієнтували б мою активність, і за ранні помилки мого сирого розуму і гарячого серця мені довелося розплачуватись місяцями страждань і важких роздумів.

Я став більшовиком лише в середині тисяча дев'ятсот дев'ятнадцятого року. Світ виявився значно складнішим. Складнішою виявилася і тодішня Україна. Була вона повна своїх і чужих панів, які добре розмовляли по-українському, та й підпанки, серед яких я обертався, шукаючи правди, виявилися жалюгідною купкою неуків, шарлатанів і зрадників. Я покинув їх і утік з почуттям глибокої огиди і гіркоти, і спогад про це є найтяжчим спогадом мого життя. Мені ніщо не дісталось даром.

У тисяча дев'ятсот сімнадцятому році я перевівся вчителювати в Київ і тут же вступив до Київського комерційного інституту на економічний факультет. Цей інститут теж не був мою школою. Я вступив до нього лише тому, що мій атестат не давав мені права для вступу до інших вищих учбових закладів. Це був засіб добути вищу освіту взагалі. Учився я в цьому інституті теж погано. В мене не вистачало часу, бо я сам учив. І крім того не було достатньої старанності. Деякі дисципліни я зовсім не вчив; наприклад, історію, що подобалась мені, наприклад, фізику, викладалась на іншому факультеті. Через те я в цьому інституті начебто роздвоївся між двома факультетами.

За гетьмана, коли в Києві організувалась була Академія художеств — мрія мого життя, я вступив і до Академії. Так мені всього хотілося і так з

мене тоді нічого не вийшло. Я пам'ятаю, відкривався тоді ще географічний інститут. Я й туди хотів був вступити та перешкодили якісь події.

У тисяча дев'ятсот вісімнадцятому році я був головою громади комерційного інституту. Організував загально-студентський мітинг протесту проти призову в гетьманську армію і влаштував велику демонстрацію на вулиці Корольонка. Гетьманські офіцери розігнали нас, убивши щось близько двадцяти чоловіків і багатьох поранивши.

Академію художеств я покинув. А інститут відвідував до тисяча дев'ятсот двадцятого чи двадцять першого року, так і не закінчивши його за браком часу, а вірніше, через свою непосидючість, а ще точніше, не знаходячи в ньому для себе покликання чи що. Зараз, згадуючи про все своє навчання, я дивуюсь, яким неправильним, покругленим і нещасливим був мій життєвий шлях і яке нормальне і легке, ясне і щасливе сьогоднішнє життя нашої молоді.

На початку 1920 року я став членом КП(б)У. Мене призначили завідувати Житомирською партійною школою, але польський прорив припинив цю роботу. Наші відступили до Києва, а мене відрадили у підпілля польське, у Корвинецький район, де я був взятий у полон польським кінним роз'їздом.

Роз'їзд повівся зі мною виключно грубо. Щоб примусити розповісти про розташування наших частин, мене піддали умовному розстрілові. Після того роз'їзд був сам обстріляний нашим загonom і, вступивши в перестрілку, примусив мене стояти живою мішенню. Проте мені пощастило благополучно втекти до червоноармійського загону. Другого дня ми були в Києві, і я пересидів поляків у київському підпіллі, а після визволення Києва був призначений секретарем губернского відділу міської освіти. У Києві я працював приблизно рік. Це був період дуже напруженої моєї роботи. Я був молодий, здоровий і міг працювати не втомлюючись. Крім секретарства я завідував відділом мистецтва, був комісаром театру Шевченка, брав участь в роботі організаційного комітету працівників освіти. Крім того в порядку особливого партійного навантаження, роз'їжджав по селах Київщини для організації влади на місцях.

Комерційний інститут, перейменований в Інститут народного господарства, я покинув. Багато малював, особливо карикатур, і твердо вирішив перейти вчитися до архітектурного інституту в Києві, але скоро був відряджений до Харкова в розпорядження Наркомзаксправ УРСР.

Про закордон я мріяв тільки в дитинстві. Тому відрядження за кордон, хоч і не на зовсім постійну роботу, у Варшаву, мене дуже схвилювало і налякало... У Варшаві я проробив майже рік, — спочатку при російсько-українсько-польській репатріаційній комісії по обміну військовополоненими, а потім керуючим справами посольства. Ця канцелярська робота в умовах 1921 року була такою непримітною і нудною, що я не виходив з будинку посольства тижнями. Перебрався на весні 1922 року в Берлін, на меншу посаду секретаря генерального консульства УРСР в Німеччині. Після трьох чи чотирьох місяців роботи в Берліні звільнився зовсім і, одержавши з Наркомосу стипендію з розмірі 40 доларів на місяць, вступив до художнього приватного училища з метою перейти восени до Академії художеств в Берліні або в Парижі.

Влітку 1923 року я повернувся на Україну в Харків і вже до Берліну не виїжджав. Перешкодили події в Гамбурзі. Наркомзаксправ, в розпорядженні якого я ще перебував, запропонував мені виїхати дипломатичним кур'єром в Кабул (Афганістан). Я вже зібрався був, та не поїхав через родинні обставини і влаштувався на роботу в редакцію харківської газети «Вісті ВУЦВК» як художник-ілюстратор. У партію я вже не був. Мене виключили з її лав ще тоді, коли я був за кордоном, за неподання документів на чистку. Тим часом документи я надіслав. Вони були загублені і знайдені випадково через кілька років, про що мене і повідомив редактор газети член ЦК В. Блакитний за день до своєї смерті. Виключення з партії я переживав дуже тяжко. Я розшукував документи в іспарті, клопотався, обурювався «несправедливістю і бездушністю». Пропозицію одного з членів чи, здається, голови ЦКК подати заяву про новий вступ у партію я відхилив, вважаючи себе виключеним неправильно. Словом, повівся нерозумно, не по-партійному, і всі мої далішні клопотання були ні до чого.

(Закінчення в наст. числі)

Івор МОНТЕГЮ

Довженко - поет вічного життя

Ця стаття відомого англійського кінознавця появилась у літньому числі лондонського інтернаціонального фільмового квартальника «Sight and Sound» (стор. 43-48), разом із чисельними ілюстраціями з фільмів Довженка. Автор, що так влучно охоплює деякі центральні аспекти Довженкового мистецтва, його естетичного і філософського світосприйняття, виявляє себе цілком незвичним супроти обставин московського тоталітарного режиму, що мусили були позначитися на Довженковій долі не менш, як і на його картинах. Трагедія життя і смерті, відбиток якої у фільмах Довженка, його мистецької долі є трагедією усього мистецького відродження на Україні часів «Землі» — «Щорса». Монтегю і не догадується про бруталну московську силу, що нищила Довженка і що стала причиною недовершеності Довженкового доробку. Тому захоплений Довженком Монтегю завів у повітрі свою слушну констатацію: «Його геній сяє та іскрився, але він ніколи не досягнув такої самої досконалості і правильності у своїй творчості, як цілому». Цілком слушно! Але надаремно було б питати у Монтегю: чому? Мабуть причиною такої незвичності є ліво-політичні тенденції автора, що виступають в окремих місцях цієї статті.

Редакція

Минулого року помер Довженко. З ним відійшов останній з великого тріумвірату радянського німого фільму, людей, що, насамперед, показали світові нескінченні можливості кіномистецтва й порушили байдикувну мудрецьку до нього.

Якого роду людиною він був? Офіційний некролог багатомовний, але не дуже точний: «талановитий, невтомний, визначний, палкий, бравий, неблаганний».

Я зустрів його тільки один раз. Пам'ятаю його як людину середнього росту, струнку, пряму, гарну з виду, білолоосу, дуже поважну, — враження велетенської прихованої сили й інтенсивного внутрішнього життя. Цілком певно він був найменш експансивний, найменше відомий з цієї трійці. Пудовкін носив серце на рукаві і міг бенедикти про кожного, вклучно з Ейзенштейном. Ейзенштейн міг сваритися на кожного й бути непристойним у відношенні до всіх, за винятком Довженка. Довженка кожний шанував.

Він прийшов до кіномистецтва не тільки пізно, коли йдеться про дату (його перший мистецький шедевр «Земля» був на три чи чотири роки пізніший від «Матері» або «Потьомкіна»), але й у пізньому віці. Він мав 32 роки, коли після однієї ночі, безсонної від читання лівацьких борзописців, які казали, що малярству вже кінець, він устав, і, так він каже, залишив палету й пензель та подався із своєю валізою до ВУФКУ, української кіностудії.

Чи був він дійсно малюрем? Здається, що ні. В своєму захопленні мистецтвом він перейшов Гогена. Довженко народився на хуторі, в Сосниці Чернігівської області, в 1894 році, від батьків — неграмотних селян-середняків. «Його дитинство й молодість», каже некролог, «проходили в українському селі, місці дії його найкращих писань і фільмів». Для такої дитини, в такій ері, здобування освіти не було легким. Але він закінчив її і добрався навіть до Комерційного інституту, де, він каже, звернувся від біології до економіки й технології, аж поки «прийшов до розуму й порвав з тим усім». Далі бачимо, як він у рядах червоної армії виганяє поляків з улюбленої України, далі на рядовій службі, в шкільництві, на реконструкції Харкова, на дипломатичній службі (амбасади у Варшаві й Берліні) — і тоді, несподівано, коротка спроба в малярстві і такий не менше несподіваний поворот до фільму.

Чи був він справді людиною фільму? Він досягнув найвищих відзначень і звань, що їх можна було досягти в цій професії: орден Леніна, орден Червоного прапора, орден Трудового Червоного прапора, титул народного артиста СРСР, почесного діяча кіномистецтва УРСР. Але навіть коли він створив «Землю», він міг зауважити, що думає про це один поворот і присвячення себе літературі. (Він справді писав зворушливі, темпераментні новели під час війни, а його фільм «Мічурін» був спочатку написаний як п'єса). І він міг сказати: «Я ніколи не думав про себе як про професійного режисера».

Як пояснити це останнє твердження? Він сам запропонував таке пояснення:

«Я любив писати сценарії, бо що я особливо люблю — це народження ідеї. Мені не дуже приємно працювати за чужим сценарієм. Це так, як малювати з чужого рисунку. Це ж ясно, що я не маю змоги представити свій власний пункт бачення через чужий сценарій».

Його власний пункт бачення. Ось тут і притичина. Довженко був творцем, і в кожному своєму фільмі він висловлював свій погляд, своє власне розуміння життя. Мало є справді творчих артистів у цілому фільмовому каноні — творчих у сенсі особливого, оригінального й індивідуального задоволення й перспективи. Є багато оригіналів у відношенні до оздоблення.

Пудовкін був фільмовим драматургом, що висловлював гостроту конфліктів у досконалих кіномистецьких висловах; але якщо суб'єкт драми був слабкий у гостроті або дрібничковий, драма сама могла стати нікчемною. Ейзенштейн був найбільшим науковцем і техніком, що висловлював пояснення даних концепцій в досконало накресленій мові ритму й образу; але коли суть концепцій була чужа, а трактування тільки вправно, його пояснення були неплідні. Довженко згадує, що його перший кінооператор сказав йому: «Ніколи не приймай компромісу». Довженко ніколи не створив такого фільму, що не був би насичений до вибуху його власним поглядом на життя.

Кіномистецтво — це мистецтво, що складається з багатьох мистецтв. Творчий геній в одному аспекті може бути інтерпретованим генієм в іншому. Серед велетнів фільму є ремісники, як і є мистці. Межі між ними хитаються і зникають, а естетика — така суб'єктивна і естетичну аналізу так важко точно передати, що моє твердження може стати ясним, коли наведу деякі порівняння. Любін не був творцем — він був дотепним ремісником, майстром розповідної техніки комічної драми; в змісті він нічого не створив і тільки передавав звичайні

чаї своєї молодості. Штротайм, навпаки, мав дещо сказати; дарма що його світогляд був сардонічний і обмежений, все ж таки він відчував і виявляв деякі елементи в людській природі. Чаплін поза своєю майстерністю драматичного ремесла є найбільш шляхетним творцем у цьому списку; його диккенсівська галерея характерів змальовує широкий і гуманний погляд на життя. В Мос'є Верду він робить дуже індивідуальне ствердження: сцена між великодушним експериментуючим убивником і дівчиною-вуличницею, яку він вибрав як об'єкт тому, що вона логічно не має для чого жити, і яка приголомшувє, все ж таки, пеаном тріумфуючому життю — є може найшляхетніша оригінальна творчість за 60 років кіномистецтва. Але креація є літературна: вона ясна, проста і прозова. Те, що Довженко мав сказати, було сказане не тільки засобами ситуації, але (в одному фільмі та в найвизначніших пасажах інших фільмів) також досконалим сполученням драми, композиції, образу, ритму, отже досконало достосоване до медіуму, яким було висловлене. Задоволення було не тільки очевидне, пряме, але й приховане, глибоке, поетичне. Значення, а також емоційний ефект лежать не тільки в зовнішній формі, але й у сполученнях асоціацій, що ними навантажена цілість. Віго був теж, цілком певно, поетом: обертони й містерії тримаються суті його фільмів, але його глибини були вируючі, невлонні, непроникальні. Унікальність Довженка лежить у факті, що він був не тільки творцем, що обрав фільм за засіб, не тільки поетом, але й суть його творчості — візія краси й вічності життя, тотожність смерті й життя і також завжди повторюваний тріумф новонародженого — стала (як тільки його перші сміливі спотикання й падіння в засобах поступилися справжньому мистецтву) впевненою, проглядною, кришталево чистою.

Во це дійсно було його посланництво,

Відвідини мистця

Очевидно, я вже бачив деякі його картини, читав прихильні рецензії про його творчість, а зокрема агітував мене мій товариш праці, рідний наш «східнячок». Мовляв, коли мова про молодість, то Гуцалюк та ще два-три в образотворчому мистецтві і тріо Рубчак, Войчук і Тарнавський в поезії — це і все, чим можуть сьогодні похвалитися «галічмени». А що тим часом я вже навчився, що наші наддніпрянські брати, крім мого земляка Франка та ще Стефаніка, нікого з породи галичан не визнають і не підозрівають в неперсичності, і таке визначення молодого наддніпрянця мусило мене заінтригувати.

Якось так склалося, що про наших і не наших модерністів, їх стиль життя, спосіб праці, до побутових порядків вклучно, в мене виробилося спеціальне уявлення. Скажимо шире, як про щось екстравагантне, радше вижлясте, ніж гармонійне. І хоча в мене ніколи не було сумнівів, що творчий балаган краший за стерильний «добрий тон», все ж з образотворчими модерністами в мене асоціювалась ще й своєрідна дисгармонія. Не знаю навіть, де шукати причин саме такого наставлення. Чи в колишніх зустрічах з колегами з варшавської Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ), чи в свіжій дати контактах через стелю з мюнхенською богемою на Швабінгу, що в підвалі під моїм помешканням влаштувала ової голосні мистецькі зустрічі.

На всякий випадок і не дивлячись на біль у крижах від свіжого люмбаго, я брав подвійні сходи, щоб чимскорше допасти до дверей Гуцалюка і пережити побут і мистецтво модернізму.

★

Якщо мистецький Парнас, а зокрема його суворі судді, насторожились, що їх екслюзивну ніжну галавину пробують топтати фахово до краси малопричасна публіцистична підкова, не мене ловити на свистанні в церкві. Просто тому, що я не збираюсь давати мистецької критики модерніста Гуцалюка, залишаючи її компетентним перам.

Після такого застереження знову можу вільніше висловлюватись і зразу ж ствердити, що все, що я пережив в ательє молодого мистця, змусило мене докорінно переглянути мою уяву про творчу атмосферу і манеру одного з наших модерністів. Бо не лише я не помітив ні сліду якогось навіть творчого розладу, але просто був здивований гармонією, що

царювала на кожному квадратному метрі Гуцалюкового помешкання й робітні. Також його внутрішній спокоем і творчою певністю. Врешті, теплою дискретністю його симпатичної дружини. Показ зразків його творчості, яких двадцять образів, — це перше враження скріпили і залишили глибоко в пам'яті.

Між огляданням «кривавих троянд», найновішого твору майстра, і синьо-золотої силуети паризького бульвару, просто роздратований агресивністю барв човнів, контрастованих із спокійною зеленню плеса моря, я знаходжу хвилинку на розмову з мистцем, щоб роздобути кілька даних про нього. Львов'янин народженням і своїми юнацькими роками, Гуцалюк називає своїм першим учителем Еко, тобто Едварда Козака. З переїздом до США він закінчує з відзначенням чотирирічну нью-йоркську Купер-Юнйон Арте Скул і вперше дебютує в груповій виставці галерії Купера в 1953 році. Слідують період трирічної інтенсивної праці маляра і його виїзд до Парижу, що назавжди лишилось Меккою для нього і, як і тисячі перед ним і після нього, буде притягати його магнетом свого мистецького чару.

В Парижі Гуцалюк мав самостійну виставку в галерії Вольєр 1956 року, а, повернувшись до Нью-Йорку, має свою першу виставку в метрополії в галерії Буассеєйн. Обидві були дуже позитивно зареєстровані фаховою пресою.

— Світ не є поганим, він, може, інший, ніж був колись, — каже Гуцалюк, і називає свою творчість оптимістичним шуканням краси навіть у буденних речах, навіть там, де її з першого погляду годі помітити.

Чи знаходить мистець і його товариші, українські модерністи, підтримку українського громадянства? — хочу ще знати, і з приємністю довідуюсь, що мій співрозмовець має слова визнання до гурту українських любителів модерного мистецтва, що на чолі з одним лікарем ставлять собі за завдання морально й матеріально підтримати молодих майстрів пензля. Довідуюсь також про вже відбуті й пляновані товариські мистецькі зустрічі приватного характеру, своєрідні «четвергові чаї», про чисельне відвідування виставок і навіть непоганий попит на картини.

★

Деякі твердіші патріоти закидають Гуцалюкові й взагалі модерністам відірваність від української тематики. Цей закид до деякої міри слушний, бо ані

і його творчість була вагітна ним. Його доробок складається з 7 закінчених фільмів та 1 незакінченого. Звенигора (1927), Арсенал (1928), Земля (1930), Іван (1932), Щорс (1939), Мічурін (1948) і Поема про море — твір, що він його творив в час своєї смерті. Некролог, про який я згадував, називає їх «артистичними подіями, що підносять складні теми сучасності, збагачують експресивні засоби кіномистецтва, викликають сильне зацікавлення й палку дискусію». Все це досить правдиве, але все ж б'є не в центр. Яка б не була складна тема, він її спрощував — це може неправильно слово, екзальтував — краще було б сказати, так чи інакше витончував і очищав до простої суті, що, на його думку, пронизувала все життя, сучасність так само, як і минуле, і так само — і звідси його незмінний оптимізм, — як і майбутнє.

II

Коли він творив Звенигору, він уперше йшов власним шляхом, написав свій власний сценарій, режисерував фільм так, як його написав. Він майже нічого не знав, що можна було б зробити у фільмах, що могло вдатися, а що не могло, і тільки відчував свою власну силу вислову. Результатом було одуховлене безладдя. Арсенал також бентежив незграбністю і необорженістю та блискучою красномовністю. Третій фільм був уже шедевром. Після цього він уже став майстром. Його геній сяє та іскрився, але він ніколи не досягнув такої самої досконалості і правильності у своїй творчості як цілому.

«Палка дискусія»: так, на батьківщині і поза нею. На батьківщині експерти могли спостерігати й схвалювати його любов до батьківщини, як сина України; поетичне посланництво вони могли тільки відчувати. Відчувачи його силу, що була поза рамками їхнього вузького засяглю, помиляючись беручи за пантеїзм її справді діалектичне пізнання єдності й тривалості всесвіту, змобілізовані пуритани й кар'єристи були нервові. Поза батьківщиною ця сама палка любов до

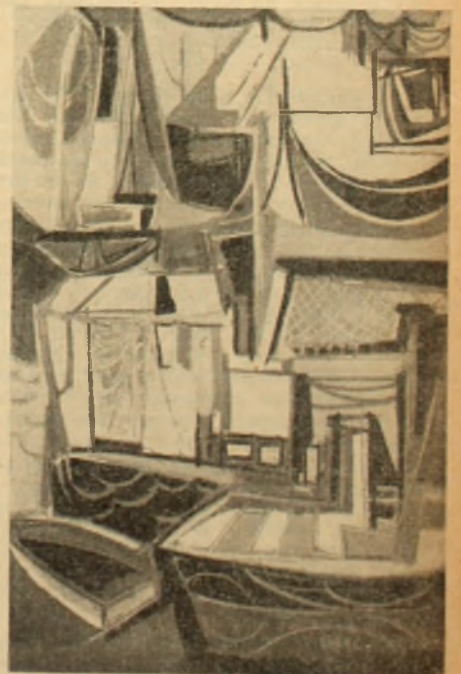
(Далі на 8 стор.)

один образ його не має ні козацьких шараварів, ні наших сільських пейзажів і етнографічних мотивів. Ба навіть національний наш соняшник на одній з його картин наче «не такий». Але я не гадаю, щоб через це терпіла наша справа. Між іншими, ніхто з чужинецьких критиків не помішав Гуцалюкових картин з якоюсь іншою, ніж українська, творчістю, завжди пильно відзначаючи, що з русичів виводить мистець свій рід.

★

Двогодинна візита в ательє промайнула як нью-йоркський підземний експрес, і я з товаришами знову опинився на Бродвеї. За моїм столом між книжками кров'ю багряниться груба книга — «Искусство Советской Украины». Перегортаю винятково добре зшити книту, дивлюсь на наказні плоди української «духової творчості», на незугарні «фотознятки» соцреалізму, на дешеву примітивну пропаганду і ще більше ціную це справжнє мистецтво, що, унеможливлене на батьківщині, знаходить собі місце у «скелях» нью-йоркських будівель.

Любомир О. ОРТИНСЬКИЙ



Л. Гуцалюк; Вода, човни, хата й дерево (олія, 1957)

Довженко - поет вічного життя

(Закінчення з 7 стор.)

людини і всієї природи була неправильно зрозуміла і схвалювана як знак байдужості до сучасної боротьби або норм соціалістичної батьківщини мистця, знак, що він не був ангажований.

Ніщо не могло бути більшим фальшем, як це. Цей артист був найоільш ангажований і з усіх талантів у радянському мистецтві. Не тільки він був ангажований в своїй любові до батьківщини, всі його фільми, за винятком Аерограду і Мічуріна, тематично пов'язані з Україною, а інші два включають українські дієві особи. І не тільки він був ангажований у своєму конкретному підході до проблем. Перш за все і понад усе він був заангажований на справжньому полі бою, з його кулями й кулеметами. Він боровся в Києві після першої світової війни, він знову боровся під час другої світової війни, і довга прогалина в його творчості покриває активну службу, розпалені до червоного оповідання про те, що він бачив, і вогнисті документальні розповіді про боротьбу й визволення його батьківщини. Між іншим, він створив сам афоризм, який деякі з наших найбільш талановитих — і крижких — працівників у цьому жанрі повинні з користю взяти собі до серця: «Я не можу залишатися байдужим до документів. Треба дуже й сильно любити і ненавидіти, інакше твоя праця залишиться догматичною і сухою».

Як поставало це подвійне непорозуміння, дві сторони однієї медалі? Просто тому, що Олександр Довженко був поетом, що прагне спростити все до найпростіших, основних почувань. Типово ангажований (добре відомий критикам з СРСР і тим — подібним до шакалів — з-поза СРСР, що тільки чекають нагоди накинутися) є проста й поверхова людина, не тільки догматична й суха, але й дидактична, а також дуже часто нудна. Але Довженко не такий; як у випадку інших ангажованих, «документи» (реалістичні суб'єкти) його фільмів мали бути «типові», але (він писав) «часами ця документація є сконцентрована до найвищого ступня: одночасно я пропущаю їх крізь призму емоцій, яка дає їм життя і, часом, красномовність».

Коли ж глядачі його фільмів були охоплені цими емоціями, врізані до живого скальпелем, що торкав аж коріння нервів, даючи нестерпний біль разом із пронизуючим почуттям оптимізму й радості, вони ставали певні того, що опинилися під впливом у кількох площинах зразу. Таким чином деякі дійшли до дешевого підозріння — схвалюючи або відкидаючи залежно від свого політичного ухилу, — що під поверхнею революційної «документації» лежать свідоми введені контрабандою первісні інтереси-поклоніння природі, еротизм чи щось тому подібне. Ніщо не могло бути більш далеким від правди. Я сумніваюся, чи Довженко свідомо знав або міг пояснити нам більше, ніж Шеллі міг написати для нас на чорній дошці, «як» бути поетом. Довженко сам каже нам: «Якщо це стосується мене самого, то не було в тому ніяких питань стилю чи форми. Я працював як солдат, що борець проти ворога, без думки про правду або теорію. Смію сказати, що коли б мене спитали, що я думаю про те, я б відповів, як Курбе на питання дами: «Пані, я не думаю — я хвилююсь».

III

Бо ключем до всієї гостроти Довженкових фільмів є смерть. Власне вона, найпростіша за все річ. Смерть, яку розуміють не як закінчення, кінець усього, прах до праху. Але смерть як жертву, дуже суттєву, як частину безконечного процесу воскресіння життя. Це є відкриття тайна, яку дуже добре зрозуміли наші перші предки, коли вперше, як люди, вони перестали бути тваринами й стали свідомі всесвіту. Коріння буття, і не тільки нашого. Основа всієї культури «Золота гілка». Король і королева весни. Найбільш цінний і найбільш шанований, якого вбивають, щоб урожай міг рости для всіх. Хрест і Воскресіння. З мертвого лева — мед. З цвиртаріща — троянди. Насіння, що проростає в поваленому лісовому велетні. З пороку — сік рослини. Срібляна основа в хмарі. Омлет з побитих яєць. Не порожній цикл, але надія й певність, бо неминучість методи, в дійсності ритуал прогресу. Поет смерті — як частини і частки вічного життя.

Довженкові фільми переповнені смертю. Ні один мистець ні в одному мистецтві не вдаряв більше суворо по струнах серця. Але ніколи ніяка смерть у фільмах Довженка не була даремна.

Кожна була важлива. Ніяка творчість не була так далека від трупа. Навпаки, підсумок його фільмів — це краса й слава. Він каже до вдові: «Слава хай буде твоїм діткам»; і бездітній вдові: «Слава всім дітям людини».

Найбільше досконало можна це бачити в його шедевірі «Землі». Багато інших пробувало свої руки на тракторі — тракторі як символі, що вирішує конфлікти в селі, приносить доороут, перемагає темноту, передає світло. Так робив і Довженко. Але що трапляється в ніч перед прибуттям трактора? Молодий голова, втілення освіченості, відваги, доорого настрою й шляхетності, вертається вночі до свого дому, пообравши всі труднощі, очікування, розчарування, невдачі, ворогів. Дома чекає його судження, життєвий товариш духом і тілом. Це гаряча літня ніч. Вся природа спілкує. Ітанини на деревах, звірі в хатках. У душі повітря товарукає у своїх стайнях, суджена мучиться на своєму тапчані. На стелці несподівано голова від радості життя починає танцювати. Він згинає плечі, піднімає коліна, викидає ноги і в цю мить куля протинає сливо місяця і волає його. Чи тема могла б бути гостріше втілена? Чи тонкість могла б бути яснішою в своїй атаці на несвідомого? Так, може. В чудесному заклічному образі цього ж фільму: старенький дідусь, повільно й мирно вмираючи, зливається з врожаєм перед незатурованими очима світлово-лосом, кирпатосом дитини і поруч рясності, повноти, цілих Гімалаїв яолук.

Але так завжди в Довженкових творах. В найпершому фільмі «Звенигора» серед повільного руху гетьманів і варварів, польських мародерів і чернечих скарбів, магії середини літа та декадентського вислужування Заходу ця сама сила освічує сцену раптовим оліском. Древній дідусь має двох онуків, доброго й поганого. Тут не поганим (зрадник), а добрим (спаситель) є вбивником жертви, але плоди ті самі. Як він їде на вину, його кохана їде за ним бося з села і хапається за його стремени. Вона тримається за нього і просить: «Якщо ти мусиш іти, не залишай мене, вийди мене краще». Він схилився, обіймає її, потім бере рушницю з плеча. В одному страшному, простому кадрі ми бачимо очима вершника, благаючи, люблячу жінку; вухо нашої уяви чує тріск рушниці, і ген-ген внизу на залитий сонцем землі вона падає, щоб зустріти власну тінь. В наступному кадрі він жене на коні здобувати свободу.

«Аероград» є контрастом до «Звенигора», бо (хоча не менше алегоричний) є вже твором зрілого мистця. Немає вже заборсаного аматора. Фантастичні елементи так досконало контролюються і балансуються, що створюють нову природу і майже ошуковують глядача, необізнаного із символікою, переконуючи його, що він дивиться на події в чисто реалістичному плані. «Аероград» — «це те місто, що ми його хочемо побудувати одного дня на берегах Тихого океану». Крізь весь фільм чуток, молодий мисливець з кам'яного віку й полярного кола, мандрує через тайгу, густі лісові хащі, що простягаються через європейсько-азійський суходіл від Норвегії до Владивостоку і є найдикишими в Сибірі. Тут ціна перемоги в фільмі є не одно, а три життя, і двоє з убитих прощаються із світом у страшній урочистості. Боротьба ведеться між прикордонниками й мисливцями та їх родинами, з одного боку, і з другого боку між японськими шпигунами й самим Аріманом, обскурантизмом і темнотою, символізованою громадою старовірів.

Сам початок фільму змальовує сутичку на поляні, і японця, що лишається живим, тікає, борсається, спотикається, захищається, йде через річки, падає через колоди, колений терном, звалюваний гілляками, «за дороге життя», як вони кажуть, аж врешті він більше не може, і, пошматований, з вибухаючими легеньками, він обертається, щоб стати віч-на-віч проти свого переслідувача. Виймаючи з кишені свої окуляри і надіваючи їх, щоб краще бачити зблизька, японець беззастидливо питає: «Чи я вмеру?», і переслідувач-прикордонник, ладний, бородастий, дужий півбог лісів, увесь повний доброти, кліпаючи очима, притакує. Кульмінаційний пункт фільму показує прихованого зрадника, з якого зриваю маску товариша партизана з самої прикордонної охорони, тигрлова — не менше широкого, дужого лісовика, одним словом, альтер его, лісовий брат у всьому — крім духа. Без слова між ними прикордонник рушає у глибину лісу, а зрадник, роззброюючи себе сам, їде за ним кілька кроків, приймаючи немилуче. Нарешті прикордонник зупиняється на галявині, повертається і зні-

має рушницю з плеча. Його друг, з руками, що гойдаються, мов у ведмеда в лісі, раптом починає ревіти. Голос вис і звучить, аж поки тріск рушниці його обриває. Неначе життя було таким дорогоцінним, що людина перед смертю хоче відлунками свого крику продовжити існування навіть поза рушничну кулю.

Третя смерть — шляхетного, молодого китаїського партизана — завершує жертву. Коли його тіло вантажать у легкий літак, здається, наче всі літаки світу летять над європейсько-азійським суходолом до Тихого океану...

«Щорс» — це український еквівалент «Чапаса», але коли останній був партизанським героєм при фурмановському комісарі, тут неостесано популярною фігурою є Боженко, і це його Йонатан і ментор, екс-студент Щорс є тим, що гине. І знову, апофеозом є незабутна сцена, в якій партизанський загін, в самій середині бою, коли навколо шаліють кулемети піднімає вгору тіло улобленого комісара і несе його одним ря-

Документ екстермінації українського мистецтва

ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ. Очерки: живопись, скульптура, графика. Москва, Государственное издательство «Искусство», 1957; 300 стор., 150 репродукцій.

Книжка видана до 40-річчя УРСР, має шість розділів: «Реалістична спадщина українського (дореволюційного) мистецтва», «Агітаційно-масове образотворче мистецтво в період громадянської війни (1917-21)», «Боротьба за реалістичне мистецтво (1921-29)», «Перемога соціалістичного реалізму в роки перших п'ятирічок (1929-41)», «Агітаційне мистецтво в роки Великої вітчизняної війни», «Українське мистецтво в післявоєнні роки (1945-54)». В кінці додані примітки, бібліографія, іменний список мистців та список ілюстрацій.

Добре оформлення видання контрастує з убогістю його змісту, бо монографія викликала з історії українського мистецтва нашого століття всіх ліпших самотійних майстрів, які творили оригінальне українське мистецтво (Федір Кричевський, Анатоль Петрицький, Михайло Бойчук та його учні — Падалька, Седляр і інші, а поза межами УРСР — Олександр Архипенко, Олександр Гриценко, Олександр Новіковський та інші). Натомість висунуто провінційних епігонів і наслідувачів російського реалістичного малярства 19 віку і російського «соціалістичного реалізму» 1920-50-их рр. Відповідно до такої настанови на викреслення навіть з пам'яті нації її суверенного мистецтва 20 віку, здобутки якого на кінець 1920-их рр. були відзначені й на Заході, текстова частина монографії переповнена політичними нападками на Україну на зразок таких:

«Центральна Рада, встановивши злочинний контакт з Антантою, зраджувала український народ. Вона збирала сили контрреволюції, протидіючи на ролі центру всеросійської реакції, блокуючись з буржуазією усіх національно-стей колишньої царської Росії...» «Становище складалося крайньо напружене. Воно погіршувалося тим, що буржуазно-націоналістичні партії... організували 13 листопада Директорію, контрреволюційна сутність якої маскувалася прапором „захисту національних інтересів“. За допомогою російського та інших народів ворог був розбитий» (стор. 57-58).

Про запеклу боротьбу модерного українського мистецтва 1917-32 років за своє життя супроти натиску Москви монографія згадує дуже коротенько, але вразно:

«Найбільшу небезпеку в 20-і роки для розвитку реалістичного мистецтва на Україні являли послідовні, переконані формалісти... Так Бойчук, прагнучи відірвати мистців від зображення радянської дійсності, прикриваючись пошуками національної форми, пропагував сліпе наслідування візантійського і стародавнього українського малярства. Сам він спотворював радянських людей, схематизуючи, вірніше, спотворюючи їх зображення. В художніх інститутах також доводилось провадити жорстоку боротьбу за правильну підготовку художніх кадрів. В Київському художньому інституті отаборились бойчукісти, що оголосили художників-реалістів „буржуазними реакціонерами“. Бойчукістам вдалося тимчасово усунути художників-реалістів від викладання в художніх інститутах» (стор. 85). Монографія відзначає, що ці українські національні мистецькі опозиційні сили були об'єднані в АРМУ

дом на тлі палаючого села, в якому хатки горять як похоронні смолоскипи.

В «Мічуріні» упертий садовод з клопотоми Йова на голові стоїть віч-на-віч перед кожною можливою перешкодою, невдачу, розчаруванням. На довершення й опора, єдина істота, що вірила в нього, вмирає з причини довгої хвороби. Мічурін виходить у ніч. Це є надзвичайний ефект уяви, коли Довженко в цьому своєму першому кольоровому фільмі змушує Мічуріна перейти із нормальної кольорової сцени в чорноту, в темноту, одержиму віючим вітром, що замітає осінні листя — страх смерті, і самотність і ніщота, що відповідає темряві його душі й посилює її. Але ця втрата є знову тільки прелюдією до виходу, до фіналу розквіту, і дітей, і тріумфу. Навіть чисто літературна творчість Довженка просякнена цією тематикою. Ніхто, навіть Шолохов, не віддав живіше розпачливий хаос розгрому на берегах українських рік у 1941 році, з якого відродилися партизанські сили, що підірвали вени гітлерівських панцерних армій і призвели їх до загибелі.

(Асоціація революційних мистців України), яка «складалася в більшості своїй з формалістів, що орієнтувалися на західноєвропейське мистецтво, і бойчукістів, що воювали нібито за мистецтво „національне“». Суттю ж речі, вони відірвали українське мистецтво від російського і теж орієнтували його на формалістичне мистецтво Заходу» (стор. 87-88).

Ці короткі ремарки пояснюють лише одне — з них видно, чому в монографії не розглядаються, бою критично, українські «формалісти» і «бойчукісти». Адже в протинному разі стало б зразу ясно, що ця монографія є документом екстермінації і змалоросійщення українського мистецтва в УРСР. Звичайно, в ній нема згадки, що формалісти і бойчукісти були знищені в 1930-их роках поліційними засобами Москви. Парадокс цього видання в тому, що Сталін, один з найбільших катів над українським мистецтвом, який щось понад двадцять років був майже монополією темою мистців в УРСР, у цій монографії майже відсутній. Величезна несправедливість і нелогічність, бо дух Сталіна — це єдиний дух, що витає над цією монографією.

Ю. Л.

Джакомо ЛЕОПАРДІ
1798-1837

ВЕЧІР ПІСЛЯ СВЯТА

Ясна і коротка ніч, не дише вітер;
Спокійне сівко місяця лягло
На кожен дах і сад — і в далині
Розкрило кожну гору. Заніміли
Дороги всі, о пані, і з балконів
Спливас скудне світло ламп нічних.
В своїх покоях тихих ти лежиш,
Понята добрим сном; турбота жадна
Тебе не мучить — і не знаєш ти,
Яку ти рану завдала мені.
Ти спиш, — а я хотів би небо це,
Таке зичиле з вигляду, вітати
І давно, всемогутню цю природу,
Що для страждань мене створила. Мова
Ї була до мене: «Сподіватись
Тобі не вільно, сподіватись навіть,
І блиск твоїх очей — він слізним буде».

Цей день був святом. По його розвагах
Ти спочивавш і, можливо, сниш,
Скільки подобалась ти і скільки
Подобалось тобі — а я не місло,
Щоб ти мене згадала лиш. Питаюсь,
Як довго ще я проживу; на землю
Я падаю, кричу, тремчу. О дні,
Жахливі в віці юному!

З дороги

Доноситься до мене спів самотній
Ремісника, що по забаві, пізно
Вертається в свою убогу хату,
І биль моє стискає серце люто
На думку, що минає все на світі
Сливе без знаку: ось минуло свято,
І вслід за святом будній день надходить,
І пориває за собою час
Діла людей. Де голос наших предків
Преславних, де держава сильна Риму
І зброя, і нестримний гуд, що звучно
Котиться суходолом і морями?
Скрізь мир і тиша, все земля забрала
І вигасла про все це мова людська.
В дитиннім віці ще, коли нам свято
Таке жадане, по його відході
Ще довго я на подушці лежав,
Сумний, без сну — і пізньої доби
Спів, що доносився з доріг нічних
І завмирав поволи в далині,
Стискав мені тим самим болем серце.

Переклав М. ОРЕСТ

ЩО ТАКЕ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ?

В таким питанням звертаються до радянських письменників їхні чужинні приятелі, а ті, не маючи задовільної відповіді, радять своїм приятелям читати їхні твори і через них пізнати соціалістичний реалізм. Нас не дивує замішання радянських письменників, бо тяжко дати на поставлене питання відповідь. Щобільше, тяжко знайти її в творах. Ми спробували читати ці твори і не можемо похвалитися, що через них збагнули, що таке соціалістичний реалізм. Тому ми вдалися до радянських літературознавців і за їх допомогою шукали відповіді на це питання.

Про що власне мова? Намагаючись розкрити суть соціалістичного реалізму, ми підходили до цього означення, як до літературної школи, шукали в ній певного мистецького стилю, користувалися вказівками естетики насамперед. Але мусимо ствердити, що наш підхід тут цілком не на місці. Бож для радянських письменників, читачів і критиків ідеться про проблеми «пізнання дійсності», про «світгляд письменника» і щойно наостанку про «естетичне відношення до дійсності». Для них «творчий метод» не є щось з властивостей артистичної індивідуальності автора, він може бути прищеплений ззовні і засвоєний за вказівками опікунів мистецтва. Про це довідуємось з писань таких літературознавців, як от Д. Тамарченко, чия стаття «К спорам о реализме» знаходимо в ленинградському журналі «Звезда» (чч. 9-10, 1957), як також з висловлювань таких авторитетів, як М. Хрущов і ін.

Д. Тамарченко, стаття якої свідчить про культуру, обізнаність і інтелігентність авторки, твердить, що «соціалістичний» реалізм засадничо відрізняється від «критичного» реалізму 19 віку. Накопи письменники минулого століття, відкривши істину, що людський характер формується під впливом середовища, як фізичного, так і суспільного, в своїх творах вивчали і показували цю пов'язаність, то радянські письменники нашого часу пішли далі. Відповідно до умов, створених більшовицькою революцією, вони могли вивчати і показувати, як людина впливає на середовище, творить дійсність, будує нове соціалістичне життя. А для цього треба було шукати і відтворювати не пасивні характер, але активні, сильні, творчі. Формула Горького: «Людину творить її опір середовищу» — стала основною засадою радянських письменників, при змальовуванні характерів.

«Соціалістичний реалізм, щоб відзеркалити вільновою боротьбу пролетаріату, мусів, — як пише Тамарченко, — розв'язати проблему героя з середовища робітничої класи». Саме «зображення героїчного характеру, — каже далі наш літературний критик, — викриває в нім потенційного творця нових суспільних відносин, творця історії». Отже йдеться не лише про позитивні, але про героїчні постаті, про справжніх героїв. Вишукати їх в житті і змалювати їх в літературних творах і стало завданням письменників, завданням далеко не легким. Як це робиться і з яким успіхом, наш автор не каже. Він лише вказує, що це завдання розв'язано в таких творах, як «Чапаєв» Фурманова, «Разгром» Фадеева, «Железный поток» Серафимовича. Повертаючись до українських романів і повістей, ми знаходимо натяки на типи позитивних героїв в «Передзвін'ї» Збанацького в образі Чумака, та в «Кам'яні небі» Чабанівського в образі старого шахтаря Донбасу Дерези. До речі, образи, особливо другий, доволі невизначні.

Щоб виконати таке завдання, радянські письменники мусили б триматися дійсності, і то сучасної дійсності, з неї брати матеріал для своїх творів. Мусили б не вигадувати, але відтворювати героїв, яких мала спродити соціалістична революція і комуністичний режим. А тому постає питання «правдивості», «художньої правди» в творах соціалістичного реалізму. Радянська критика відкидає ідеалізацію дійсності, як відкидає «безконфліктність» радянського життя. Справді, коли б цього не робити, формула Горького зависла б у повітрі. Але як бути письменникові, коли він не знаходить потрібного матеріалу для зображення позитивного героя? Тут його чекає небезпека «лакування» понурою радянської дійсності або небезпека переступити дозволена межу її критики. Тамарченко вказує радянським письменникам рятунок, пишучи: «Досить письменникові виходити в своїй творчості з соціалістичних і демократичних позицій — і це забезпечить йому скоплення життєвої правди». Чи не занадто просто і чи не занадто мрячно?

Дмитро АНДРІЄВСЬКИЙ

Річ ясна, що наведений рецепт ні в якій мірі не рятує письменника від фальшу, а скорше штовхає його на викривлення дійсності, коли доводиться натягати її на якийсь копил, соціалістичний чи демократичний. А втім критик не міг порадижити нічого іншого, щоб часом не зламали офіційного припису, і тому подає таку безглузду і непридатну до застосування формулу. А припис звучить: «Соціалістичний реалізм нерозривно зв'язаний з пролетарською ідеологією. Аджеж сам Енгельс виправдував і навіть пропагував «соціалістичну тенденційність» як спосіб «розбивання пануючої ілюзії щодо природності цих (суспільних — Д. А.) відносин», а Ленін домагався «партійності в літературі». Тому радянський критик і літературознавець не може сказати інакше, як каже, та ще й додає: «Соціалістичний реалізм невіддільний від соціалістичної партійності». Як то є на практиці, видно з слів Ярославського, сказаних на XVIII з'їзді партії, а саме: «Товариш Сталін надихає мистців, він дає їм провідні ідеї; резолюції ЦК і доповідь Жданова дають радянським письменникам цілком опрацьовану програму». Це ще простіше і більш наглядно, ніж у Тамарченко.

Радянська літературна критика твердить, що твори радянських письменників повинні «історично-конкретно відтворювати дійсність в її революційному розвитку», а також показувати всебітньо-історичне значення перевищення людей. Ставлячи такі завдання, радянські літературознавці ніби достосовуються до Хрущова, який в статті «За тісний зв'язок літератури і мистецтва з життям народу» проголосив: «Найвище суспільне призначення літератури і мистецтва — це підняти народ на боротьбу за нові успіхи в будівництві комунізму», і далі: «Літературі і мистецтву належить виконати важливу роль в ідеологічній роботі нашої партії, в справі комуністичного виховання трудящих». Цими словами Хрущов з властивою йому простолінністю, але і влучністю устійнив рацію існування радянської літератури і мистецтва.

Той же Хрущов з'ясував також делікатне питання морального становища радянського письменника: «Для мистця, — сказав він, — ... не існує питання про те, вільний чи невільний він у своїй творчості. Правдивість висвітлення життя з позиції комуністичної партійності є потребою його душі». Що це має значити? Суспільно-політичне становище радянських письменників відоме хоча б з тих численних засудів, засланих, знищених, як і з покаєних листів, які є на порядку денному радянської дійсності. Відомо також, як письменники мусять стосувати «самоцензуру», уряджуючи прилюдно критику своїх творів. Але виглядає, що й цього ще не досить. Хрущов твердить, що він ніби й має право вцепляти їм певні «потреби душі», себто накидати їм певні психологічні стани. І це він вважає так нормальним, що воно не викликає ніякого сумніву. Тим часом для людей у вільному світі така операція вважається насильством над людською душею, її моральним вивалашенням. Чи не мусили переходити таку операцію Тичина, Рильський, Ваган і інші, які зберегли своє життя?

Після цього не доводиться дивуватися, коли радянські літературознавці вважають за можливе поєднання коли не в того самого письменника, то в тій самій літературній школі стилів реалістичного з романтичним. Новиченко в своїй статті «Поезія великого сорокріччя» («Вітчизна», ч. 10, 1957), наприклад, пише: «Романтична піднесеність та інтенсивність художніх барв нашої поезії потрібні так само, як і реалістична простота та конкретність зображення». Це значить, що письменник, зображуючи радянську дійсність, повинен здобуватися на ентузіазм, властивий романтикам, без якого може легко обійтися реаліст, що відтворює дійсність без ліричного піднесення, об'єктивно, холодно. Бо для Новиченка два стилі душ, — романтичний і реалістичний — можуть бути поєднані. «Сама романтика в нашій літературі, — продовжує він, — тим зріліша і крилатіша, чим тривкіше вона спірається на глибоке, реалістичне проникання в життя». Чи не значить це, що письменник не має права віддалятися від сучасної радянської дійсності, ні в минуле, ні в майбутнє, ні в царину фантазії, лише знаходити мотиви для ентузіазму в радянської дійсності? Певне так, а не інакше розуміє це Хрущов.

Така постава справи, коли література мусить бути партійна, коли Сталін може дарувати мистцям і письменникам програму, коли Хрущов може диктувати їм духові потреби, зводить наневще основний чинник всякої мистецької творчості, що ним є індивідуальність творця. Бож яку б добу не взяти, яку б школу не розглядати, який твір не аналізувати, скрізь і всюди джерелом творчості є особистість мистця. Накопи ж вона заступлена партією, диктатором чи системою думання і відчуження, справжня мистецька творчість неможлива. В таких умовах нема літератури, нема поезії, нема відтворення життя. А тому в умовах офіційної школи соціалістичного реалізму як і виявляються якісь справді мистецькі твори, то це винятки, щасливі випадки, які треба завдячувати недогладі, або вони є виявом бунту. І дійсно так буває.

Горький вважається основоположником школи соціалістичного реалізму. Інша річ, чи він розумів завдання мистця так, як тепер його розуміють в СРСР. Але соціалістичний реалізм, як доктрина, як формулу творчого методу в літературі і в мистецтві, увів у практику Жданов на першому з'їзді письменників у 1934 році. Відтоді позові соціалістичний реалізм став панівним напрямом, офіційною доктриною, а скорше — державно-партійною монополією, як продаж горілки. Навіть коли по смерті Сталіна послаб дещо політичний режим, режим в ділянці літератури і мистецтва не виявляв тенденції до послаблення, коли не вважали за таке виломи, що сталися з Дудінцевим та в останні часи з Еренбургом.

Чи на підставі вищесказаного можна скласти собі уяву про соціалістичний реалізм? Навряд. Вже хоча б тому, що і теорія, яку ми намагалися переказати більш-менш точно, і практика соціалістичного реалізму диктовані засадами, приписами, нормами, які не мають нічого спільного з мистецтвом і літературою. Здавалося б, що в цій ділянці вирішальними мали б бути категорії естетики. Але в Тамарченко виразно сказано, що «неприпустимим є поділ мистців на ворожі табори не за ідейно-політичним напрямком творчості, а за естетичними поглядами і творчими засадами». І далі: «У відношенні до справи миру, демократії і соціалізму діляться сьогодні табори в мистецтві». Тож не диво, коли за радянською класифікацією в однім таборі опиняться і реаліст старої школи Горький і футурист Маяковський, які мають спільне лише те, що обидва були прихильниками режиму, або в тім самім таборі опиняться і реаліст Збанацький і романтик Яновський.

Йдучи далі, можна себе запитати, чи соціалістичний реалізм як мистецька школа існує в дійсності і чи може вона існувати на тій основі, яку їй дають Тамарченко, Новиченко, Хрущов? На нашу думку, такої школи нема і не може бути. Справді, ті мистці, що їх зачислить туди Тамарченко на основі їх політичної постанви, не мають, поза варварськими вимогами до них варварського режиму, нічого спільного: ні однакових естетичних засад, ні однакових метод творчості, ні одного стилю. В нормальних людських умовах стиль, естетика, школа виробляються природно, відповідно до способу відчуження і думання людей певної доби. Реалізм Бальзака, Золя, Мопассана був виявом французького духу, французького національного характеру, як і наслідком впливу тогочасної позитивної науки і суспільно-політичних рухів. Та поряд з ними в той самий час, у тій самій Франції творили Рембо, Бодлер, Верлен, які були також дітьми своєї нації і дітьми своєї доби, як також творили «парнаси» з нахилами до класицизму. Щоб не радянське «прокрустове ложе» в сучасній Україні, певно постала б якась нова літературна школа, а може й не одна. А тим часом можуть похвалитися хіба одним, що завдяки їм виникла українська школа неокласицизму двадятих років. Справді поети мусили тікати від огидної редянської дійсності в античний світ, в мітологію і там знайти себе. А накопи дійсно історія літератури колись ствердить, що на радянській Україні існувала якась літературна школа, стилі в мистецтві, то це хіба школа поламаних індивідуальностей, стилі покалених душ.

А тим часом ми можемо твердити, що жодної школи соціалістичного реалізму нема, і то з формальних причин, зумовлених моральними обставинами. Справді радянські письменники змушені дбати насамперед за те, щоб не наразити

себе на смертельну небезпеку з боку режиму. Одним мистцям, як от Корнійчукові, це вдається легко, іншим, як от Кулішеві, було тяжче, а ще іншим, як от Курбасові і зовсім неможливо. Тому одні розкошують, інші реабілітуються, а ще інші гинуть, коли не фізично, то морально. Тому теоретизування радянських літературознавців, які ми наводили, скорше інтелектуальна еквілібристика, ніж що інше. Їхні писання мають хіба ту вартість, що вказують які тортури мусять переходити радянські письменники на своєму тернистому шляху мистців.

Отже всі наведені нами чи згадані теорії мають значення лише теоретичне. Практично ж радянська література будь-якою мовою, а особливо мовами неросійських народів, є тим диким полем, де гарцюють Хрущов і йому подібні, які нічого не розуміють у мистецтві, але спритно використовують цю діланку в своїх політично-партійних цілях. Тим не менше треба читати тут, на еміграції, твори радянських письменників, вже хоч би тому, що вони є людськими документами наших жорстоких часів. А також і головню тому, щоб не відриватися від ґрунту. Бож як би не було, але і в тих творах б'ється живчик нашого народу, і в них так чи інакше проривається струмінь живого життя, і в них менше чи більш відбиваються ті глибинні психологічні, соціальні і політичні зрушення, які відбуваються в масах і в окремих прошарках. Бож і в радянських умовах справжній талант дає себе відчувати і пробивається крізь шкаралущу режиму та поліційної цензури. І то до такої міри, що навіть чужинці добають в сучасній українській поезії справжні естетичні вартості.

Петр БЕЗРУЧ

СМЕРТЬ ЦЕЗАРЯ

Коли Доміціан під сонцем даків
Стояв між гір, його сини землі
Під страхом смерті мали шанувати,
Як бога. Та йому зустрілись троє,
Що не вклонились: старець, хлопець,
муж.

Були темноволосі; мали очі,
Як лісові дзвіночки, темносині;
Засмагли лиця. — «Чом мое веління
Ви занедбали?» — Бо наш бог — це сонце!

Не відповідали,
І в їх очах читав погорду цезар.
«Ваш рід?» — Ми з цих стрімких вер-
хівів,
Залитих сонцем; всього нас сім тисяч. —
«Цих трьох спочатку, потім всіх сім
тисяч

Мені забийте, каменя на камені
І на душі — душі щоб не зосталось!»

Тієї ж ночі
Співало сонце кров своїх дітей,
Коли сповнилась цезарева воля.

Прошло два роки...
В носилках через міст на Тібрі їхав
Доміціан. І око можновладця
Спітало жінку, що лице закрила —
Волосся темне і блискучі очі,
Як лісові дзвіночки, темносині.
«Чия ти?» — Жінка воїна Сентіма. —
«Ти з роду даків?» — Ти сказав, мій
пане. —
«Муж врятував тебе?» — Коли мечем
Він замахнувся, біла стіп його
Сказала я, що хто мене заб'є,
Той цезаря заб'є, бо я є відьма. —
«Його злякав твій стан і сині очі,
Волосся темне і уста брехливі.
Зв'яжіть їх вдвох і скиньте разом з
мосту».

І Тібр роздужав, і в жовтаві хвилі
Щось синє блиснуло, як під корінням
В опалім листі іноді тріпочуть
— Аж любю глянуть! — лісові дзвіночки,
Меч задзвенів, і знов затихла тонь.
В той самий вечір,
Над пугарем з фалернським головою
Тяжкою нахилившись, мимрив цезар:
«Тепер я — бог, бо цезаря — забив!»

Через п'ятнадцять літ
Стояв Септимів брат, старий і хворий,
Над Тібром з коням воїном. І рік:
— Тут, з цього мосту,
Твоїх отця і матір скинув цезар.
Тоді як знищив даків над Дунаєм.
Тієї ж ночі
Був цезар вбитий власним охоронцем,
Як нам сухим пером повідав Тацит.

Переклав з чеської
Ігор КАЧУРОВСЬКИЙ

Нова книга з історії білоруської літератури

Anthony Adamovich, *Opposition to Sovietization in Belorussian Literature* (1917-57), Institute for the Study of the USSR, Munich, 1958, 204 стор.

Література про Білорусь західними мовами ще дуже бідна, а тим часом потреба такої літератури почувається дедалі більше. Безумовно не можна сподіватися сьогодні, що цей брак можуть поповнити сьогодні західні вчені й дослідники, які, до речі, іноді не з поганих намірів, повторюють все той же старий фальш про Білорусь, піднесений їм чужими фальсифікаторами. Тому особливого значення набирають праці білоруських учених.

Книга проф. Антона Адамовіча відграс в цій ділянці визначну роль. Першорядне значення має й той факт, що проф. Адамовіч є найбільш кваліфікованим до такої праці: поперше, він відомий літературознавець і критик, подруге, він сам брав безпосередню участь в літературних процесах, про які мова в книзі.

Як видно з самої назви, в книзі розглядається період 1917-57 років, це значить — доба опору радянській в білоруській літературі протягом всього існування радянської влади. Основну увагу одначе автор звернув на період двадцятих і початок тридцятих років, період, що характеризується, з одного боку, бурхливим зростом і розвитком білоруської літератури, а з другого — наступом на неї більшовиків, що намагалися

радянизувати її і таким чином підпорядкувати своїм утилітарним цілям.

У зв'язку з тим, що радянська цензура гостро стежила за всіма «ухилами» в літературі, письменники, пристосовуючись до обставин, виробили особливу техніку зашифровки антикомуністичного змісту в своїх творах. Проф. Адамовіч наводить багато прикладів такої зашифровки і вказує на справді антикомуністичний зміст у таких творах, які на перший погляд, здавалося, не перешли радянським вимогам у літературі.

Автор особливо широко й докладно розглядає події 1929 року в білоруській літературі. Це був кульмінаційний пункт її опору радянській, на чолі якого стояло «Узвишша» (подібно до української Ваплича), найбільш опозиційна група в тодішній білоруській літературі. У праці Адамовіча наводяться всі більшовицькі методи й засоби, якими вони вимусили в «узвишенців» спочатку визнання своїх «помилкок», а потім і ліквідувати своє об'єднання в 1931 році.

Після цього почався період найжорстокішого наступу на білоруську літературу, після якого не лишалось вже ніяких можливостей для опозиції. Десятки письменників були усунуті фізично (тюрми, заслання, табори), інші були загнані в єдиний літературний колгосп — Спілку радянських письменників, з її філіями в основних республіках. Та й ці останні письменники були потім піддані

„українським видавництвом“, де, мовляв, зроблено „деяке“ скорочення „за рахунок пропагандивних вставних сцен, діалогів і реплік“.

Без залежності від того, звідки прийшло це зауваження, варто було б з'ясувати справу таких перевидань і, зокрема, справу скорочень текстів. Правдоподібно, що таких скорочень не варт робити. Бо хто може встановити критерії, за якими визначаються місця для скорочення, особливо в таких авторів, як Куліш, з можливостями багатоплального тлумачення їх тексту, і взагалі до якої дезорієнтації можна з цим зайти. Звичайно, не виключено, що в Києві теж можуть перевидати з підробкою тексту, посилаючись, як каже Кисельов, на „український оригінал п'єси, власноручно підписаний М. Кулішем для Московського Камерного театру...“ Але для наших видавців це не може бути виправданням.

★

На початку цього року у київському кінотеатрі «Комсомолец України» відбувся фестиваль кінофільмів Олександра Довженка. Демонстровано «Звенигора», «Арсенал», «Землю», «Щорса». Як повідомляє преса, квітков не вистачало, і багато глядачів мусіли просто стояти. З спогадами про Довженка виступав перед сеансами старий кіноактор Петро Масоха.

★

У січні по всій УРСР відзначено 60-ліття з дня народження Володимира Сосюри. Урочистості використано для того, щоб ще раз підкреслити реабілітацію Сосюри від тих закидів, які йому часто роблено за націоналізм тощо. Євген Кирилюк у статті «Поет революції» («Радянська Україна», 5 січня 1958) з цього приводу написав: «В дні Великої Вітчизняної війни був написаний і відомий вірш «Любіть Україну!», за який поета в свій час несправедливо критикували. Нічого націоналістичного в ньому не було».

★

«Держлітвидав» оголосив плян видавничої діяльності на 1958 рік. З заборонених раніше будуть видані твори Григорія Епіка, Досвітнього, В. Гринченка, П. Куліша. Цікавий також збірник «Українська драматургія першої половини 19 століття» — маловідомі п'єси В. Гоголя, Я. Кухаренка, К. Тополі. У серії європейської класики, що розрахована на 8-10 років, значаться Джек Лондон, Мопассан, Мольєр та ін.

★

У видавництві «Радянський письменник» вийшла книжка відомого ще до війни дослідника українського фольклору Г. Нудьги «Пісні та романи українських поетів» (у двох томах). Автор проробив цікаву працю, віднаходячи авторів народних пісень і романсів, які з часом стали анонімними і вважались просто народними. Студія Нудьги особливо цікава тим, що він, всупереч загальній народницькій тенденції понад усе підносить так звану «народність», що так запанувала тепер в УРСР, віднаходячи авторів «народних» пісень, ніби завдає удару самій теорії народності.

«чистці» і в більшості своїй поділили долю попередніх.

Багата бібліографія, яку автор зібрав до своєї теми, буде мати велике значення для тих дослідників білоруської літератури, які до цього часу користувалися випадковою бібліографією, переважно радянською, офіційно дозволеною.

В кінці книги подані короткі біографічні дані про 43 більш відомих білоруських поетів і письменників. Цей довідковий матеріал особливо важливий в зв'язку з тим, що про опозиційних письменників, ліквідованих або померлих на заслання, дослідників не знайде жодних даних в радянській довідковій літературі.

Треба відзначити, що цей славний і не менш трагічний період опору білоруської літератури не визнається більшовиками. З сучасних радянських підручників, «історій», «нарисів» з літератури читач ніколи не дізнається про події того часу, про письменників і їх твори.

Правда, останнім часом у менській газеті «Література і мистецтво» підносилися голоси за реабілітацію заборонених досі письменників і літературних об'єднань (в тому числі й «Узвишша») і за повне й об'єктивне вивчення тодішньої літератури. Досі нічого з цього не вийшло. Якщо навіть і припустити на мить, що партія могла б погодитися на часткову реабілітацію опозиційних письменників і тодішніх літературних об'єднань, то ніяк не можна собі уявити, щоб більшовики погодилися на об'єктивний і повний перегляд опозиційної білоруської літератури.

У зв'язку з останнім праця проф. Адамовіча має першорядне значення, з одного боку, як піонерська праця, що виповнює великий пробіл у білоруській літературі, з другого — як цінний документ, що розкриває московську політику стосовно до національних культур, у цьому випадкові в ділянці літератури.

А. Г.

„Саломея“ в перекладі Богдана Лепкого

Оскар Вайлд, «Саломея». Переклад Богдана Лепкого. Редакція перекладу і вступна стаття Ігоря Костецького. 56 стор. Видання «На горі», серія «Світовий театр». Новий Ульм, 1957.

Наче паростки проросли до слави — світовий шедевр декадентської драматургії! — мереживо фарб, плетиво вишуканих поетичних мотивів Вайлдової «Саломеї». І дивно, що Ігор Костецький не спокусився ефектним текстом, темною зеленню і багрянцем троянд на тлі металевого холоду грат Іродового палацу. Костецький перевидав «Саломею» у старому перекладі Богдана Лепкого...

Звірити редакцію «Саломеї» з його перекладом у нас немає змоги: бракує першодруку (1919). Знаємо тільки, що мова українського тексту була засмічена провінціалізмами. Тепер же, як на наш смак, з тексту, дещо буденного і — адже автор Оскар Вайлд — простуватого, виділяються тільки поодинокі маловживані слова, кілька архаїзмів і зворотів: каблучка, таця, трощ, син чоловічий, в саді. Але вони тут у повному співзвучті з мовними уподобаннями і словником редактора цього стильного й привабливого — додамо також: малотиражного (сто примірників) — видання. У вступній статті Ігор Костецький твердо пише: шесті, свідчиня, танечниця, тарча.

«Мовна проблема», відбір слова перекладачем і, пізніше, редактором — завдання фокусне. Фокусний момент. Бо це твір «не глибокої вимови», не проблеми — ми не трактуємо серйозно можливих, звичайно, розмов про екстазу жіночої незайманості, про садизм і мазохізм чи Едіпів комплекс, а твір естетичних ефектів повені фарб — до нього пасує безумна розкіш бутафорії! і письма. Твір-маска. Не та, за якою, вважав Шекспір, любить ховатися глибина людської душі. Це маска свят і сцени. Наша мова в устах Богдана Лепкого звучить ваговито і так «округло». Часом — репліки Йоханаана — це патос, нестримні каскади насичених голосними і тому чудесно «відкритих» і «летючих» українських слів.

Згадана вступна стаття — мініатюрна монографія про Оскара Вайлда: від мозаїки скнарних фактів про життя й творчість письменника до історії сюжету «Саломеї» і страдного шляху, тяжкого тріумфу твору на сценах Англії, Німеччини, Франції, Росії і... Ні, про Україну мова, звичайно, особна. Оскар Вайлд і Україна нова тема. Матеріали про «Саломею» на Україні зібрано (чи вичерпно?) Костецьким.

Про інтерес Костецького до літератури, але такою ж мірою й до театру й мистецтва свідчать багато його есеї, огляди й нариси, друковані останніми роками в журналі «Україна і світ». Його здійснені й заплановані видання тощо.

Коротко обговорене нами видання з численними ілюстраціями є плодом цих широких культурних обріїв його редактура.

Технічний недогляд: перервана й не докінчена цитата наприкінці 12 сторінки. Олекса ІЗАРСЬКИЙ

ІСТОРІЯ УКРАЇНИ-РУСИ М. ГРУШЕВСЬКОГО

Повне видання: 10 томів — 11 книжок великого формату (6 X 9 інчів). Вже вийшли з друку 9 томів — 10 книжок. 10-й том (11 книжка) друкується і вийде в кінці лютого 1958 року.

Ціна видання 82 дол. 50 центів. Можна сплачувати частинами. Адреса видавництва:

Knyho-Spilka Publishing Co.
68 East 7th Str., New York 3, N. Y.

Адреси наших представників

Австралія:	Fokshan Library & Book Supply 1 Barwon Street Glenroy W. 9, Vic.
Австрія:	Вплати пересилати безпосередньо на адресу в-ва СУ.
Аргентина:	Prof. Bobackj Jurtj c. Soler 5039 Buenos Aires
Бельгія:	O. Zmija 9, rue des Brasseurs Louvain
Велико-британія:	Ing. Jaroslav Hawryliw 135 Beech Rd. St. Albans, Herts.
Венесуела:	Вплати пересилати безпосередньо на адресу в-ва СУ.
Канада:	O. I. Eliashevsky 118 Mediant St. Toronto 9, Ont.
США:	G. Lopatynski 875 West End Ave. Apt. 14b New York 25, N. Y.
Франція і Туніс:	Soroczak Miroslaw Oury-Sud 69 Florange (Moselle)
Швейцарія:	Dr. Roman Prokop Mottastr. 20 Bern
Швеція:	Harbar Kyrylo Box 62 Huddinge

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.	2,20 дол.
звичайною	0,90 дол.	1,80 дол.
Німеччина	3,0 нм.	6 нм.
Франція і Туніс	200 фр.	700 фр.
Швейцарія	3,25 фр.	6,50 фр.
Швеція	5 кор.	10 кор.

УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА

UKRAINISCHE LITERATUR-ZEITUNG
THE UKRAINIAN LITERARY MAGAZINE
NOUVELLES LITTÉRAIRES UKRAINIENNES

Herausgeber: Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien e. V.

Geschäftsführer: Bohdan Kordiuk
Redagiert von:

Іван Кошелівець, Юрій Лавріненко

Статті, підписані автором, не конче висловлюють погляди редакції.

Druck: „BIBLOS“ G. m. b. H., München 13, Heßstr. 50-52

По сторінках радянської преси

Йосип Кисельов, що опублікував уже кілька статей про драматургію Миколи Куліша і має якийсь ближчий стосунок до підготовлюваного тепер видання його творів, написав статтю «Заокеанські фальсифікатори» («Дніпро», ч. 1, 1958), в якій ганить видавництво Східноєвропейського фонду, що перевидало в збірці творів Куліша «Патетичну сонату» з значними скороченнями. «Безсоромні фальсифікатори, — пише Кисельов, — зазначають петитом у примітках, що вони користувалися редакцією п'єси, виданої під час гітлерівської окупації Львова в 1943 році націоналістичним так званим

Успіхи і невдачі

Анатоль Галан: ЧАРІВНА ДРУЖИНА. Буенос-Айрес — Нью-Йорк; видання автора, 1957, 142 стор.

Чи мав слушність автор, назвавши шістнадцять творів, уміщених у збірці «Чарівна дружина», новелями? Чи не треба було б деякі назвати оповіданнями, а деякі й просто нарисами?

Анатоль Галан — автор не без таланту, що має за собою кілька збірок — «Пахощі», «Поразка маршала», «Володар страху» та інші, що привертала до себе увагу читача й критики. Він має багатий життєвий досвід, він має про що і вміє розповісти. Тому читач бере його нову книжку до рук з гарними сподіваннями.

Ці сподівання нова книжка Галана виправдовує лише частково. В оповіданні «Помста» автор засобами газетного репортера змальовує складну психологічну ситуацію й характери героїв, в результаті річ вийшла схематична і не досягає своєї цілі. Ці само хибі в новелі «Гра» звели її до анекдоти, мистецтво ж анекдот не терпить. Неправдоподібно віс і від новелі «Якщо б я любила» (Петро Гонзалес — дія в Аргентині, — щоб добитися одруження з зубною лікаркою емігранткою Лідією Гончар, вивчає за сім місяців українську мову і добивається так успіху). Виняткові речі в мистецтві цілком на місці лише тоді, коли автор їх зумів добре вмотивувати. Цього нема в «Якщо б я любила».

★

До справді гарних і майстерно виконаних речей в збірці належать «Чарівна дружина», «Черешневий сон», «Так закінчилася мрія», «Вузол», а також цикл новел на біблійні теми.

Основна тема Галанових оповідань — кохання. За винятком «Квіти лотосу» усі інші новелі в збірці закінчуються у цій своїй темі нещасливо, а то й трагічно. Якщо такі закінчення новел логічні в «Чарівній дружині» і «Вузлі», то зовсім недоречні в «Черешневому сні» і «Несподіваній стіні», де розум конче і неможливо (і без потреби!) перемагає бурхливі почуття кохання, не бачачи, що ті почуття приходять до людини, за рідкими винятками, тільки раз і не забуваються до самого скону. Але Галан дивиться на життя своїми власними очима і показує його таким, яким бачить його сам. В цьому його святе право і в цьому можливість його успіху читача.

В. Г-й