

ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА

місячник літератури, мистецтва, критики,
наукового і громадського життя

Рік IV. ч. 3 (33)

Березень 1958 р.

ШЕВЧЕНКОВА ЕСТЕТИКА В КРИВОМУ ДЗЕРКАЛІ

Павло ЗАЙЦЕВ

Мине ще 2-3 роки і радянське шевченкознавство зможе відсвяткувати 40-річчя фальшування і спотворення творчого й духового образу Шевченка, якого компартія остаточно канонізувала в 1934 році як революціонера-демократа, що був нібито атеїстом і матеріалістом та літературним епігоном майгогум міногум-чиче деогум великої російської літератури.

На вбивання цих тез компартії в голови радянських читачів витрачено вагон паперу і мільйони карбованців. Усякі Шаблювські, Вельчико, Дайчі, Старчаки, Хвилі й інші та цілі скіпи старших і молодших співробітників відповідних радянських «наукових» установ із шкурки вилазили, бравши участь у перегонах на це «партзамовлення». Але і фальшозаних біографів Тараса, і тенденційних передмов (переважно безграмотних) до його творів все було мало, і з усього видно, що вони не досягали потрібного кремлівській владі ефекту. Ще в 1938 році і підкреслив марність усіх цих зусиль московської диктатури, лопи «із сторінок своїх творів безпосередньо промовляло до читачів творець українського націоналізму — „трудящий“ селянин-кріпак Шевченко». У статті, що її цитую, я слідом за наведеними вище словами, написав був, що недалекий той час, коли більшовики почнуть конфіскувати окремі твори, особливо милі тим, кого Кремль називає українськими фашистами й буржуазними націоналістами. Директор Укр. Наукового Інституту в Варшаві й голова редакційної колегії творів Шевченка, в 15 томі яких ця моя стаття мала бути вміщена, порадив мені це моє пророцтво викинути, бож, мовляв, у науковому творі пророцтвам — не місце.

Але минуло чверть століття, і моє пророцтво здійснилося: партійна цензура почала викидати з «Кобзаря» Шевченкові поезії переяславського циклу. Ось передо мною один із таких «Кобзарів» (Держ. видавництво худ. літератури, Київ, 1954), в якому нема цих творів, а саме «Розритої могили», «Читиріна», «Великого лоху» та грізної філіпміки «Якби то ти, Богдане п'яний...», в якій Шевченко купав Хмельницького в калюжі.

І хоча в останньому виданні Кобзаря (К. 1957, портативний формат) М. Рильському, як редакторів, пощастило три перші з вищеназваних поезій відвоювати, але на вміщення віршу «Якби то ти, Богдане п'яний...» партія згоди не дала.

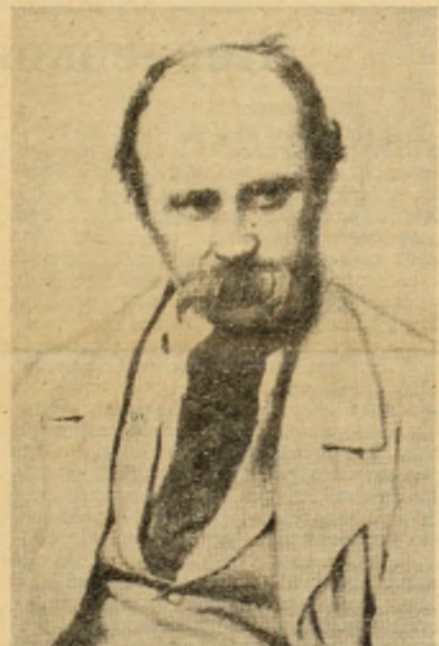
Має Кремль клопіт з цим нашим поетом «революційним демократом», але в переконанні, що стократ повторена брехня стає правдою, керовані партією літературознавчі установи не перестають фальшувати його образ, при чому можна зауважити, що останнім часом це фальшування роблять покликані до того особи з більшою «ловкостю рук», тонше, ніж це робилося в 1930 роках перед великою війною.

До таких елєборатів належать дві статті: Марієтти Шагінян «Естетика» (розділ IV в її книжці «Тарас Шевченко», вид. Огізу, М. 1946, 2 вид.) і порівняно недавня праця д-ра філософських наук Мих. Новикова «Питання естетики в творчості Т. Шевченка» (журнал «Жовтень», ч. 3, Львів, 1956).

З огляду на те, що вільна українська наука (ні наші філософи, ні літературознавці) не зробили досі спроби хоч побіжно питання Шевченкової естетики висвітлити, я вважаю за річ незайву критично розглянути дві названі статті — з одного боку, для того, щоб показати, за допомогою яких махінацій радянські науковці препарують з Шевченка матеріаліста, а з другого — щоб заохотити наших філософів глибше зайнятися цією проблемою, бо вона актуальна вже тому, що в СРСР Шевченкову естетику

цілком спотворено. Маю тут на увазі передусім свого друга, професора Гайдельберзького університету д-ра Дм. Чижевського: йому вже тут і «книги в руки» — і як авторів нарисів української філософії, і як авторів хоч короткої і схематичної, але дуже сумлінної наукової студії «Шевченко і релігія».

Почавши від перегляду всього того, що Шевченкові могла дати в цій статті його академічна наука (вплив К. Брюлло-ва) і сконстатувавши спільну з Брюлло-вим Шевченкову нехитість до ідеалізму німецьких майстрів типу Корнеліуса й Петра Гессе, М. Шагінян вчепилася за



Літографічний портрет Тараса Шевченка, зроблений його товаришем акад. В. Ф. Тимом у 1861 році (з однієї з фотографій 1860 року)

кілька вивраних з контексту критичних завваг Шевченка з приводу прочитаної ним 3-томою праці К. Лібеля, популяризатора гегелівської системи ідеалістичної естетики. Не згадавши ні словом тих численних місць в «Журналі» Шевченка, де він не лише погоджується з ідеалістом Лібелем, а навіть його хвалить, вона підтасовує потрібні їй висловлювання Шевченка, щоб довести, що він був матеріалістом, як Чернышевський. Констатуючи однаковість у поглядах обох, що основою теорії мистецтва повинна бути його історія, М. Шагінян пише: «Такое совпадение не случайно. Оно произошло потому, что оба они были материалистами, — Чернышевский убежденно, а Шевченко стихийно». Висловленням Шевченка, що дало дослідниці право на таке твердження, є така його нотатка: «Сьогодні й Лібель мені видався поміркованим ідеалістом і більше схожим на людину, ніж на безтелесого німця. В одному місці він (звичайно обережно) доводить, що воля й сила духа не може проявлятися без матерії. Лібель рішуче покривав в моїх очах. Та все ж таки він школяр». І тут М. Шагінян уриває, скривавивши від читача те найважливіше, що далі пише Шевченко, пояснюючи, чому вважає Лібеля за школяра, бо це пояснення цілком убиває будь-яке припущення про Шевченків матеріалізм, навіть коли говорити про нього, як про стихійний, бо Шевченко далі каже, що Лібель «пренаївно доводить наявність всемогутнього Творця всесвіту у всьому видимому й невидимому нам світі. І так клопочеться про цю стару, як світ, істину, немов би це його

Туга за епічним полотном

На порозі 1958 року вийшли дві нові книжки: Улас Самчук. ТЕМНОТА. Роман. Нью-Йорк; видання УВАН, 1957, 494 стор. Іван Багряний. МАРУСЯ БОГУСЛАВКА. Роман. Новий Ульм; в-во «Укр. вісті», 1957, 423 стор. Обидва романи становлять собою частину широко задуманих трилогій.

Не збираємось порівнювати цих книг і їх авторів. Надто бо вони різні вже самим характером своїм. Але факт їх одночасної появи після недавнього виходу з друку широко-епічної поеми «Політ імперій» викликає думку про тривалу туту сучасної української людини за широким епічним полотном. За твором, що зібрав всі в одну цілість пошматовану на куски українську дійсність і свідомість останніх десятиліть.

Наша наукова, а зокрема історична думка дуже слабо відгукнулася на цю

загальну потребу українства. Широко розвинена в Західній Європі і в Америці дисципліна документації й історії сучасності (так звана contemporary history) в українців майже відсутня. Ця нестача то більш відчутна, що історія України нашого сторіччя розвивається шаленими темпами, переповнена глибокими творчими і руйнівними зрушеннями. В таких умовах легко забуваються чи й зовсім не усвідомлюються речі, без вірного врахування яких не може рідити і діяти відповідальна людина.

Не багато ліпше і в художній літературі, дарма, що саме за нею закріпилася у світі роль передової стежі, що дає нам найкращі вістки з темних глибин і розбурханої поверхні океану людського життя. На пальцях однієї руки можна порахувати сучасних українських попередників трилогії «Ост» (другою книжкою якої є «Темнота») і трилогії «Буйний» вітер (першою книжкою якої є «Маруся Богуславка»). На еміграції це «Діти Чумацького шляху» Докі Гугенної, а дома лише твір Андрія Головка. Бо всі інші радянські повістари, як от Смолич чи Іончар, обмежують рамки своїх розлогіх творів окремими відтинками, як от 1917 рік у Смолича чи друга світова війна у Гончара.

Уже з цих одних причин трилогії Самчука і Багряного будуть користуватися пильною увагою читача. Вони будуть викликати захоплення і розчарування, похвали і критику. Бо що більший обсяг часу, подій і явищ захоплює твір, то більше буде дискусійних моментів у ньому. І щодо змісту і щодо мистецької влучності твору.

Улас Самчук, автор незрівняної «Волни» і першого тому «Осту», має добрий досвід широкого повістарського полотна. Цей досвід починається на «Темноті», що читається легше і з більшим інтересом, ніж перша книжка трилогії «Ост». В другій половині книжки чується драматичне напруження і темп, яких ми не здивували в попередніх творах Самчука. «Темнота» охоплює час від кінця двадцятих до передкінця тридцятих років. Усі Самчукові брати Морози, відомі нам з першої книжки, ідуть кожний по-своєму крізь катастрофу і «темноту» 30-их років. Залежно від персонального характеру і духового типу вони опиняються в протилежних позиціях. Андрій стає орденоносним письменником, Іван — в'язнем тюрми й концтабору, пізніше — начальником Ухт-печорських каторжних таборів. Самчук узяв на себе трудне завдання типізації постатей і життєвих долів української людини в вирішальні моменти історії, расії і наслідків тих постатей.

Хоч письменник вивчав ті часи і їх людей з писаних і усних джерел, не будиши сам їх співучасником і співвідком, та не раз здивує він читача влучним скопленням речей. Правда, не роз читач буде вражений і такими місцями твору, що розминаються з цілком — скопити суть і запах явища.

Маючи вже два томи трилогії «Ост», можна дістати повну уяву про концепцію революційної і пореволюційної України, що її Самчук поклав в основу трилогії і що, видно, сильно, коли не вирішально, впливає на цілу побудову та мистецькі аспекти твору. З першого ознайомлення вона здається не в одному цікаві й оригінальна, хоч, з другого боку, зразу видно і те, що ця концепція призводить автора до омивання деяких важливих складників життєвого історичного процесу, який автор хоче охопити своїм твором. Можливо тут спричинилася ота відзначена нами на початку відсутність у нас документації і вивчення сучасної нашої історії. Зокрема перше пореволюційне десятиріччя на Україні (1917-1927) Самчук наче не бачить. Якщо б його майбутній третій том «Осту» мав охопити життя на Україні також повосенних і останніх років, то він відчув би інакше зокрема історичну вагу і післядію 20-их років. Пускаючи борозну своєї трилогії по ціліній загальної необізнаності українства з його власним життям останніх 40 років, Самчук виявив відвагу, широту, а не раз і добрий нюх. Є що почитати, над чим подумати і подискутувати.

Не торкаємось тут початку трилогії Багряного. Завдання цих коротких рядків лише звернути увагу читача на дві відмінні небуденні літературні новини, розглядаючи яких редакція УЛГ надіється дати більше місця.

Далі в цьому числі:

Е. Піжур: Богдан Олександрович Кістяковський (2 стор.); І. Кошелівець: Чи існує радянська поезія? (3 стор.); Е. Райс: Листи з Парижу (4 стор.); О. Шульгин: Мої дитячі та юнацькі спогади (5 стор.) та ін. Крім того, поезії, рецензії, хроніка.

Але може деякі мої читачі спитають все ж таки: А як же з тим Шевченковим засудженням Лібеля за його односторонній ідеалізм, за брак уваги до матерії?

Справа дуже проста: для Шевченка вся природа (і органічна й неорганічна) була надихана духом Божим, як його твориво. Шевченко бачив Всемогутнього Бога навіть «в дрібному листочку найменшої рослини». От чому він, обдарований, як сам каже, глибоким розумінням краси, безмежності, симетрії й гармонії

(Закінчення на 2 стор.)

Євген ПИЗЮР

Богдан Олександрович Кістяковський

(ВСТУП ДО ЙОГО ПОЛІТИЧНОЇ ДОКТРИНИ)

Від редакції: Реферат Євгена Пизюра, що його друкуємо в тому вигляді, як він був зачитаний на засіданні філософської секції УВАН у США 4 січня 1958 року, являє собою початковий фрагмент більшої запланованої автором праці про Кістяковського. Праці Кістяковського відомі у світі більше, ніж на його батьківщині. На Україні (через заборону) і на еміграції (без заборони) українська думка майже не користується важучою спадщиною тих наших попередників, що йшли проти модних течій XIX і початку XX століть. Навіть наші наукові центри на еміграції не звертають уваги ні на Памфіла Юркевича, ні на Панька Куліша (60-річчя смерті якого не відзначили ні НТШ, ні УВАН), ні на Кістяковського та ім подібних. Тим більше треба вітати ініціативу окремих дослідників, що, не зважаючи на брак часу і елементарних умов наукової праці, зважилися виповнювати згадану вище болочу прогалину в українській науці.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

Богдан Олександрович Кістяковський належить до тих представників української (а також і європейської) думки, що їх неслучайно забуто або, точніше кажучи, що їх тільки треба відкрити. Хоч Тома Масарик ще до першої світової війни називав Кістяковського в своїй фундаментальній студії «Russland und Europa» соціологічним автором європейської репутації, проте про Богдана Олександровича написано дуже мало. Є гарна, але неповна біографія в формі некролога М. Василенка («Записки Соціально-економічного відділу ВУАН», I, 1923). Є вступна стаття про Кістяковського як соціолога Володимира Старосільського, надрукована в другому томі «Abhandlungen» Українського Наукового Інституту в Берліні. Є врешті коротенька стандартна стаття про нього в американській «Encyclopedia of Social Sciences», том 8, що її написав Г. Гурвіч. Не трудно догадатися, чому так сталося.

Жива наукова праця й діяльність Кістяковського почалася тільки в останній декаді до першої світової війни. Треба було часу для аналізу та оцінки його, до речі, трудних писань і поглядів. Тут прийшла переможна більшовицька революція, і на Заході загальна увага повернулася до представників революційних концепцій. А в Радянському Союзі, очевидно, про Кістяковського скоро не можна було згадувати. Він же був неокантіанцем, отже представником т. зв. ідеалістичної філософії, себто того напрямку, що — за офіційною радянською номенклатурою — є чимсь на зразок «мракобесія». Знову ж за своїми політичними поглядами Богдан Олександрович був лібералом та одним з найбільш маркантих представників конституційних ідей в Російській імперії. Так вся творчість цієї амбітної та принципової людини лишається й досі дуже мало відомою. Тут моя доповідь наявної прогалини не заповнить, а мій досвід над Кістяковським ще в дуже початковій стадії, тому я хотів би відзначити факт, що для мене є ще чимало неясного, коли мова про проблеми, що їх порушував Кістяковський. Звідси і зрозумілий буде висновок: мені було б не під силу дати всебічну оцінку наукової позиції Кістяковського в більше або менше окресленій формі. Ця доповідь є, як я її зрештою назвав, вступом і то лише до однієї ділянки духової царини Кістяковського — його політичної доктрини. Як вступ, вона обмежується двома проблемами: справа належної наукової методології в дослідженні феномену політичної влади і відношення російської інтелігенції до правосвідомості. Ці дві проблеми — це лише невеликий вирізок із політичної доктрини Кістяковського. Вона охоплювала цілу низку інших питань, не менше центральних для політичних наук.

КИЇВ — НІМЕЧЧИНА — МОСКВА — КИЇВ

Та перш, ніж перейти до них, я хотів би сказати ще кілька слів до життєпису Кістяковського, а потім подати його загальну інтелектуальну силуету. На життєписі Кістяковського я зупинюся дуже коротко. Тим, що цікаві знати більше, можу порекомендувати статтю-життєпис Миколи Василенка, що і для мене є чи не єдиним джерелом інформації про життя Кістяковського. Його життя було цікаве. Може найбільш небуденним треба визнати факт, що Кістяковський, як зрештою майже кожний суспільно настронений східно-європейський інтелі-

гент, стояв у своїй молодості близько до російського марксизму та революційного руху, але в один час зумів вискочити з цього експресу революції без ніяких духових контузій. В протигагу до багатьох розчарованих він не шукав відновлення духової рівноваги в антиподі революційної релігії — в релігійній містиці. Він знайшов свою інтелектуальну збалансованість та дієздатність у філософському світогляді, який дозволяє йому бачити всегранно індивідуальну і суспільну життєву дійсність. Таких прикладів в Російській імперії, мабуть, не було багато.

Богдан Кістяковський народився 1868 року в Києві. Його батько — відомий професор права — криміналіст. Його мати — сестра дружини Володимира Антоновича. Сам Вол. Антонович був його хресним батьком. Рід Кістяковських був традиційним українським родом. Дід — священник, що залишив цікаві спогади, надруковані в «Киевской Старине». Прадід був відпущений на волю графом І. Безбородьком в 1808 році. В родині Кістяковських був таким чином певний ґрунт для розвою національних українських симпатій та світогляду. У своїй юності Богдан Кістяковський мав труднощі із закінченням гімназії. В сьомій класі він чи сам організував, чи брав участь у гуртку, що читав закордонну українську літературу. За це його виключили з гімназії. 1888 року він записався до Київського університету, щоб студіювати російську та українську історію під проводом свого хресного батька Вол. Антоновича. В цей час у нього народився яскравий інтерес до українства та до особи Драгоманова, як і Франка та Павлика. Тому під час ферій він вибрався до Галичини, щоб зустрітися з Драгомановим. Драгоманова там не було, зате Кістяковський гостював у Франка та став хресним батьком сина нашого поета. Був заарештований у Карпатах і в зв'язку з цим виключений з Київського університету. Після короткого перебування в Харківському університеті він переїхав в Дортпат і повернувся з нього марксистом. За розпознання негальної політичної літератури був заарештований в Почасві і засуджений. Коли все це лишилося позаду, в 1895 році він виїхав до Берліну на університетські студії. Там студіював філософію, соціологію, а також державне право. Був учнем відомих філософів: Зіммеля, Віндельбанда та Ріккєрта. В 1899 році здобув докторат з філософії в університеті у Страсбурзі. Пізніше був у дружніх стосунках з відомими німецькими вченими Георгієм Еллінеком, Максом Вебером, а також Борткевічем. Після повороту до Росії почав викладати, спершу на комерційних курсах у Москві, а пізніше аж до 1916 року в Демидівському лицей права у Ярославлі. В 1909 році склав у Москві іспит на магістра державного права. Був редактором журналу «Критическое Обозрение», присвяченого бібліографії, а опісля редактором «Юридического Вестника» — головного органу російських правників. В 1917 році в Харкові оборонив докторську дисертацію та того ж року був запрошений на катедру права в університеті свого рідного міста Києва. З 1918 році був деканом правничого факультету українського державного університету, а в 1919 році Кістяковський був обраний штатним академіком ВУАН на кафедрі соціології. Помер у Катеринодарі в 1920 році.

ГНОСЕОЛОГІЧНИЙ КРИТИК. НЕОКАНТІАНСТВО

Його інтелектуальні зацікавлення були незвичайно широкі. Вони охоплювали філософію, соціологію, право та політичну доктрину. Але і в цих трьох останніх ділянках, себто в соціології, праві й політичних науках, Кістяковський був у першу чергу філософським мислителем. Проте він не мав якоїсь власної оригінальної філософської системи. Хто мав нагоду познайомитися з підручниками історії російської філософії, буде це книга Лоського, Зеньковського чи Радлова, той міг бачити скільки амбіції й труду вкладали російські мислителі, щоб випрацювати власну систему, часто несистематичну, ще частіше еклєктичну. І може це має на оці Зеньковський, коли в своїй двотомній історії російської філософії в короткій нотатці про Кістяковського каже: «На жаль, справжній філософський талант Кістяковського не знайшов адекватного вислову у чисто філософському творі». Але сам Кістяковський дивився на цю свою нібито хибу цілком інакше. Хай відповідно на пізніший закид будуть його власні думки, що він їх висловив у

статті, написаній з нагоди смерті його особистого друга, великого німецького знавця державного права Георга Еллінека. Стаття була надрукована в 1911 році, себто в рік смерті Еллінека, в «Русской Мысли». В ній Кістяковський пише:

«Еллінек був в першу чергу мислителем. Правда, тих, що від філософа вимагають невідкично системи, філософія Еллінека не задовольняла. Во системи творять або дійсно геніальні філософи, що появляються у виняткові епохи історії, або мислителі, які вважають необхідним, щоб там не було, висловити своє кредо та не турбуються тим, чи належно угрунтовані його окремі складові частини, і не замишлюються над тим, чи вони творять систематичну єдність, що відзеркалює їх філософський світогляд, а чи може віддають лише єдність їх індивідуальних психічних переживань. Ні до перших, ні до других Еллінек не належав. Кожну позицію, яку він займав, він старанно передумував та належно обґрунтовував. Тому з працяю Еллінека значно більше справжнього філософського змісту, ніж у сучасних системах філософії права».

Все тут сказане Кістяковським на адресу Еллінека такою самою мірою стосується і до його самого, за тим великим винятком, що Кістяковський помер хоч і на вершці своїх інтелектуальних потенцій, але майже на початку своєї наукової продукції.

Як же тоді визначити характер

Шевченкова естетика

(Закінчення з 1 стор.)

в природі (лист до Бр. Залеського від 10. 2. 1857 р.), шукав синтези між матерією й духом і був проти «довготелесого німецького ідеалу» (чи то Дюрера й Гольбайна, чи Корнеліуса з його назарейцями), проти їх стилізації. Для нього піднесене мистецтво цих майстрів було спотворенням природи, дійсності, тілесної краси, даної нам Творцем. Вислати ту красу й розуміти її він навчився в Академії, але в своєму ідеалізмі він відібг згодом від академічних канонів, і його «реалістичну» пластичну творчість як і його «реалістичну» словесну (якщо її починали від «Наймички», як дехто хоче) ми повинні відрізнити від надто приземленого реалізму Вальзака й «дагеротипних» творів тих пластиків, що від них веде свою традицію й радянський мертвотний «соціалістичний реалізм». Я не маю тут місця, щоб це все розпрозорити й докладніше вияснити. Я тільки відсилаю цікавих до Шевченкової композиції Роззявця, в якій може найяскравіше виявився його індивідуальний реалізм, який я назвав би ідеал-реалізмом. (Те саме можна сказати і про гоголівський реалізм. В. Брюсов ще в 1909 році підніс психологізм Гоголевої творчості, виказавши лізурність її реалізму в книжці «Испепеленный», яку всі забули!). В цьому Шевченковому реалізмі виступають і елементи виразно імпресіоністичні, ба, навіть експресіоністичні, як є воно і в його словесній творчості.

Але що до всього того радянським дослідникам, завдання яких вкладає кожне мистця в Прокустове ложе матеріалістичного діамату?

Ні для М. Шагіняна, ні для д-ра Новикова все те, що вишло з уст самого Шевченка, але не догоджає їх тенденціям, не існує. Вони все це замовчують і скривають від читачів. Оповіді про Шевченкову працю в царині популяризації ним мистецьких творів, Шагінян ні словом не згадує вище мною цитованих Шевченкових висловів ні про цілі, які собі Шевченко ставив, як гравер (поширення християнської етики), ні про те, що першими сюжетами великих майстрів, що їх він копіював і розмножував, були релігійні сюжети Мурильо й Рембрандта, натомість цілком фальшиво твердить, що Шевченко «послідовно матеріалістично мислив про мистецтво» і, не зважаючи на свою ж таки згадку про «своєрідну» релігійність Шевченка (слово релігійність у неї в лапках!), про трьох роках робить його «воїнствующим антирелігійозником»! Все це гістерична балаканина аж надто білими нитками цита, щоб ми могли її тут поважно трактувати, але там М. Шагінян за свою книжку, в якій ця стаття займає найбільш «наукову» позицію, дістала ступінь доктора, і цей її еляборт там читають.

Більше витриманості й послідовності у тенденційному відтворенні Шевченкової системи естетики виявив д-р М. Но-

становища Кістяковського в науці? Це може й нетрудно. Він був всією своєю натурою та характером своєї наукової продукції в першу чергу емінеентний гносеологічний критик (Erkenntniskritiker), себто він піддавав дуже ґрунтовній, дбайливій і джентльменській критиці теорії та погляди інших з вищезгаданих чотирьох ділянок: філософії, соціології, права та політичних наук. Принагідно він накреслював свої власні ідеї. Роллю та значення такого гносеологічного критика легко збагнути. Дозвольте покіритуватися сільським прикладом. У нас на селі казали: щоб риба в ставу була жава, добре росла, треба одного, але не більше, щупака. Таким щупаком у науковому ставу є методологічний критик. Його сторожка та активна присутність впливає так, що ті, хто мають щось нове сказати, будуть старатися це сказати відповідально та в належній пляні. Ті, що не мають, а хотіли б, або нерадо погодяться на свою мовчанку, або будуть скоро «викриті». Отже значення гносеологічного критика для належної наукової атмосфери першорядне. Але його продукт являє собою серію критичних коментарів до питань висунених та порушених іншими. Взяті разом вони ледь-є чи являють собою одну суцільну цілість. Безумовно за свій корінь вони мають одну інтелектуальну основу, але дуже важко із цих окремих критичних постав вилити ту основу та рельєфно її представити. Тому оцінка вкладу Кістяковського в науку зв'язана з чималими труднощами.

Що творило філософську базу для гносеологічної критики Кістяковського? Її творило неокантіанство. Тут немає можливості зупинитися на цій проблемі. Тому обмежує кількома словами. В (Далі на 9 стор.)

виков. Оперуючи майже тими самими цитатами, що й М. Шагінян, Новиков кладе більше натиск на «етику революційної демократії», на якій базуються Шевченкові поняття про красу. А з цією етикою (не з свангельською, хоча Шевченкова етика — свангельська незалежно!) він зв'язує і його «прогресивну» естетику. Пересічному читачеві тяжче критично поставитися до висновків Новикова, які не відповідають часто передпосилкам. Далеко спритніший, ніж аматорка Шагінян, діалектик Новиков легше провозить свою «контрабанду»: він всуває в текст своєї студії фальшиві твердження, змішуючи їх з правильними, безспірними.

Ловкість рук цього доктора філософії, — неперевершена. Здавалося б, що сьогодні дні роботи В. Белінського ніби однимцем Шевченка це просто насмішка. Але Новиков до цитати з Белінського про зв'язок поезії з філософією додає: «Це висловлення цілком стосується творчості українського поета (Шевченка)», щоб потім представити Шевченкову полеміку з Белінським в заспіві «Гайдамаків», як полеміку... з буржуазними націоналістами! Читач цілком задушений, а до джерел йому сягнути тяжко. Нічим не підтверджуючи дальшої своєї тези, Новиков теж каже, що Шевченко «в поетичній формі ніс у маси ідеї революції з ідеями атеїзму». Це вже стара пісня, яку співали ще Коряк, Річицький, а за ними, беззавгодно, й інші радянські фальсифікатори Шевченка.

Хто читав хоча б тільки «Кобзаря», той знає, що Шевченко ніколи не був атеїстом, а був людиною релігійного типу «par excellence». Але чужий есхатологічному світосприйманню, Шевченко в своїй теодицеї мав велику прогалину: він не міг зрозуміти (власне через свою аж до духового стигматизму доведену любов до ближніх!), як Господь допускає на світі зло, існування якого є джерелом людських страждань. Звідси його богоборство, алеж, як це і з логічного мислення випливає і як це вже не раз стверджували видатні богослови, сам факт богоборства є вже доказом віри в Бога, бож не можна боротися з чимсь, у що людина не вірить.

Стверджуючи це, я не відійшов від теми про Шевченкову естетику, бо вона нерозривно зв'язана з його етикою, а етика та, як я вже казав вище, — християнська. Щоб усе це докладно висвітлити, наша філософська наука повинна на підставі матеріалів (їх не так уже й багато!) відтворити світогляд Шевченка, по змозі в його повноті, як це проф. Лоський зробив у випадку з Достоевським.

Тоді й Шевченкова етика й естетика стануть перед нами в ясних контурах і здивують нас тим, яку глибоку інтуїцію мав наш великий поет і духовий вождь, апостол найбільших Христових заповідей — про любов до Бога й до ближнього.

Іван КОШЕЛІВЕЦЬ

ЧИ ІСНУЄ РАДЯНСЬКА ПОЕЗІЯ?

Ми не маємо наміру дати на це питання недвозначну відповідь — так або ні, що було б не так легко, а обмежимося лише, користуючися нагодою, що тепер виїшла «Антологія української поезії», обговорити деякі можливості існування поезії в УРСР.

«Антологія української поезії», що появилася під кінець 1957 року, — явище в багатьох відношеннях цікаве і варте докладнішого обговорення. Факт, що Максим Рильський є одним з упорядників антології і що він же автор вступної статті (до поезії дореволюційної), а Леонід Новиченко, найавторитетніший тепер інтерпретатор радянської поезії, до поезії післяреволюційної, як і те, що вона в чотирьох великих томах містить вибір з поезій 172 авторів, від Сквороди починаючи, промовляє за те, що вона має репрезентативне значення. Тому умисне її поява й припосадована до 40-річчя більшовицької революції, щоб продемонструвати розквіт поезії за радянського часу. Відповідне такій репрезентативності зовнішнє оформлення, про яке можна сказати, що якщо не розпасти квітка на суперобкладинці в стилі чи то псевдонародному, чи псевдостарослов'янському і не примітивні квіточки, що прикрашають портрет і біографію кожного автора, та не бездарні шрифти, то воно було б зовсім добре.

Оскільки обговорення всієї антології забрало б багато місця, а нас насамперед цікавить стан сучасної поезії, обмежимося щодо перших двох томів (дожовтнева поезія) кількома зауваженнями.

Новим у сучасному радянському літературознавстві є перенесення початку нової української літератури з Котляревського на Сквороду, що саме собою не має якогось принципового значення як певна умовність, хоч не можна заперечити слушності Рильському, який у вступній статті мотивує це так: «В деяких сатиричних віршах XVIII ст. виразно відчувається той трагестійний бурлескний тон, у якому написав пізніше Котляревський свою „Енеїду“. Словом нова українська література, нова українська поезія вродилася не на голому місці» («Антологія укр. поезії», т. 1, стор. 7).

Тут відхилилися від теми й пригадаємо, що взагалі початок української літератури в схемі радянського літературознавства так і залишився «на голому місці», бо, як це написано в «Большой Советской Энциклопедии» і в першому томі «Історії української літератури», виданому Академією наук УРСР, її початок датується 16 століттям. Ми не сумніваємося в чесності українських літературознавців, як і в тому, що вони цю схему акцептували під примусом, вважаємо однаке справою їх сумління домотгитися перегляду великодержавницької концепції, за якою старокіївська література стала монополюю власністю росіян, і змити цю огидну пляму сталінської «історіографії».

Перший том антології містить вибір поезій українських поетів від Сквороди до закарпатського поета Олександра Митрака (1837-1913), з них Шевченко, зовсім слушно, посідає 118 сторінок. Особливо ж цікаве і з кожного погляду позитивне в першому томі те, що в ньому надруковані твори поетів, які ніколи не передруковувалися і відомі тільки з прізвиськ, як от Костянтин Пузина, ода якого «Малоросійський крестьянин» була тільки раз надрукована в «Літературно-Науковому Віснику». Те саме й з цілим рядом авторів, що їх поезії перейшли в народні пісні: Степан Писаревський («Де ти бродив, моє дяде», «За Немань іду»), Афанасьєв-Чужбинський («Скажи мені правду, мій добрий козаче»), Михайло Петренко («Дивлюсь я на небо»), Віктор Забіла («Не щечечи, соловейку», «Гуде вітер вельми в полі»).

Останнім часом знято заборону з ряду т. зв. «націоналістичних» поетів 19 і початку 20 століття, і тепер вони увійшли (ми не зупиняємося на питанні, наскільки тенденційно добрані тексти) до антології: Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш, Олександр Кониський у першому томі, Олена Пчілка, Борис Грінченко, Агатангел Кримський, Микола Чернявський, Олександр Олесь, Яків Мамонтов, Христя Алчевська та інші — в другому.

Як видно, антологія фіксує сьогодиншій стан дозволеного з української поезії в УРСР, після того, як в посталінську добу дещо було переглянуто. А що найцікавіші зміни стосуються післяреволюційної поезії, то до неї ми й перейдемо (3 і 4 томи).

рано і представлено все, що за радянське сорокаліття існувало, включаючи й частину того, що за наказом Сталіна було оголошене неіснуючим. Але тільки частину. У біографіях поетів, забитих радянською владою, стоїть невинна формула: «Помер у 1937 році». Як нам здається, цей лаконічний запис справляє враження більшої мерзоти й огиди, ніж саме убивство, поповнене двадцять років тому, бож реабілітується, наприклад, не Плужник, якого ніхто не збирається видавати (і всі це знають), крім шести поезій, які надруковані в антології, і дібрані вони дуже тенденційно, натовість узаконюється убивство, про яке досі не говорили, як про злодійський вчинок, — отже дивними ходами ніби ліберальнішого тепер режиму реабілітується ніби Плужник, насправді ж Сталін.

Ми не сумніваємося в чесності упорядників Миколи Нагнибіди і Максима Рильського тим більше, який занадто багато заслуг має перед українською культурою, щоб його підозрівати в такій нищості, так само ж немає підстав щось закинути й Леонидові Новиченкові, авторів передмови до радянської поезії, лишається тільки припустити, що наведену формулу вони мусили прийняти як примусову. І це досить важливе для відповіді на поставлене в нашому наголовку питання: чи існує радянська поезія?

Кількісно беручи, українська радянська поезія велика: у антології вміщено вибір аж із 102 авторів, і це далеко не все. Напевно це добра сотня в антологію не ввійшла, бож до неї включали за принципом, що автор уже має окремо видану збірку. Можна думати, що в по-

езії легше було б обігнати Америку і Захід, ніж «по молоку і м'ясу», бо тут нема особливих кондицій і вимірів на літри, а неписьменність давно ліквідована, технічної ж вправності, а особливо таланту ніхто не вимагає — істотним є, щоб поет писав у дусі партійних настанов. Так у антології є й спеціальна категорія «колгоспних поетів». Фросина Карпенко представлена чотирма творами. І ось один з них для проби:

Колгоспники землю
З весни підкормили,
Тому так розкішно
Ростуть мої ниви.

— Чому на посівах
Маки розцвітають?
— То дівочі ланки
Бур'ян виривають...

Гріх було б сміятися з дами, і не з цією метою ми наводимо уривок з її твору, сподіваючись, що вона сама у себе в ланці багато дотепніше, ніж віршує, сміється з тих, хто mit tierischem Ernst вставляє її поезії в антологію.

Справедливість вимагає сказати, що таких мало. В біографіях більшості зазначено, що вони мають високу освіту. Але освітній ценз не гарантує від графоманії (що ми знаємо з діяльності не одного поета на еміграції), і прикладом цього хай буде Микола Шпак, який вчився в Київському сільсько-господарському інституті і є автором аж п'яти збірок поезій (загинув у партизанському загоні за останньої війни). Його вірш «Українські дівчата»:

Дівчата, дівчата,
Вкраїнські дівчата,
Дорожчі, міліші
Від щирого злата...

Ясно. Дозвольте далі не цитувати. В СРСР немає такого добору, як на Заході, де книжки графомана не куплять, а критика його висміє, і цим натуральним спо-

собом його виєлімінують з поезії. Там інший добір. Партія бере угодного й поета на державне утримання, а неугідний «помирає у 1937 році», але в критеріях цього добору талант не береться до уваги, щонайбільше ціниться вправність укладати в рими хвалу партії. Тому вправніший Малишко дістає в антології місце аж на тридцять п'ять поезій, а Фросина Карпенко тільки на чотири, обоє ж вони демонструють більшу або меншу ремісничу вправність, хоч цим ми й не хочемо сказати, що Малишко таланту не має, тільки для того, що він робить, талант непотрібний.

Тому й здаються радянські поети читачеві ніби всі однаковими, і хіба кількох (тих, що починали в ліпші часи) можна якось відрізнити за їх індивідуальністю від інших. Певно передбачаючи цей наш закид, Новиченко у вступній статті пробує сказати про «художно різнобарвність і багатогранність». І вдається йому індивідуально схарактеризувати шістьох поетів (Тичина, Рильський, Бажан, Сосюра, Первомайський і Малишко), а далі вже він відбувається загальною фразою, в щирості якої ми дозволимо собі сумніватися: «А тим часом, цікавих поетичних індивідуальностей, хай і не так виразно окреслених (!), ще немало в радянській українській поезії, в її минулому і сучасному».

Виходить отже в оцінці, чи існує радянська поезія, — з самої кількості, як це роблять на Заході прихильники радянщини, з найвності чи навмисне, не було б розумно.

*

Кілька слів про тих кільканадцять поетів, що після смерті Сталіна їх повернуто до літератури. За яким критерієм це зроблено, в одних випадках, як от з Чумаком, чи з Блакитним, це досить легко відгадати. Щоправда, якщо першого не розстріляли денікінці в 1919 році, а другий не помер у 1925, то вони напевно «померли б у 1937». Але в їх творах відбита романтика революції, і ніщо не могло стояти на перешкоді їх реабілітації. Ще ясніше з відданими комуністами — Куликом, Микитенком. Але чому в дожовтневій поезії (другий том антології) є Олесь, що помер на еміграції, а немає Миколи Вороного? Чому в радянській є Валеріан Поліщук, який багато писав в «Авангарді» антиросійських речей, а немає цілком відданого Семенка?

Як каже Бенедетто Кроче, людина відрізняється від тварин і від богів тим, що мусить мислити, що й означає бути індивідуальним, приймати власне рішення і мати свій погляд на речі. У творчості ж людська індивідуальність виявляється найяскравіше, бож там дійсним є тільки неповторне. Невдачу в поезії називають графоманом, і навіть той, хто, хоч і як досконало, уміє тільки наслідувати інших, має негативне окреслення — епігона. Це слово, здається, вийшло з ужитку в радянській літературі, там навіть воліють мати епігона, навіть графомана, тільки не шукача справжнього, неповторності. Ствердження цього знову ж дав у передмові сам Новиченко: «... в більш чи менш традиційних класичних і фольклорних формах, до яких тепер широко звертаються поети, іде визрівання нової поетичної культури, значно вищої і змістовнішої, ніж досі» («Антологія укр. поезії», т. 3, стор. 33).

В СРСР появилася останніми роками новий тип, проти якого ведеться завзята боротьба, — «стиляга». Це, правда, не літературний тип, навіть не політичний. Стиляга — це молода людина, яка з убивчої радянської нівеляції хоче виломитися бодай зовнішнім виглядом: крім штанив чи фарбової сорочки. Ніби не являючи собою якоїсь небезпеки, він демонструє цим свій індивідуалізм і так перетворюється на політично небезпечну постать. Що ж казати про тих, які бодай формою хотіли б бути оригінальними в поезії! Можна з цього уявити, як нелегко існувати радянській поезії, а рівночасно тут і відповідь на питання: чому є в антології Олесь, а нема Вороного. Вороному ніколи не можуть пробачити того, що він як автор маніфесту 1901 року вважається бодай символічно батьком українського модернізму. Що ж до Семенка, то власне заради цього ми згадали стильягу. Не являючи ніякої небезпеки з політичного погляду, він був небезпечний своєю оригінальністю, тепер би його назвали літературним стильягою.

У них до огиди зачитовано Маяковського, але одне місце, що своєрідно визначає істоту поезії, вони напевно оминають: «Поезія вся — ізда в незнане», — бо вже нема в них «незнаного», воно було б образою для непомилкової партії. І це мертвою хваткою будього загрозусь смертю поезії.

Ми не обговорили ще одну категорію заборонених, але наші нотатки занадто розтягаються, і ми залишимо це на наступний раз.

Святослав ГОРДИНСЬКИЙ

У справі „Патетичної“

З приводу нотатки редакції УЛГ про видання вибраних творів Миколи Куліша та нападки при цій нагоді Йосипа Кисельова (мабуть, одного з редакторів цього видання) в київському «Дніпрі» на нью-йоркське видання творів нашого драматурга, ми б хотіли висловити декілька зауважень. Тим більше, що нью-йоркське видання, фірмоване двома нашими науковими установами, УВАН і НТШ, користувалося текстом Кулішевої «Патетичної сонати» з видання, що його в 1943 році підготував до друку автор цих рядків, отже, і всі «фальшування», що їх закидає Кисельов, повинні б піти на наш особистий рахунок.

Як сказано, нью-йоркське видання п'єси є докладним передруком книжки, що її в 1943 році випустило «Українське видавництво» (Краків-Львів). Як відомо, всі українські видання того часу переходили гостру німецьку цензуру в осідку тодішнього Генерального Губернаторства — Кракові. Це й було причиною того, що «Патетична соната» не могла бути надрукована у своєму повному тексті, хоч для цього видавництво робило всі потрібні заходи. Очевидно, німці, тоді в деператському змаганні з Москвою, ніяк не могли допустити сцен, що глибоко фіксували комунізм. Тож, щоб п'єсу взагалі видати, довелося вилучити кілька сцен і поробити деякі скорочення. Так, наприклад, вилучено сцену комуністичного мітингу під проводом «товариша з Петрограду» і кінцеву сцену, в якій Лука кається й обіцяє повернутися на правильний шлях комунізму. Про скорочення льояльно зазначено в передмові львівського видання, отже, ніхто не дурив читача начебто надрукований текст повний. Редактор Гр. Костюк у виданні нью-йоркському також зазначив, що текст п'єси поданий із скороченнями. Поза цими скороченнями ніяких змін у тексті п'єси немає і він так само автентичний, як і скорочені видання Шевченкових поезій, з яких німецька цензура викидала «німця куцохвостого» і «жидову, німоту», а цензура московська викидає тепер вірші Шевченка, в яких він осудив Хмельницького за Переяслав. Отже, Кисельов зовсім даремно так патетично роздирає на собі сорочку: під окупацією німецькою «Патетична соната», хоч і обскубана, все таки змогла по'явитися, а під окупацією московською ця п'єса досі ще взагалі не появилася, хоч уже минуло 28 років від часу її написання.

Однаке пишемо це не для дискусії з радянськими редакторами, а для ви'яснення суто літературної справи. Мабуть, не помилимося, коли приймемо за певність існування двох редакцій, двох досить відрізнених текстів «Патетичної сонати». Перший текст, який назвемо оригінальним, був той, що його Куліш пе-

редав до постави «Березоліві» і який пізніше став основним текстом львівського видання п'єси. Текст другий був той, що, після заборон і переробок, Куліш передав до постанови Камерного театру в Москві. Те, що існували дві відмінні редакції п'єси, видно і з нападок Кисельова і з німецького перекладу, що його з примірника Камерного театру зробив Фр. Вольф. Наприклад, у тексті Вольфа виступає емісар Центральної Ради Коршак, персона, якої зовсім немає в тексті оригінальному. Очевидно Куліш, щоб зробити п'єсу стравною для більшовицької цензури, вивів цю персона в другій редакції п'єси, перенісши на неї частину тексту, що його в редакції першій виголосюють генерал Пероцький і Стулай-Степаненко. Словом, наш драматург зробив тут подібну операцію, що й із «Народним Малахєм», який теж має дві редакції. Одна та, що її ставив на сцені «Березіль», а друга та, що була надрукована в «Літературному Ярмарку». Відомо, що в цьому другому тексті позникали всі ті місця, що їх Кулішеві виткнули пальцем ЦК КП(б)У чи Хвиля, згадати б тільки таке соковите місце, як: «Питаю: навіщо українізують чужих? Хіба щоб погонич скидався на українця і непомітно було, як ідять удвічі більш катерій».

Друга дія «Народного Малахія» в другій, пристосованій до друку редакції така відмінна від тієї, що була поставлена Курбасом на сцені «Березоля», що вона робить враження цілком напово написаній, з метою стушувати дразливі й небезпечні місця. А втім, справа двох редакцій Малахія була вже обговорена нами в окремій статті («Київ» 4, 1953), звідки її частинно передруковано в нью-йоркському виданні творів Куліша.

Треба підождати, аж появиться друком заповіджене радянське видання «вибраних творів» Куліша, тоді ми зможемо краще зорієнтуватися у відмінностях обох текстів «Патетичної сонати». Очевидно, що коли б редакції нью-йоркського видання творів Куліша була відома й редакція п'єси з примірника Камерного театру, різниці між ними були б зазначені і відмінні сцени передруковані. Проте єдиний текст, що був до диспозиції, це, після того, як безрільський примірник п'єси затратився під час воєнних дій, був текст львівського видання, академічно точний, за винятком пропущених місць. Єдина зміна, що її допущено, це нумерація сцен. Тепер, якщо «Патетична соната» з примірника Камерного театру й справді появиться друком, дуже можливо, що нам удасться відтворити повний і автентичний текст п'єси ще перед проробкою її цензурою, руками самого таки Куліша.

Емануїл РАЙС

ЛИСТИ З ПАРИЖУ

ЛИСТ П'ЯТИЙ

Історія літератури рідко відає належне журналу. Тому й рідко вдається відтворити картину літературного життя, яке саме і є тим деревом, на якому ростуть книги. Але люди про це не думають, як не думають перехожі через міст про того, хто його будував.

Живе ж література журналами. Їх поява — биття її серця. В них письменники зустрічаються, сперечаються, виробляють себе і шляхи літератури, ставлять і розв'язують завдання, що постають в ній. З кінця минулого віку журнал став «органом» окремих течій і угруповань, що розгортають в ньому свій специфічний світогляд і життєсприйняття. Його колекція звичайно стає пам'яткою, основним джерелом для вивчення угруповання, що його створило. Так, наприклад, символізм завоював собі місце в літературі журналом «Mercure de France», під керівництвом знаменитого гуманіста і критика Ремі де Гурмона.

Але на початок нашого віку символізм став видаватися, і на його місці витворилася небезпечна порожнеча. Іти назад після його високих творчих і культурних досягнень, що вивели літературу з натуралістичного болота, ніхто не хотів; а такі генії, як Рембо, Малларме або Ляфорт, лишилися без достойних продовжувачів.

Як це вже й бувало у Франції, в трудну хвилину прийшли на допомогу протестанти. Вони стали чисельно меншістю після відміни Нантського едикту (1685) і наступною безцеремонною розправою. Але вони — ліпше з того, що я зустрів у Франції за своє скоро тридцятилітнє в ній перебування. Вони — як дріжджі в її католицькому тісті. Уже на наших очах два рази протестанти Гастон Думерг і Гі Молле врятували Францію, в обставинах, коли здавалося, що рятунку їй уже нема.

За рятунку літератури взялася людина вищого морального і культурного калібру, що так і лишилася в центрі французької культури нашого віку: Андре Жід, разом з своїм одновірцем, талановитим, розумним і шляхетним Жаном Шлемберже. В 1909 році вони відкрили «Nouvelle Revue Française», що лишається досі не тільки першим журналом у світі, зразком для всіх чужоземних підприємств подібного роду, але й вирішальним фактором в розвитку французької культури, ніби її касаційною палатою.

Основники журналу (до яких скоро приєдналися Жак Рів'єр, Андре Сюарес, театрал Жак Коло і Анрі Геон) враховували безпеку всякого програмового маніфесту, що неминуче обмежує можливості розвитку. Вони розуміли, що тільки саме життя зможе внести найбільш правильні вказівки. Тому вони більше намагалися прислухатися до його ходів, ніж накидати йому свої теорії. Вони відзначали сумлінність, вимогливість до себе й до інших, скромність, працьовитість, внутрішню свободу і непримиренною вірністю своїм, хоч і дуже широким поглядам. Того самого вимагали вони й від своїх співробітників.

Вони прямували до опрацювання нової стадії класицизму, що відповідає духові доби, близько стикаючись з формулою Володимира Державина, згідно з якою класицизм є виключенням позитивних здобутків попереднього йому оновлення в рамки постійно зростаючої, але вірної собі в основному культури.

Класицизм NRF (скорочення, під яким журнал увійшов в історію) зовсім не означав насильницького повернення до формул і правил Буальо. Він вимагав лише суворості й точності, сухості й стислості в обходженні з словом, невблаганного викоринення всякого невіривного багатоголосля, декламації, реторики.

Журнал ніколи не вимагав слідувати якимось правилам. Кожен письменник зберігав повну свободу, а сміливість і новаторство навіть підтримувалися при умові внутрішньої виправданості і формальної доцільності.

По суті це той самий шлях, що й у школи Зерова і Клена, з тією лише різницею, що вони природно дійшли до традиційно викінчених форм, тоді як французи з NRF створили нові, які тим часом теж міцно увійшли у вжиток більшості літератур. Виникає, звичайно, цікаве питання, чому, наприклад, М. Орест неохоче зупиняється на таких поетах, як Макс Жакоб або П'єр Реверді, надаючи перевагу тим, хто продовжує дотримуватися традиційного віршування. Якби не розгром наших неокласиків

більшовиками, поза сумнівом з часом сталося б творче злиття обох груп.

Таку ж повну свободу NRF-івці дають ідеям письменників, не з байдужості до них, а з турботи за виключно містецькі якості твору. Навпаки, вони стараються зміцнити кожного письменника в певності своєї правоти, розуміючи, що літературний твір лише виграє від полум'яності переконань автора. Їх мета — новизна, сила й гострота думки, а також талановитість викладу. Вони шукають справжності, а не подібності.

Поступово NRF завоював собі загальне визнання. Як магнет залізниці опилки, притягнув він до себе всі кращі сили, всі найцікавіші і найдотепніші починання й ініціативи. Зміцніле становище дало йому можливість найсуворіше добирати співробітників. Поява імені письменника на обкладинці NRF стала визнанням. Скромний двоповерховий будинок на вулиці Себастьян Ботен стає своєрідним храмом літератури, порогу якого не переступав жоден письменник без побожного трепету.

Скоро до журналу приєдналось видавництво, яке під керівництвом Гастона Галлімара стало навіть переростати його своїм значенням. Усі кращі твори французької й світової літератури увійшли в його орбіту, при чому, вперше в історії Франції Галлімар став вимагати високоякісного перекладу.

Спочатку NRF керував літературний критик Жак Рів'єр, що передчасно помер у 1925 році. Він уславився глибокою безсторонністю, виключною чутливістю, навіть до маловідомих йому явищ, і безпомилковим смаком, а також найсуворішою вимогливістю до себе і сумлінністю при вивченні кожного одержуваного рукопису.

Після його смерті його змінив Жан Поліа, професор мадагаскарознавства у Школі східних мов. Сам він пише мало і рідко, найбільше в питанні абстрактної теорії літератури. Але колись вийде найдивовижніша з усіх книг з літературної критики, яка будь-коли була написана: збірка конфіденційних відгуків, роблених ним для видавництва Галлімара про рукописи, що туди надходять. Мені відомі деякі з них. Вони вражають умінням в дуже небагатьох словах схопити основну суть рукопису і неймовірною безпомилковістю оцінки. Звичайно, немає чого й мріяти про появу такої книги за життя «оцінюваних» авторів.

Хоч NRF як правило, друкує мало віршів, всі ліпші сучасні поети Франції вийшли з його лав: Леон Поль Фарг, Макс Жакоб, Жюль Сюперв'ель, П'єр Реверді, П'єр Жан Жув, Алексіс Леже, Антонен Арто, а також багато з її ліпших прозаїків: Андре Жід, Марсель Пруст, Поль Валері, Андре Сюарес, Поль Кльдель, Марсель Жуандо, Андре Мальро, Марсель Еме, а також і неперевершений критик Альбер Тібодє. Поза ними опинилися тільки сюрреалісти, роялісти (згруповані навколо газети Action Française) і комуністи.

Ця школа письменників NRF — одна з найблискупіших у світовій літературі. Разом з живописцями групи Fauves вона зберегла до наших днів престиж першості французької культури.

Під час окупації гітлерівці захопили журнал і видавництво й стали хазяйнувати там по-своєму, зберігши лише популярну зовнішню обкладинку. Тому після закінчення війни, коли Галлімар відновив свою діяльність, журнал лишився під заборону, не зважаючи на те, що майже всі його співробітники відмовилися співробітничати з нацистами.

Ніякі спроби відновлення його не вдалися. Журнали «Fontaine» і «Cahier de la Pléiade», не зважаючи на свої високі якості, швидко закрилися. Культурне життя Франції явно і гостро страждало від браку керівного органа.

Але в січні 1953 року ми раптом побачили в вітринах знайому обкладинку. В першу мить я все протирав очі, боячися стати жертвою галюцинації. Але ні, помилки не було. Всемогутня заборона була обійдена. І вправно обійдена. Все лишилося на місці, тільки над заголовком дрібненькими літерами красувалося «La Nouvelle». Журнал відновився під назвою «La Nouvelle Nouvelle Revue Française». З того часу він продовжує появлятися, ніби ніякої перерви й не було.

Але плями бувають і на сонці. Після війни серед керівників видавництва винувався молодий письменник Ремон Кено, першорядний поет, романіст і есеїст, можливо, ліпший стиліст у всій фран-

цузькій літературі. Іноді здається, що його виразність не має меж. Він однаковою, непомітною віртуозністю володіє багатьма стилями, пов'язаними з окремими дієвими особами або з атмосферою різних творів. Так само дивовижна його приголомшливо оригінальна сюжетна винахідливість, посилена своєрідною сумішню ліризму і гумору.

Крім таланту, він вирізняється великим розумом і широкою культурою. З уваги на таке рідке сполучення в одній особі так різноманітних обдарувань Галлімар доручив йому підприємство, виняткове за задумом і розмахом, — «Енциклопедію Плейди», яка повинна зробити справжню революцію в своїй діяльності.

У зручних, елегантних, приємних, як ласощі, томиках 16^{го}, на тонкому папері вона повинна подати останнє слово людського пізнання, у всіх областях діяльності не тільки в формі, приступній для нефахівців, а й мистецьки цінній. Вона повинна стати одночасно ідеально компетентним довідником і ідеальним твором мистецтва. Розрахована вона приблизно на 40 томів по 1500-2000 сторінок. Якщо ще можна сподіватися, що співробітники Кено зможуть по-мистецьки викласти, наприклад, медицину чи географію, то трудно собі навіть уявити, що вони зроблять з хемією чи математикою.

Але не вперше корифеям французької культури приголомшувати світ вдалим виконанням завдання, що здається нерозв'язним. Вони — цвіт і краса західної культури. Кому, як не їм відкривати перед нами нові можливості.

Дійсно, перший том енциклопедії, присвячений літературі позаєвропейських народів, цілком виправдав довір'я і високі вимоги, ставлені всіма перед «Енциклопедією Плейди». Вперше в історії західної культури в ньому описані літератури 133 різних народів, часто таких, самі імена яких вперше довелося бачити. Особливо блискучі нариси П'єра Жільбера про єгипетську, П'єра Гільйона про грецьку, П'єра про маніхейську, Люї Базена про турецьку, П'єра Мейля про дравідські і Марка Кальтенмарка про китайську літератури. Попри свою мистецьку й інформаційну вартість, ця книга дійсно поширює наш горизонт. А скільки книг заслуговують в дійсності такої похвали?

На додаток до цього розумний новатор Ремон Кено здобувся на такі блискучі наслідки, звертаючись не так до загальноновизнаних знаменитостей, як до талановитих молодих учених, яких він зумів пізнати з винятковою проникливістю. Перший том «Загальної історії», що вийшов далі (він охоплює стародавній світ), відзначається такими ж винятковими якостями.

Але другий том історії літератури, що охоплює західний світ, приніс жорстоке розчарування. Тільки два нариси були на рівні попередніх томів: Жана Руссе про бароко і Анрі Пейра про класицизм.

За невеликими винятками, нариси, присвячені окремим літературам, складені погано, часто явно невігласами-дилетантами. Замість очікуваного передового характеру, вони звичайно крайньо відсталі, замовчуючи саме найбільш яскраві і своєрідні письменників на дорозі загальноновизнаним посередностям. Серед багаточисленних обурливих прогріхів вкажемо на один: бразильська література, якій присвячено всього лише 6 сторінок (тоді як новогрецькій і радянській російській — по 44), зупиняється фактично на Мачаду де Ассіс, що помер 1908 року. Уся ж грандіозна бразильська література 20 віку, що справедливо зайняла одне з перших місць у сучасному світі, займає всього 16 рядків! Автор не тільки не згадує в бібліографії жодної праці португальською мовою (якої, певно, зовсім не знає), але навіть і наявних добрих підручників французькою мовою, серед яких особливо виділяються праці Таварес-Вастоса, блискучого перекладача, члена УНЕСКО, що однаково добре володіє і французькою і португальською мовами. Видно, і вони йому не відомі. Така несумлінність непростима.

Перший звернув увагу на цей обман директор французько-болгарського наукового інституту при Сорбонні проф. Олів'єнбавм, який зауважив, що розділ про радянську болгарську літературу просто списаний з «Большой Советской Энциклопедії» без посилання на джерело. Слідом за цим знаменитий германіст Роберт Мендер, професор Колеж де Франс, відзначив ряд неприпустимих пропусків і помилок у нarisі про німецьку літературу.

Скандал почав набирати широкі розміри, протести помножилися, і зараз майже вся преса з обуренням вимагає зняття книги. Навіть такий поміркова-

ний і поважний журнал, як «La France catholique», пише в числі від 27 грудня 1957 року: «A ce niveau il ne s'agit plus d'encyclopédie, mais tout simplement de littérature de propagande, et de la pire, celle qui se présente sous l'aspect de l'objectivité documentaire». Як читач побачить нижче, ця думка зовсім не перебільшена.

Нарис, присвячений українській літературі, теж являє собою лише безладне нагромодження помилок, двозначностей, прорадянської демагогії і невігластва. Автор черпає майже всю свою премудрість з 2 тому «Енциклопедії Українства», з статті М. Глобенка, не вказуючи на джерело. Але незнання мови доводить його часом до комічних результатів. Так наприклад, говорячи про Васильченка, він згадує про впливи на нього Гоголя і Гофмана, вказані М. Глобенком на 770 сторінці. Але не зрозумівши наступного рядка, де говориться також про впливи на Васильченка Квітчині «Конотопської відьми», автор нарис, очевидно, ніколи не чувши про Квітку-Основ'яненку і не зрозумівши слова «Квітчині», приписує «Конотопську відьму» Васильченкові.

Якби ми не боялися втомити увагу читача, ми могли б показати, навівши парадельно обидва тексти (Глобенка і «Плейди»), що другий просто переписаний з першого з виключенням всіх фраз, несприйнятних більшовизмові і з заміною їх прорадянськими фразами авторського винаходу.

Ні про одного з письменників не сказано, що він упав жертвою радянського режиму. Про Зерова, Филиповича, Драй-Хмару, Плужника, Свідзінського, Влизька, Підмогильного, Вишню навіть не згадано, тоді як за пролетарство перераховані всіякі там Кулик, Микитенко, Кириленко, Коряк, Шултак і ім'я ім'я леґіон. Не знаю, за які гріхи приєднані до них Васильченко і М. Вороний.

Жодним словом не згадано про неокласиків! Сам факт існування найвищої і найвпливовішої групи українського ренесансу взагалі обійдений мовчанкою. Що до числа «потерпілих» потрапив таким чином сам М. Рильський — виною цьому невігластво автора, що полінувався дочитати статтю М. Глобенка до 777 сторінки, де написане його ім'я. Така ж доля спіткала й М. Бажана, яке замовчання навряд чи схвалить більшовики.

Про Тичину автор ввічливо заявляє: «le poète évolua vers la conception marxiste du monde» (стор. 1594). Про примус і насильство влади, що скалчили душу і творчість великого поета, зробили його життя трагедією, — жодного слова! Видно, з доброї волі перетворився він на марксиста!

Далі: «le panorama de la littérature ukrainienne soviétique serait forcément incomplet et même inexact si on passait sous silence Alexandre Korniltchouk» (стор. 1598-99)... Ну, звичайно, бо «sa pièce est... conforme au désir des autorités soviétiques de lutter contre tout ce qui empêche la société de s'épanouir» (стор. 1599). І про нього 30 рядків, тоді як про Миколу Куліша — жодного слова.

Еміграційна і навіть галицька література просто для нього не існує. Так, мовляв, їм і треба!

Питається тільки, як могла така видатна, талановита і розумна людина, як Ремон Кено, так промахнутися? Думається, що він припустив помилку, властиву багатьом сучасним французьким інтелігентам: він виявив до більшовиків незаслужене ними довір'я. Наслідуючи заповіді, що створили славу NRF, він вирішив прийняти їх на рівних правах до свого видання, дав їм можливість вільно висловитися про літературу підлеглих ім народів. Він допустив їх як теоретичну точку погляду, таку ж законну, як і кожна інша, до доведення протилежного. І ось — «доведення протилежного» прийшло у вкрай неприємній для нього формі: його ж першого більшовики обдурили. Вони йому підсунули гнилий, недоброякісний товар, з явною метою скомпромітувати видатний і передовий задум західної культури, яким є енциклопедія Плейди. Мета більшовиків — показати, що Захід уже не здібний на творче оновлення.

Тому метою Ремона Кено і видавництва Галлімара мусить стати — довести, що це неправда. Вони мають для цього необмежені можливості. Перше — для них справа честі — вилучити з продажу скандальний том і переробити його з тим же блиском і розумом, як і все інше, що вони досі робили.

Ми й не сумніваємося, що вони це зроблять, бо було б просто смішно, якби вони, коштом своєї репутації, захотіли сприяти компромітуванню західної культури більшовиками.

Олександр ШУЛЬГІН

Мої дитячі та юнацькі спогади

V. ПРИЯТЕЛЬ БАТЬКІВ — А. І. МИХАЛЕВИЧ

Не завжди Єлисаветград був пустою в українському відношенні, не був він таким подекуди і за час перебування там моїх батьків. А в 80-их роках це був навіть своєрідний центр, хоч і конспіративний, центр виховання українців. Був там таємний гурток, з якого вийшов і сам Євген Чикаленко. Вийшли звідти й брати Тобілевичі, себто наші великі артисти — Опанас Саксаганський, Микола Садовський, Іван Карпенко-Карий — він же дуже талановитий та може ще не оцінений драматург. Були й інші, що розсіялися по світу. Але згаданих імен вистачить, щоб оцінити вагу цього гуртка. Провадив же його д-р Афанасій Іванович Михалевич.

У Києві, коли ще вчився, він був у центрі українського життя. Не знав, чи встиг увійти до складу «Старої Громади», але всіх її головних діячів знав добре, був товаришем Хведора Вовка та його батька. Переконали драгоманів, він горів українською справою. Це був справжній «апостол правди». Є. Х. Чикаленко у своїх «Спогадах» багато говорить за Михалевича та цей гурток. Отже відсилаю читача до його «Спогадів».

А. І. Михалевич уважав, що на українську мову мають бути перекладені всі західні класики. Слідом за Драгомановим він бажав европеїзувати Україну. Переклав він Адама Сміта, тільки цей переклад не побачив світу та певно загинув. Зате його «апостолство» створило український театр, явище, яке в нашому житті відіграло дуже важливу роль. Є. Чикаленко згадає, як уважно слухав Михалевича найстарший серед гуртка Карпенко-Карий, як він вбирав у себе кожне «апостольське» слово. Слухав його й Чикаленко, що своїм практичним розумом, своєю жертвенністю, своїм словом великою мірою спричинився до поширення українського кола, до приваблення людей талановитих, до організації самого руху. Діло Михалевича було велике. Але він жорстоко заплатив за свою діяльність. Знов таки докладно згадає про це Є. Х. Чикаленко: був донос, арешти, і Афанасія Івановича було адміністративно заслано на 4 роки на Сибір. Він повинен був удатися туди з усією родиною, дружиною та чотирма синами, 8-14 років. Певно, десь у 1892 році

він міг повернутися на Україну, та мусів, очевидно, знов жити в Єлисаветі, де вже мав лікарську практику. Але можна собі уявити, яка була йому небезпека, якби знову виявили його революційну діяльність? Він мусів, звичайно, дати підписку, що її не відновить. Є. Х. Чикаленко побував у нього в Єлисаветі, побачив, що він зовсім припинив свою стару діяльність і уникає компромітуючих людей, і відразу втратив весь інтерес до свого колишнього наставника та більш ні слова за нього не сказав: Михалевич наче перестав для нього існувати... Чикаленко, як я вже підкреслив, був перш за все практичною натурою, і ця практичність відбилася на його «Спогадах». А між тим історія завжди цікавиться долею поважних діячів, навіть коли вже вони зійшли з історичної сцени. І думаю, що варто згадати за Михалевича, навіть у ті його «порожні» роки.

Коли він і припинив «апостолство», то не перестав бути глибоко відданою українській визвольній ідеї людиною. Поприрати його, обтяженого великою родиною, за обережність, як це відбувається в «Спогадах» Є. Х. Чикаленка, неможливо. Царський уряд, може, не був такий жорстокий, як радянський, але й з ним не варто було жартувати. І коли Є. Чикаленко згадає за себе, як його заслали (але до його власного мастику на Херсонщині), він пише, що якийсь час сидів тихо, навіть уникав листування та зустрічей з старими приятелями. І в нього ж було забезпечене життя — велика земельна власність, а в Михалевича — тільки його медична практика...

Що Михалевич і під кінець 90-их років слідував та дуже цікавився українськими справами, про це я знаю з його розмов з батьком. Не все я розумів, але про дещо тепер догадуся. Батько іноді таки вїздив з Єлисавету, один раз до Петербургу, де в нього були старі приятелі — українці (певно Цвітковський, Бернштам, який описав переїзд до Києва, та ще дехто — не пригадую). Іздив батько й до Києва. Одного разу навіть з мамою та нами, старшими дітьми. Отже, після однієї з тих подорожей батько оповідав Михалевичу про новини з Києва, про утворення якоїсь нової громади, про її управу та склад. Тепер я догадуся, що мова була про заснування так

зв. «Загальної Організації», яка потім перетворилася спершу на партію, радикал-демократичну, а потім у ТУП (Говаристово Українських Поступовців), організація, до якої й я потім, від 1915 року, належав. Я пригадую собі, як пильно вони обидва обмірковували ці новини, а більш гарячий Михалевич приймав їх із справжнім ентузіазмом.

Пригадую собі, що вони говорили й на якісь історичні теми, а батько оповідав Михалевичу про цікаву постать Юрія Немирича, про якого він хотів написати монографію. Михалевич виявляв незвичайний інтерес до тих плянів, до особи Немирича та дуже спонукував батька до цієї праці. Але певно в Єлисаветі не можна було здобути джерел, які були потрібні.

Я певний, що обидва друзі були потрібні один одному. Вимушене мовчання, перерва його невиспущої діяльності гірко тяжіла на Михалевича, і батько був тією людиною, якій можна було принаймні все сказати. А сам Михалевич своєю милою вдачею розганяв сум батьків, нав'язаний і ненависним банком з пародією на справжніх людей і його власними глибокими розчаруваннями.

Щоправда, коли українці й збиралися, то завжди не в Афанасія Івановича, а у нас. Сам Михалевич конче приходив. Отже, батько, теж засланець колишній, був певно сміливіший, але... й більш незалежний, бо був капітал мами... Нарешті, Єлисавет не був для нього, як для Михалевича, місцем його «злочинної» діяльності.

Певно, відразу, як ми приїхали до Єлисавету, Михалевич і Шульгини стали між собою бачитися. І дедалі ця дружба міцнішала. В останні роки нашого там перебування кожного дня або ми всією родиною йшли до Михалевичів, або вони до нас.

Афанасій Іванович усіх нас лікував. Дуже мило ставився до нас, дітей; ми з сестрою дуже його любили. Любив він з нами пожартувати, а часом і весело сміявся. Одного разу сестра, якій було тоді років 9, а мені не було й 8, серйозно сказала про мене: «У Саші бас...». Михалевич аж присідав від сміху...

З себе він був дуже тримий: високий на зріст, з сивуватою головою, невеличкою борідкою та вусами, а очі звертали на себе увагу: в них відчувалась і доброта, і бистрий розум. Від нього віяло як простотою, так і великою внутрішньою гідністю.

Дружина Афанасія Івановича, Катерина Григорівна, була з походження проста селянка, але втягнулася в міське життя, нормально вела господарство та доглядала дітей. Батьки й до неї ставилися дуже приязно. Було у Михалевичів чотири сини, всі значно старші за мене. І саме ця родина, яку Афанасій Іванович любив та задля якої мусів жертвувати своєю улюбленою діяльністю, зробила з нього дійсно трагічну постать.

Не був Афанасій Іванович у своїй родині пророком. Того впливу, що його колись мав на молодь, на власних синів не мав. На жаль, це часто трапляється. А в його родині не було такої сили, як моя мати, що вмiла всіх нас зручно тримати, даючи нам загальне моральне та національне виховання.

Сини Михалевичів не були зовсім зрусіфіковані. Один з них, Михайло, був навіть зовсім свідомим українцем. Менший, Фаня (Опанас), більше надавався на маленького кар'єриста: веселий, гарний, він мріяв тільки про те, щоб скінчити правничий факультет, одержати посаду в суді та одружитися з своєю нареченою Долінською, з багаті дідичної родини.

Але біда почалася з старшого сина Петра. Ще гімназістом він був диваком. В університеті в Києві, коли ми вже туди переїхали, був незвичайно похмурий, пригноблений. Дуже драгував батька тим, що в газетах його цікавили тільки описи крадіжок, душоубств та нещасливих випадків. Потім мусів покинути Київ, став виявляти повну ненормальність, кілька разів тримали його в домі для божевільних, коли ж батьки брали його до себе, він, патлатий, напівсвідомий, блукав по Єлисавету...

Михайло теж вчився в Києві, здається, на правничому факультеті, та був серед української молоді, навіть залицявся до однієї панночки з поважної української родини, яка теж мала до нього симпатію. Дуже часто бував у нас, і ми до нього дуже добре ставилися. Але й у нього помічалася якась нервовість, на яку він часом скаржився. Десь на початках січня, здається, 1904 року, були ми з ним у вдвох у театрі на «Розбійниках» Шіллера. Грали середньо, але на нього п'єса справляла таке враження, що він одводив очі: «Дивлюся на рампу, щоб пам'ятати, що це тільки театр...»

А через два тижні після цього прибіг до нас з плачем його брат Фаня і оповів, що Миша застрівся... Батьки були приголомшені, ми так само. Треба було сповістити Афанасія Івановича та Катерину Григорівну. Не написали, що помер, а тільки на двірці мама мусіла сказати: — «Бережіть тих, що лишилися...»

Але не вберегли. Себто з Фанею, скільки я знаю, принаймні до революції, нічого злого не сталося. А далі я втратив його з очей. А третій, Микола, здається, математик, одружився з донькою якогось багатого, але малоінтелігентного пана. В Києві завіз собі коня, розкішний кабріолет і з виглядом денді їздив по місту. Але річ не в цьому: він виїхав на еміграцію; багато років перебував на Підкарпатській Україні, і там його бачив єлисаветградець Ростислав Лащенко. Коля став лютим ворогом України! І передавав через Лащенка привіт «Саші Шульгину», але підкреслив, що не «міністру Шульгину». Його дружина, з двома дорослими дітьми, якими певний час я опікувався, втікла з радянського «раю», перепливши під кулями Дністер. І Микола Михалевич одріксав від них: вони до того були справжніми українцями.

Сподіваюся, що цієї чи не найбільшої трагедії «апостола правди» — зради сина — він не знав, бо упокоївся десь на початках революції.

Бачив я Афанасія Івановича востаннє влітку 1910 року, коли ми разом з моїм товаришем Левком Чикаленком, під час нашої антропологічної та етнографічної екскурсії по Херсонщині, завітали й до Михалевичів у Єлисаветі.

Вони жили в тому самому помешканні, біля собору, як і раніш. Але обоє постраділи. Афанасій Іванович зовсім посивів. До нас обох він був незвичайно привітливий, милий. Свою тугу він зберігав для себе...

3 літературних вечорів „Слова“

НОВА ЛІТЕРАТУРНА ГЕНЕРАЦІЯ

23 лютого у великій залі Українського народного дому в Нью-Йорку вперше перед ширшою аудиторією (понад 150 осіб) виступила з читанням своїх творів група наймолодших еміграційних поетів і прозаїків: Емма Андєвська, Юрій Тарнавський, Богдан Рубчак (вірші якого за його відсутністю читали молоді актори УТА Оля Кириченко та Ігор Шуган), Жєня Васильківська, Богдан Бойчук. З читанням своїх творів виступила також молода американська поетка Патриція Килина. Вечір був пристосований також до виставки молодих українських мистців, що тривала три тижні в залі Народного дому, в програмі вечора була доповідь д-ра Кузьмовича про модерне мистецтво. Також музична молодь взяла участь в цьому вечорі: Ігор Соневицький виконав на піаніно власну композицію, а Юрій Богуславський (баритон) — кілька арий.

Вступне слово на тему «Нова літературна генерація» сказав Юрій Лавріненко. Він окреслив три діючі тепер на Україні і за кордоном літературні генерації, характеризував молодих учасників вечора, як певну літературну групу, та вкотре зокрема. Промовець подав напругу, що київська «Літературна газета» присвятила групі молодих письменників — учасників цього вечора — спеціальну статтю, повну лайок і нападів. Причина цього нападу зрозуміла: частина української нової літературної генерації має живий контакт із сучасною світовою літературою, врятувавшись від насильної московської провинціалізації.

Літературні матеріали цього вечора будуть опубліковані в квітневому числі «Української літературної газети».

ВЕЧІР ТОДОСІЯ ОСЬМАЧКИ

2 лютого у великій залі Українського народного дому в Нью-Йорку об'єднання письменників «Слово» влаштувало вечір Осьмачки, що виступив із промовою про завдання сучасного мистецтва. Осьмачка прочитав також свій переклад з Оскара Вайльда «Баллада про Рєгінську турму». Численна аудиторія слухала нечуваній досі спосіб виконання поетичного твору. Осьмачка не читав, а викону-

вав балладу в кобзарсько-лірницькому стилі. У вступному слові він пояснив, що якраз цей твір Вайльда підходить для такого способу його виконання. Сам Осьмачкин переклад баллади майстерний.

Вечір був розпочатий вступним словом Григорія Костюка, що характеризував цілий літературний шлях Тодосія Осьмачки та навів кілька поезій із перших і тепер зовсім унікальних та недосягнутих для читача збірок поезій Осьмачки «Круча» (1922), «Скитські вогні» (1925) і «Клекіт» (1928). Згадавши недавній напад київської «Літературної газети» на Тодосія Осьмачку, зокрема лайку на Осьмачку, як «запродача», промовець сказав, що Осьмачка запродався, але тільки єдиному українському народові та його незалежній літературі.

НА 10-ЛІТТЯ З ДНЯ СМЕРТИ ЮРІЯ КЛЕНА

Український Театр в Америці (УТА) і об'єднання письменників «Слово» спільними силами влаштували 8 грудня у великій залі Народного дому в Нью-Йорку вечір для відзначення 10-ліття з дня смерті Освальда Бурґгардта — Юрія Клена. Відкрив вечір Євген Маланюк коротким вступним словом про Клена, поділившись зокрема живим спогадом про першу свою зустріч з Кленом по виїзді Клена за кордон і про участь Клена у «Віснику». Юрій Лавріненко говорив на тему «Життя і головний твір Юрія Клена», висвітлюючи зокрема київський період життя і творчості Клена, що був тоді в групі неокласиків, і давши характеристики епопеї «Попіл імперії». Перша частина вечора закінчилась виступами Йосипа Гірянки й Олімпії Добровольської, що мистецьки виконали окремі фрагменти з «Попелу імперії». У другій частині вечора виступали учні Олімпії Добровольської — Іва Гіряк-Куліш, Ганна Дерлиця, Ольга Кириченко, Лідія Крушельницька, Володимир Змії, Ігор Шуган, Михайло Яблонський. Вони дуже добре виконали ансамблем (режисер Добровольська) два твори Клена — «Коло життя» та «Україна». Велика зала, в якій відбувався цей висококультурний вечір, була повна.

Д.



Капеля бандуристів ім. Тараса Шевченка готується тепер до гастрольної подорожі по світу. На фото — мистецький колектив, в першому ряду посередині керівники капелі Г. Китастий і В. Божук

Олександр ДОВЖЕНКО

АВТОБІОГРАФІЯ

(Закінчення з попереднього числа)

В редакції я працював з осені 1923 року. Я заробляв собі на життя ілюстраціями, а в вільний час навчався живопису. Я влаштував майстерню у себе на квартирі і в ній працював три роки. Я ще не був тоді хорошим художником, мені було дуже важко вчитися самому, та в мене була віра в свої здібності і глибока впевненість, що років через десять-п'ятнадцять упертої роботи я «вирублююсь» на хорошого художника. У цей харківський період я познайомився з харківським українським літературним світом, який групувався тоді навколо редакції «Вісті» і «Селянської правди», вірніше, навколо Блакитного і Пилипенка. Це були «Гарт» і «Плут». Членом «Гарту» я був сам, як книжковий ілюстратор. Пізніше з «Гарту» виділилося всім відоме «Валпите», в якому я також перебував, хоч потім і вийшов. В цей приблизно час я зблизився з українською кіноорганізацією «ВУФКУ». Я робив для ВУФКУ плакати і часто туди заходив.

Обмеженість і вузькість літературного життя і панування тоді в лєвівських журнальчиках ідеї про непотрібність живопису взагалі, як мистецтва застарілого, яке цілком замінить фотография, і некомпетентність живописної природи щодо впливу на глядача в розумінні його кількісного охоплення, і ускладнене родинне життя, і цілий ряд, очевидно, ще якихось причин, а найголовніше, уперте бажання бути максимальною користим своєю народної і партії, від якої я себе в душі не відокремлював, — примусило мене все більше і більше схилитися до кінематографії, як до наймасовішого, найдемократичнішого мистецтва.

В червні 1926 року я просидів ніч у своїй майстерні, підбив підсумки свого невлаштованого тридцятирічного життя, вранці пішов з дому і більше не повертався. Я вийшов в Одесу і влаштувався на роботу на кінофабрику як режисер. Таким чином, на тридцять третьому році життя мені довелося знову починати життя і навчання по-новому: ні актором, ні режисером театральним я до того часу не був, в кіно ходив не часто, з артистами не знався і теоретично з усім складним комплексом синтетичного мистецтва кіна знайомий не був. Та і вчитися було ніколи і, мабуть, в Одесі й ні в кого. Фабрика була досить соціалістична, та культурний рівень її був низький, і фільми не визначалися високою якістю.

Дуже допомогла мені на початку одна незначна обставина. Я почав відвідувати натурні зйомки одного одеського режисера недалеко від фабрики. Те, що він робив на зйомці зі своїми акторами, було остільки погано і так безпомічно, що я відразу попеселішав. Я подумав: якщо я бачу, що це погано, і знаю, що саме погано і чому саме погано, значить, я не такий уже безпорадний. Більше того, я просто візьму і зроблю краще.

Це було не зовсім правильне міркування. Скільки разів мені потім у житті доводилося спостерігати, як юнаки з очевидно ерудицією, що змілі розбиратися у всіх деталях кожної чужої сцени, першого-ліпшого кадру, — виявлялися безпорадними і немічними, коли режисерська паличка переходила до їхніх рук. Зі мною, правда, цього не трапилось, хоч працюю я дуже важко. Ось уявіть собі: п'ятнадцять років держу я цю паличку, а мені на початку кожної моєї картини все здається, що я нічого не вмію робити. І ніколи не був блятузом у творчості, але завжди несучи в собі страх до роботи і неспокій. З ними я не розлучуся поки житиму.

Творчість безмежна і різноманітна, як різноманітне й безмежне в своєму переможному розвитку життя нашого великого соціалістичного суспільства, і ніякий ні талант, ні геній нічого не зробить в цьому мистецтві, якщо не буде підкріплений знанням не тільки специфіки цього мистецтва, а найперше і найголовніше — знанням життя.

Кіно вимагає величезної працелюбності і працелюбності не тільки на зйомці, а в усьому розумовому процесі створення картини. Кіно — мистецтво «одержимих».

Переключаючись на роботу в кіно, я думав присвятити себе виключно жанру комічних і комедійних фільмів. І перший мій сценарій, зроблений мною для ВУФКУ — «Вася Реформатор» — був задуманий як комедійний, і перша режисерська проба на 500 метрів «Ягідки коханця» за власним сценарієм, написаним мною протягом трьох днів, теж була в цьому жанрі. В цьому жанрі були задумані і мої нездійснені постановки «Батьківщина» — про євреїв у Палестині,

«Загублений Чаплін» — про життя Чапліна на безлюдному острові, і «Цар» — комедія-сатира про Миколу II.

Та обставини якось так склалися, що жодної комедії я так і не зробив. Знову вийшла стара історія: вважався на одному факультеті, а лекції слухав на іншому. Окремі комедійні місця, розкидані по моїх картинах, завжди режисерував з величезною насолодою. Те, що робиться у нас в радянській кінематографії в галузі комедійного жанру, вважаю невдалим і принципово неправильним. У нас комедійних персонажів чомусь позбавляють розуму, а треба робити зовсім навпаки. Комедійний характер нічого спільного з розумовою недолідністю не має.

Першим моїм фільмом була «Сумка дикпур'єра».

Окрилений успіхом цієї незначної речі, я негайно розпочав роботу над другою постановкою. Це була «Звенигора». Сценарій «Звенигора» був написаний письменником Йогансенем і відомим Юртиком (Тютюнником). В сценарії було багато чортівниці і явно націоналістичних тенденцій. Тому я й переробив його процентів на дев'яносто, в наслідок чого автори демонстративно «зняли свої імена», і це стало початком мого розходження з харківськими письменниками.

Тому що на кінофабрику хороших сценаріїв не надходило, а я особисто, з ряду причин, опинився серед письменників ізольованим, я вимушений був надалі писати сценарії сам. Зараз я до цього звик. Щоправда, цей метод роботи я не вважаю ані правильним, ані корисним. Він гальмує діяльність режисера, примушує його двічі здійснювати творчий процес, і начебто скорочує його життя. При нормальному, щасливому веденні сценарного господарства я міг би зробити набагато більше картин, ніж я зробив. Я за шістнадцять років, признаюся, мало зробив, та в цьому не тільки моя провина, але й провина керівництва, що дивилися на мене як на ломовика, який все вивезе. «Звенигора» в моїй свідомості відклалася як одна з найцікавіших робіт. Я зробив її якось одним духом — за сто днів. Надзвичайно складна за своєю побудовою, формально, можливо, електронічно, вона дала щастяву можливість мені — виробничому самоукові — випробувати зброю в усіх жанрах. «Звенигора» — це був своєрідний прейскурант моїх творчих можливостей.

Громадськість (мистецька) прийняла фільм з захопленням, народ його не приймав зовсім як фільм незрозумілий і надто складний для сприйняття, проте я ходив гордий і навіть, пам'ятаю, хвалився тим, що я не популяризатор, а щось немов би професор вищої математики. Я ніби забув, для чого я прийшов у кіно.

Чи було це обманом чи зрадою кінематографу, як народному масовому мистецтву? Не було. Я ще не знав правил і тому, як мені здавалось, не робив помилок. Картину я не зробив, а проспівав, як птах. Мені хотілося розсунути рамки екрана, відійти від шаблонної розповіді і заговорити, так би мовити, мовою великих узагальнень. Я, напевне, перебрав міру.

У новому фільмі «Арсенал» я значно звузив рамки своїх чисто кінематографічних завдань. Я поставив собі за мету показати класову боротьбу на Україні в період громадянської війни. Продовження цієї епопеї був пізніше у новій уже і стильній передачі «Щорс». Завдання було, таким чином, суттєво політичним, партійним.

Герої «Арсеналу» були ще мало персонафіковані. Це були носії ідей, ідеологій. Я оперував ще за «звенигородською» звичкою не типами, а класовими категоріями. Велич і масштабність подій змушувала мене стискувати матеріал ніби під тисненням багатьох атмосфер. Це можна було б зробити, вдаючись до мови поетичної, що й є, начебто, моєю творчою особливістю. Я йшов до реалізму в кінні повільними кроками.

Результати появи «Арсеналу» були для мене якщо і не несподіваними, то все ж тяжкими. Його не прийняла письменницька громадськість.

Це був абсолютно правильний фільм. По характеру ставлення до фільму, по його оцінці можна було судити тоді про політичне обличчя людини. Це я добре запам'ятав. Фільм «Арсенал» був великою подією в моєму житті. Я виріс у ньому як політпрацівник і порозумнішав. Я був гордий і водночас знавав великого болю.

Фільм «Земля» я робив уже на Київській кінофабриці. Радість творчого успіху була жорстоко подавлена страхо-

винним двоїдвальною фейлетоном Дем'яна Бедного під назвою «Філософія» в газеті «Известия». Я був так приголомшений цим фейлетоном, мені було так соромно ходити вулицями Москви, що я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма. Спочатку я хотів був умерти. Але через кілька днів мені довелося стояти в почесній варті в крематорії біля труни Маяковського, з яким я був завжди в дуже добрих відносинах. Попереду мене на варті стояв Бедний. Я дивився на його лиснючу голову і пристрасно думав — умри! Та він був невразливий. Так ми і вийшли з крематорію живими і неущкодженіми.

Я думаю — не знаю, як там в інших галузях, — що в мистецтві треба рухатися на позитивних імпульсах. Я був багато хвалений і не раз осуджений за свої роботи і прийшов до висновку, що мірою поступу творчого життя повинно бути добро, а не зло. І значно легше працювати з позитивними імпульсами, ніж з негативними.

«Землю» я задумав як твір, що провіщав початок нового життя на селі. Але ліквідація куркульства як класу і колективізація — події надзвичайної політичної ваги, що відбулися, коли фільм був уже готовий, перед самим його показом, — зробили мій голос надто кволим і недостатнім. Я вийшов за кордон, де й пробував близько чотирьох з половиною місяців.

Повернувшись з відрядження, я запропонував в усній формі керівництву Українфільму взірлий в моїй уяві сценарій про наших героїв в Арктиці на матеріалі трагедії Нобіле і загибелі Р. Амундсена. Задум було відхилено керівництвом, яке поставило вимогу, щоб я спішно написав «щонебудь таке» про сучасне наше життя на Україні, а не в Арктиці. Я негайно витиснув із своєї свідомості Амундсена і за дванадцять днів написав невдалий сценарій «Іван» і розпочав зйомку. Працювати над «Іваном» мені було важко, бо фейлетон Бедного продовжував гнітити мене з усією силою. Фільм був підкорочений, вважався напівазбороненим, я був зачислений до табору біологів, лантестів, переверзників, спінозистів, — сумнівних попутників, яких можна лише терпіти. Навіть студенти (студенти кіноінституту), що відбували практику в моїй групі, вважали в інституті довженкістами, тобто контрреволюціонерами в кінці. Я був позбавлений можливості виховувати кадри. А в тому, що мене не запросили до київського кіноінституту хоча б лектором, я вбачав небажання, щоб хтонебудь у мене вчився. Пізніше керівник кінематографії заявив мені про це в найкатегоричнішій формі (Шумицький). Пролетарську течію в кінематографії закрипили за собою члени партії режисери Кордюм і Капчинський. Я був відсунутий до табору безплідної буржуазії, як людина хоч і талановита, проте політично обмежений обиватель-попутник. Я мучився. Вище політичне керівництво жило в Харкові, а я в Києві.

В мене почав псуватися характер. Я зробився нервовим і надміру вразливим. Я жив замкнуто. Була ще одна обставина, яка погіршувала моє життя до краю. Це Брест-Литовське шосе — дорога на кінофабрику. Я згадую в своїй біографії про неї лише тому, що вона відіграла і зараз відіграє в моєму повсякденному житті велику і погану роль. Я не люблю її, протестую проти неї щодня ось уже десять років. Протягом цього довгого часу я переживаю незмінне почуття огиди і протесту, і не було ще жодної подорожі, коли б я цього не переживав. Це стало наче якимсь пунктом мого нервового захворювання. Протягом десяти років я щодня зриваю з цієї чудової прямої, широкої вулиці всі п'ять недостатних рядів телеграфних, телефонних і трамвайних стовпів, які роблять цю вулицю схожою на хмільник, і ховаю кабель у землю. Я засипаю рови і зрізую горби, я її нівелюю, знищую трамвай, що перебуває в стані перманентного ремонту, і заміною його автобусами і троллейбусами до самого Святошинного, а вулицю заливаю асфальтом на бетонній основі. Вулиця робиться широкою, прямою, як стріла, і хвилястою. Я знищую жалюгідні підлі халупи і заміною їх невисокими гарними будинками. Я реконструюю Галицький базар — місце, що найбільш розчаровує в Києві, — перетворюючи його на озеро з красивою набережною. Моя уява доходить до впевненості, що тільки після цього всі режисери почнуть робити хороші картини. У мене розвивається шкідлива мрійливість. В період постановки «Івана» вона досягла найбільшого напруження. Я склав тоді проект реконструкції цієї вулиці і з піною на губах доводив в обкомі партії і міськраді необхідність здійснення цих виключно потрібних заходів. Мене слухали погано. Тоді я

склав план реконструкції кількох площ і вулиць міста з метою його благоустрою, і знову почав атакувати обком. Це якось дійшло до столиці. Коли уряд переїхав до Києва, я, що жив на той час у Москві, був введений до урядової комісії по реконструкції міста. Але повернувшись до «Івана».

Вимога про здачу фільму обов'язково до життя була майже нездійсненою. Це був мій перший звуковий фільм, знятий на дуже поганій апаратурі, ще не освоєній початкувими звукоопрацюваннями. І все таки фільм я встиг здати, хоч для цього й довелося в останній час просидіти, не відходячи від монтажного стола, без сну, вісімдесят п'ять годин підряд. Фільм вийшов все ж сируватим, рихлим. Я вийшов до Москви, щоб більше не жити в українському оточенні, не бути одіозною фігурою і не мучитися від різних випадковостей.

Приймавши до Москви, я зразу з величезним душевним хвилюванням написав листа товаришів І. Сталіну з проханням захистити мене й допомогти мені творчо розвиватися. Товариш Сталін мого прохання почув... Я почав працювати в Мосфільмі і незабаром вийшов з своєю дружиною і асистентом Ю. Солнцевою та письменником О. Фадеевим на Далекий Схід для вивчення краю з метою зробити про цю частину нашої країни фільм. Подорож ця була однією з світливих подій у моєму житті. Я був захоплений величчю просторів нашої країни і її дивовижними багатствами. І країною. Я пройшов приморськими стежками з півтисячі кілометрів, не перестаючи захоплюватися баченням навколо. Стоячи на березі Тихого океану і дивлячись на захід, я згадував Україну, і вона стала перед моїми очима у своєму справжньому розмірі, десь там далеко на заході в лівому кутку, і це помножило мою гордість громадянина великої Радянської країни.

Сценарій «Аероград» я написав у Москві за два з половиною місяці. Я був весь в полоні любови до чудесного Далекого Сходу і сценарій писав з великим надхненням. Цей сценарій я міг читати напам'ять без єдиної записки. Закінчивши сценарій, я звернувся листовою до товариша Сталіна з проханням дозволити мені прочитати йому цей сценарій особисто. Зустрічі з товаришем Сталіном зміцнили мій дух і піднесли мої творчі сили. Фільм «Щорс» я зробив за (його) порою.

Це був найкращий фільм. І робота над сценарієм про «Щорса» і над фільмом були найважливішою, найціннішою подією мого життя. Я писав сценарій одинадцять місяців і дванадцять місяців крутив фільм. Це було ціле життя.

«Щорсу» я віддав весь свій життєвий досвід. Всі знання, набуті за дванадцять років роботи, знайшли в цьому фільмі повне відображення. Я робив його з любов'ю і великим напруженням всіх своїх сил, як пам'ятник народу, як знак своєї любови і глибокої поваги до героя великого українського Жовтня. Я робив його з таким почуттям, начебто моя творчість здійснювалась не в мізерному целюлоїді, а в камені чи в металі, начебто йому судилося жити в століттях. Я хотів бути гідним народу. Коли під час роботи я захворів, я нестерпно страждав від думки, що може мені не вдасться вже довести свою роботу до кінця. На моє щастя цього не сталося. Фільм «Щорс» я робив на Київській кінофабриці.

Працюючи над «Аероградом» у Москві, я багато уваги й часу приділяв громадській роботі, яку я любив. Я був головою Всесоюзної творчої секції працівників кіно. Я організував у Москві будинок кіно і налагодив його роботу. Працюючи над «Щорсом», я від громадського життя значно відійшов. У мене не вистачало на нього ні сили, ні часу. Я занедбав роботу в творчій секції і в міськраді.

Восени 1939 року, під час визвольної війни за возз'єднання Західної України і Західної Білорусі, я працював у Галичині близько двох місяців як політпрацівник і керівник операторської групи. Зараз я монтую цей документальний фільм, після чого почну роботу над сценарієм за повістю Гоголя — «Тарас Бульба».

Мені зараз сорок п'ять років. Признаюся, я дуже втомився і через те не зовсім здоровий. Я перестаю бути швидким. Якщо шановний читач побачить, що я через людську слабкість применшую свої недоліки і пороки і виставив себе у світлі більш яскравому і ефектному, ніж дозволяє звичайна скромність, то це, мабуть, так і є. Тому прошу не судити мене суворо і порадити мені щонебудь добре, пам'ятаючи, що одна людина не може багато (зробити), навіть коли приroda наділила її щедрими дарами і добрими побажаннями.

Нові книги поезії

П. Филипович. Поезії. Редакція М. Ореста. Біографічний нарис О. Ф. Вступна стаття В. Державина. Інститут Літературознавства при Українському Вільному Університеті. Мюнхен, 1957. Стр. 151.

Л. Далека. Легіт і бризи. Поезії. В-во «Ластівка». Редактор. Дм. Чуб. Мистецьке оформлення: П. Вакуленко. Мелбурн — Едмонт, 1957. Стр. 64.

Офіційна радянська версія щодо української культурної еміграції містить у собі тезу про те, мовляв, емігранти під'юджують своїх капіталістичних хлібодавців до війни проти СРСР.

Насправді українські емігранти ані не роблять цього, ані не потребують робити. В їхніх руках (коли мова про культурну діяльність передової частини еміграції) перебуває зброя, потенційно дужча за всі можливі «спутники» і ракетні міжконтинентального діяння.

Повне видання всієї збереженої поетичної спадщини Павла Филиповича являє собою один із чергових дошкільних ударів еміграційної зброї. Ударів — по кому? По сучасній хрущовській формі політичної влади над Україною.

Удари відбуваються в повній згоді з хрущовською тезою: «давайте змагатися мирними засобами!» Що ж — давайте. Ви — продуктами мистців, партійно-силуваннях до соціалістичного реалізму». А ми — виявами вільної індивідуальної творчості. І — поновною публікацією того, що вам пощастило знищити не до кінця.

(Перший тур змагання радянські регулятори літературного життя на Україні, як відомо, програли. Вистави творів Миколи Куліша і їх перевидання на еміграції примусили хрущовських відпоручників ламати голови над можливостями «реабілітації» великого українського драматурга. Але тема Миколи Куліша — окрема тема).

Стильки, отже, про політичне значення виданої на еміграції збірки поетичних творів Павла Филиповича.

Без політичного вступу обійтись, на жаль, було неможливо — з огляду на специфіку існування сучасної української поезії в часі й просторі.

Виданий у збереженій цілості поетичний доробок Филиповича являє собою відкриття. З ним уперше знайомиться не тільки молодше покоління, зросло на еміграції, а й та частина української інтелігенції, яка перед війною перебувала поза межами СРСР. По змозі точніший, по змозі ближчий до істини супровідний опис відкриття становив би конче потребу. Бо інакше відкриване буде не збагнено, а, навпаки, затемнено.

Без теоретичної послідовності годі збагнути не тільки творчість Филиповича, а й взагалі будь-яке явище поезії. Звичайно, що класицизм це стиль, один із основних стилістичних типів, як їх появила історія світової поезії. І звичайно ж, що в кожному випадкові (коли в наявності не епігонада, а поетична індивідуальність) класицизм є свій, відмінний від сусіднього.

Легше всього це збагнути на прикладах зіставлення. Варто порівняти, приміром, творчість Филиповича з творчістю іншого, молодшого поета, який так само, виїхавши з символічного старту, включив у дію елементи класицизму: Олега Зуєвського.

Класицизм у Зуєвського становить чинник його поетичного традиціоналізму. Виразові символи, який у нього народжується (як це й повинно бути в символіста) в нескінченному сюрреалістичному потоці, він ставить гвалтовні межі. Межі покриваються не тільки з царською зовнішньої форми (тобто різними моментами композиції), але й посуваються далі, в ділянку мистецьки-світглядного (тобто образу як такого, його внутрішнього ритму).

Що при цьому твір виходить не екліктичний, а суцільний, це секрет особистого хисту, невизначений жадною наукою. Фактом є, в усякому разі, що в Зуєвського первні класицизму просякають сферу внутрішньої форми.

Не те в символістичних поезіях Филиповича. Їхні взаємини з класицизмом, сказати б, чисто ужиткові. Справа проста в тому, що Филипович не дожив до епохи сюрреалізму в українській поезії. У межах, зокрема, традиційної метрики й строфики він лишався не з внутрішньої конечности, як Зуєвський, а тому, що не мав перед собою вироблених зразків вилучення з такої метрики й строфики.

Тим часом, він дуже хотів з них вилучитись, і це показують численні зразки. Він раз-у-раз видався до павника, до «коротких рядків», він дійшов найдалі, скільки це було можливо за його часів: до верлібру (напр., у вірші «Нема слівом лічи...»).

Верлібр це сполучення рядків різного розміру: розміру в розумінні метру і роз-

міру в розумінні довжини. Проте, у верлібрі кожен рядок дається аналізувати з погляду традиційних чергувань наголошених і ненаголошених. Тим часом, такі образи, як «взьмеш у жменю сонного насіння і не пізнаєш власної руки» або «колосьом стигне слово в доліх і на горбі» або «в темній пащі віків блищать золочені зуби» — так і просяться в ті для класичної традиції невизначенні розміри, в яких сьогодні віршує, приміром, Юрій Тарнавський. У всякому разі, цей останній може з повним правом називати Филиповича своїм поетичним предком, якого права Зуєвський, у суті речі, не має.

Але (знов таки, на відміну від Зуєвського) велика частина творчості Филиповича є класицистична у своєму зарядку. Внутрішньо-ритмічна сторона класицизму полягає в тому, що образ народжується невіддільно від кола, в яке він виписаний. Класицизм це поетичний раціоналізм. Якщо ви прочитаете, наприклад, вірш «Я — робітник в майстерні власних слів...», то, не знаючи, що він належить Филиповичеві, ви його преспекційно припишете Зерову — поетові, який ніколи ніяким символізмом не грішив.

І наприкінці ще про зовнішні властивості класицизму. Мавши своєю первісною кінцевою завершений крут, цей стиль послідовно зберігає функції рівноваги на всі свої зовнішні вияви. Первісний рівноваги прищеплює він і тим стилям, з якими входить у взаємини. А рівновага значить — зразковість.

Уявлення цього факту дає змогу зрозуміти, чому поети з різним мистецьким світоглядом (внутрішньою формою творчості) за зовнішньою ознакою все таки можуть бути об'єднані в одну школу: школу київського неокласицизму.

Не все в реальному нашому неокласицизмі зразкове. Проте, якщо взяти до уваги буття неонародницької стихії в

поезії, так удома (з неминучости), як і на витнанні (з звички), стихії з її сливе повним занедбанням взагалі будь-якої поетичної культури, то тоді й з погляду чисто технічного видана збірка поезій Филиповича являє собою справжнє велике відкриття.

★

Поетичну збірку Л. Далекої псує ряд оформлюючих моментів, починаючи з її назви і кінчаючи назвою видавництва. Якби ми мали право втручатися в те, в що втручатися не маємо права, ми зарахували б до цих моментів також поетичне ім'я авторки.

Крім того, поезії Л. Далекої недобрі там, де авторка виконує майже писаний обов'язок еміграційних поетів римування своєю тугою за Батьківщиною. Жанр ностальгійних віршів — цілком законний жанр. Проте, справа в тому, що в нас таких віршів ніхто не вміє робити добре, і авторка, силою конечности, слідує за найгіршими зразками в цьому роді.

Та все ж таки збірка Л. Далекої — збірка доброї поетки. Ми зовсім не випадково об'єднали її під одним дахом з обговоренням видання Филиповича. Перший виступ нової поетки являє собою надзвичайно влучний варіант дальшого буття української поезії в нормах, визначених неокласицизмом.

У примітках авторка просить у читача пробащення за те, що «при всій своїй повазі до сонету» вона «наважилася на вільне використання цієї гнучкої форми». Хоч сонет і не дуже гнучка форма, проте можемо авторку цілковито заспокоїти: вона ніякого злочину не вчинила. Бунт її проти сонетних рамок у всякому разі не перевершує того, який свого часу вчинили елісаветинці супроти Петrarки. І в сонетах Л. Далекої можна зустріти не тільки такі, самі з себе чудові речі, як

Вбачаєш знак у явора поклони,
шукаєш мови з лицарем дерева...
але й їх зовнішнє найдбайливіше опра-

цювання. Наприклад: система закінчень «образ — бриз — униз — обрис».

Зразки високої техніки трапляються у збірці на кожному кроці. Порівняйте, приміром, досконало інструментовані на «л» строфи з «Літніх хвилин»:

Ладігна хвиля солона
тепло на скелю злюпоче,
злизує замилки глини, і т. д.

Як на нас, ми дали б авторці одну зовсім категоричну раду. Присутність сантиментального настрою, знов таки — абсолютно законна річ у поезії. Проте, лише тоді, коли цей настрій беруть не дослівно, а дистанційно. Інакше кажучи: кожен настрій може причастити поезії неповторний чар, якщо з нього спмагаються зробити елемент мистецької форми.

Яким шляхом це досягається? Ось тут варто знов повернутися до Филиповича, і ще, і ще, і ще раз читати його видану на еміграції збірку.

(ік)

Ігор КАЧУРОВСЬКИЙ

ІЗ ЗАБУТОГО ЗОШИТА

Я прийшов до тебе, сестро чорнобрива —
Справді, мов сестра для мене ти —
В тім знайти розраду, що хоч ти

цаслива,

Подивитись трохи — і піти.

Ти мені сказала:

— Знов дитина хвора.

Десь у карти грає чоловік.
Сидячи над ліжком ще від позавчора
Не зімкнула я своїх повік.

А його приводять, п'яного, брудного,
Від усяких Любок і Ганнусь.
Я візьму дитину і піду від нього,
І ніколи більше не вернусь.

Літературно-мистецький нотатник

За останніх 10 років появилось у Франції 878 перекладних романів. 303 перекладено з німецької мови, 258 з англійської, 238 з американської, 70 з італійської. Останньою найбільшою популярністю втішається у Франції «Невидимий прапор» Петера Ватта і «Людина без прикмет» Роберта Музіля.

★

Після неспіхів, які мав Жан-Люї Барро в театрі Сари Бернар своїми інсценізаціями «Замку» Кафки та «Каско» Шеада, він здобув великий успіх постановкою «Мадам Сан-жен» Сарду.

★

Марсель Паньйоль опублікував перший том своїх дитячих спогадів п. н. «Слава мого батька».

★

В музичнім конкурсі, який відбудеться в Москві від 18 березня до 14 квітня, візьмуть участь 21 скрипаль з 13 держав та 42 піаністи з 18 держав.

★

За минулий рік в німецькомовних театрах Західної і Східної Німеччини, Австрії і Швейцарії, найбільший успіх здобула п'єса, написана на підставі відомого «Щоденника Анни Франк», яка була поставлена на сценах 61 театру 1954 рази. 24 драми і комедії Шекспіра ставилися 2493 разів, 9 речей Лессінга 1612 разів, Шіллер 1296 разів, Шов 1263, Гете 1208, Гавітманн 1184. Далі йшли речі Курта Геца, Ібзена, Гюґґоні, Ануї, Мольєра, Кляйста, Брехта.

З оперних композиторів найбільший успіх мав Верді (15 опер і 1910 вистав), далі йшов Моцарт, Пуччіні, Льорцинґ, Вагнер, Ріхард Штраус, Карл Орфф, Вернер Ерк і Стравінський.

★

Англійський письменник Чарльз Морган (народж. 22. 1. 1894), президент інтернаціонального ПЕН-Клубу, помер 6 лютого в Лондоні на 65 році життя. Морган був одним з найбільших відомих сучасних англійських романістів. Літературну славу принесли йому романи «Джерело» («The Fountain», 1932) та «Sparkenbroke» (1936), есеї «Про свободу духа» (1956) та інші. Для Морганової творчості характерна еволюція в напрямі іраціоналізму, як справжнього двигуна життя.

★

З нагоди щорічної світової виставки в Брюсселі відбудеться в липні-серпні в Шарлеруа виставка абстрактного мистецтва під гаслом «Мистецтво 21 століття». На виставці будуть показані 350 експонатів безпредметного мистецтва, які мистецтвознавці виберуть з творів екстремного авангарду 9 європейських країн: Бельгії, Франції, Голландії, Італії, Югославії, Люксембургу, Польщі, Швейцарії і Західної Німеччини.

У лютому, на 87 році життя, помер визначний французький маляр і графік Жорж Руо (нар. 1871). 14-річним хлопцем



Жорж Руо в ательє

він почав науку у вітражиста і познайомився з технікою вітражу при реставрації середньовічних вітражів. Вечорами Руо вчився в славній Ecole des Arts Decoratifs, а з 1891 став відвідувати Ecole des Beaux-Arts, де був учнем Дельоне, а згодом Гюстава Моро (1826-98), який деякий час мав на нього вирішальний вплив.

Вже перші виставки творів (1895, 1901) визначили Руо як поборника нового християнського мистецтва. На його виставку в Осінньому салоні (1904) критика zareaguвала гостро негативно, але Руо не хотів ілюструвати, відображувати, як це від нього вимагали, він обвинувачував як християнин і гуманіст. Руо годі причислити до якоїсь школи, хіба зовсім формально. Для нього мистецтво є свідомством і виявом внутрішньо переконаливої релігійної постави. Тематика його творів є виявом цієї настанови, при чому слідний постійний зріст його мистецьких засобів і експресивної сили.

★

Французький письменник Веркор (псевдонім Жана Брюлле) опублікував книжку листів, статей, заяв і документів, в якій він зрікається комунізму. На обкладинці відбиті букви «р. р. с.» (формула на візитовій карточці, коли складають прощальну візиту).

Передовий американський літературний журнал «Atlantic Monthly» відзначав минулого року століття свого існування. Його засновниками були Джеймс Е. Ловелл, Генрі В. Лонґфеллоу, філософ Ралф В. Емерсон, історик Джон Л. Мотлі і лікар та есеїст Олівер К. Голмс. З цієї нагоди появилася грубий ювілейний том, на який складається вибір репрезентативних речей поміщених в 1200 числах журналу.

★

Французький режисер Рене Клер заявив недавно в Мюнхені на тему «реалізму»: «Реалізм в дійсності не існує, інакше кожний собака мусів би пізнати на реалістичній знятці свого пана. Але для собаки знятка лишається тільки шматком паперу».

★

84-літній романіст В. Соммерсет-Могем заявив у Ніцці, що надіється закінчити в найближчі два місяці свою «останню» книжку під заголовком «Точка бачення». Цим він, сказав письменник, остаточно закінчує свою письменницьку кар'єру.

★

Найвизначнішу літературну нагороду Іспанії «Премію Надаль» присуджено досі невідомій авторці Кармен М. Гайте за її роман «За фіранками».

★

В Парижі будуть семиповерховий будинок секретаріату УНЕСКО в якому буде працювати тисяча науковців, педагогів і техніків. Будинок буде вивінуваний 5 радіо- і телевізійними станціями, театром, друкарнею, електричною станцією. Він буде прикрашений 40 фресками, над якими працює Пабло Пікассо.

★

Єврейський теолог і філософ Мартин Бубер скінчив 8 лютого 80 років. Він народився у Відні, а свої дитячі і юнацькі роки пережив у Львові. Перебування в Галичині та зустріч з світом єврейського хасидизму, містичним релігійним напрямком, що постав на Україні, стали переломовим для його життя. В цій течії Бубер добачав останню спробу релігійного оновлення і вирішив присвятити свої зусилля її вивченню й популяризації. В 1924-1933 рр. Бубер був професором теології у Франкфуртському університеті, в 1927-1930 рр. співредактором журналу «Die Kreatur». 1933 мусів з Німеччини емігрувати. Ім'я в науці й літературі здобув Бубер перекладом біблій, філософічно-релігійними творами («Царство Боже», «Мойсей» та ін.), оповіданнями та романом «Гор і Магор». Після постанови держави Ізраїль його призначено професором соціальної філософії в Єрусалимі.

Лев ВІЛАС

Криза нашого образу історії

VI. ВІД ЕСХАТОЛОГІЇ ДО ВІДКРИТИХ ІСТОРИЧНИХ

Раніше ми ствердили, що в генезі модерного образу історії лежить християнська концепція історії, вісню якої була християнська, з раннього середньовіччя, метафізика (теологія історії). Модерна доба обмежилася тільки секуляризацією цього образу, наданням йому нового, іманентного змісту. Теологічно-метафізичні рштування, залишки давнього є якраз тим елементом, який все ще надає деякої атрактивної сили епігонській комуністично-сталінській історичній концепції, а його брак, брак взагалі «осі», є одним з вирішальних недоліків образу історії інтегрального націоналізму. Коли взяти до уваги недостатню, мабуть, на Заході підставу для ренесансу циклічного образу історії, одна сторона сучасної кризи в зарисках з'ясована.

Але криза — це ще не «початок кінця», це ніяк не мусить бути ознакою занепаду, як гадають більшовики, які з захопленням — що має зрештою порівняно давню російську традицію, бо датується від слов'янофілів першої половини минулого століття — констатують наявність все нових кризових ситуацій. Закоду чи то «капіталізму». Якщо уважніше приглянутись до історії Європи, історії, мабуть, найбільш блискучої з усіх відомих в науці культур, постане враження, що вона складалася з самих майже криз. Без уваги на те, — а може якраз тому? — кожна криза виявлялася стимулом до нового розвитку та росту. Правда, можна вважати, що при тому не раз дуже цінне гинуло, але «геній Європи» знаходив завжди вихід, відкривав усе нові, незнані досі в історії людства можливості. Криза є історії тоді безбездна, коли організм, суспільство чи культура, що її переживає, надто вже виснажені, щоб на «виклик» («challenge») — за термінологією А. Тойнбі) знайти творчу «відповідь» («response»). Немає ніяких емпіричних підстав твердити таке про Європу чи Захід, весь досвід якраз таку тезу спростовує — хіба за винятком тих, хто опанований метафізичною вірою в занепад, джерелом якої буває переважно „wishfull thinking”.

Це ствердження не має нічого спільного з оптимізмом. Передумовою виходу з сучасної кризи, яка на відміну від усіх дотеперішніх є кризою тотальною (не тому, що охоплює всі ділянки життя, цілий світогляд, бо такі кризи вже в історії бували, а тому, що вона вперше розпросторюється на передумови думання, яке свідоме своєї релятивності, тим то людина нашої доби подобає дещо на того, хто намагається сам себе за чуба підняти вгору), є вихід поза всякі «зми», а якщо вже кінце треба «зми», щоб цю передумову пластично схарактеризувати — є реалізм. Реалізм, що, очевидно, крім звукової тотожності, не має нічого спільного в «реалізмом» радянським.

*

Те, що найбільш органічну, послідовну і викінчену концепцію українського історичного процесу дав М. Грушевський, було б помилково приписувати виключно його безперечній талановитості як історика. Грушевський появився «вчасно». Скоріше він (тобто його концепція) не міг повстати з причини нашого «запізнання». Грушевського відділяло всього кілька десятиків років від початку нашого модерного «відродження», народництва і подібне, без яких його концепція немислима. Але й пізніше він не міг повстати — кільканадцять років молодші за нього Липинський і Донцов належать уже до нового покоління «гострої кризи» (тоді як попередні покоління зсекуляризованого образу історії можна б назвати поколіннями «кризи затяжності»). Це покоління виходило в своїх концепціях з повної негації попереднього і — це, мабуть, не випадок — не змогло дати так завершеного і тривалого образу нашої історії, як попереднє. Ретроспективно дивлячись, треба думати, що ця повна негація була потрібна, щоб — вживаючи гегелівської термінології — уможливити перехід до «негації негації», від анти тези до синтезу, що лишається завданням нашої доби.

В статті цього циклу, присвяченій Грушевському, було накреслено загальні зариси історико-філософських та політичних передумов його концепції та зроблено спробу показати генезу, місце та суть розвинутого на їх підставі образу історії. Лишається ще розкрити «Архімедову точку», метафізичну вихідну, його історичного образу, якою було так часто цитоване місце євангелія, що стало мотом — починаючи від кирило-методієвських братчиків — модерного нашого відродження: «Ув'істе истину и истина свободити вы».

Ця підставова теза й наріжний камінь світогляду нашого відродження каже, що його діячі розуміли ці слова як обіцянку Богом перемоги правди і справедливості на землі й утотожнювали їх з остаточною перемогою своїх суспільно-політичних ідеалів. Так інтерпретував ці слова вже Шевченко, так зрештою — хоч інакше аргументуючи, бо добачаючи в них перше завдання людини, яке вона сама має здійснити — думали вже діячі французького просвітництва (див., наприклад, передмову листа Жан-Жака Руссо до д'Аллембера, «Oeuvres complètes, 1836, т. II, стор. 3). Ця віра зустрічається зрештою і у простої людини, і вона зовсім природна. Перед обличчям щоденної несправедливості і неправди вона є для багатьох джерелом надії на краще завтра, що тримає при житті. Але чи вона в цій формі має право посилатися на святе Письмо?

Ніде в святому Письмі не сказано про природну перемогу добра над злом, правди над неправдою, справедливості над несправедливістю. Це перечило б досвідові історії, тому, що кожний бачить і переживає. Щобільше, святе Письмо виразно говорить про послаблену первородним гріхом вдачу людини, який зло ближче, ніж добро. Людська історія, «civitas terrena» св. Августина, вічно демонструє і демонструватиме — востаннє з приходом антихриста — перемогу на цьому світі природного, іманентного зла, неправди, над надприродним, трансцендентним добром, правдою. Тільки кінцева Божья інтервенція, надприродний акт, закінчить історію перемогою справедливості.

Тим часом секуляризація християнського образу історії в добу просвітництва привела до необґрунтованого емпірично перекидання цієї тези і відкрила цим чином навісті двері утопії. З того, що «український народ не пережив ще свого раю», як писав Грушевський («Історія України-Руси» т. IX, стор. 1508), не можна робити висновку, що цей рай лежить «ще перед нами» як народом. Історія не в силі дати гарантії на те, що поневолений народ стане вільним, бо може бути різно. Якщо жиди дістали від Бога обіцянку, що вони, тепер останні, будуть першими, то ніхто більше такої обіцянки не дістав. «Останні», що будуть «першими», як вчить релігія, будуть ними індивідуально, в духовому розумінні, внутрішньо, як такі, що є в посіданні Правди, а згодом на тому світі. Якщо вони будуть ними на цьому світі, то, мабуть, без Божого причинки і не в формі винагороди. Бож нема причини думати, щоб Бог був спеціально зацікавлений в тому, щоб, наприклад, українці здобули політичну свободу. Чи вони стали б через це кращими? Нема підстави цього очікувати, бо є багато вільних народів, а годі сказати, щоб між ними було через це більше праведників. Щоб направили зроблене їм кривду? Бог нікому кривди не робить, а здогадка «кривда» може бути якраз благодаттю, розрахованою на їх душевне удосконалення.

Коли б хто хотів доводити кінченість нашого національного визволення законами історичного розвитку, які, мовляв, до цього доведуть, хоч би слідом за Гегелем приймаючи законне поширення принципу свободи, мусив би разом з ним прийняти, що все на світі діється розумно, а цьому знову перечить досвід, принаймні не дає для такого твердження підстав. Очевидно, можна б сказати, що досвід не є доказом проти існування такого закону. Це правильно, але в такому разі постулювання такого закону — акт метафізичний. Коли майстерний перевертач Гегеля «догори ногами» Маркс твердив, що пролетарі, ці покриті дотепер, переберуть владу від буржуазії, він був надто розумний, щоб аргументувати це тим, що влада належить їм як покриті дотепер, а законів її в закономірностях розвитку засобів продукції. При чому однак він не хотів іти далі та визнати, що заповіджений ним тріумф пролетаріату набирає прикмет остаточності тільки в результаті трюку з переходом історії в іншу «якість», позачасову утопію.

Коротко кажучи, секуляризація релігійних правд чи то в формі месіанізмів, чи тез про неминучість, законність і т. п. здійснення земної справедливості в сенсі бажаного соціально-політичного устрою, так ще закорінена в нашому і в інших суспільствах, не має під собою достатньої реальної бази.

*

Відкинувши античну тезу про «безсумнівність» історії — для греків і римлян поняття «філософії історії» було б абсурдом, бо випадково-безсенсовна істо-

ГОРИЗОНТІВ

рія протилежна філософії, — відкинувши також християнську тезу, що сенс історії лежить поза нею самою, є трансцендентний, бо цей світ є тільки етапом для другого, справжнього, модерна людина намагалася заякорити сенс історії в самій історії. Цю тезу, вирішальну для модерної доби, знаходимо ясно висловленою вперше Шіллером, звідки перейняв її Гегель, тезу, що «світова історія є світовим судом» („Die Weltgeschichte ist das Weltgericht”).

Важко встановити щось більш вагомих для модерного образу історії і більш багате наслідками. Якщо історія є «вічним судом», що є тоді мірилом, категорією, що відрізняє «справжнє» від «випадкового», «суттєве» від «несуттєвого»? — Тільки успіх. Успіх став синонімом вартості, яка стала категорією іманентною. Наполеон здавався Гегелю послідовно «світовим духом» („Weltgeist”) на коні, як він бачив його здалеку під Єною. Для Грушевського сенс українського історичного процесу збудеться тільки тоді, коли український народ побудує безкласове суспільство, передумовою якого, правда, він уважав свободу (хоч не кінце рівнозначну з політичною самостійністю). Для Бухаріна під час московського процесу, що мав коштувати його голову, якщо він хотів лишитися вірним марксизмові, не було виходу, як тільки визнати свої провини і жадати суворого покарання: світовий дух був явно зматеріалізований в Сталіні, бож він переміг і довів тим правильність своїх позицій і належність йому майбутнього.

Не тільки для релігійної людини успіх не може бути критерієм вартості, отже «сенс» історії не може до нього зводитися. З філософського погляду з перемоги А над Б не можна витягати ніяких висновків про більшу вартість одного з них. Навіть якщо переможе А вартісніше випадково за переможеного Б (при чому, очевидно, не вільно забувати, що в понятті «вартісніше» маємо вже справу з суб'єктивним осудом), перемога може його скорумпувати, його вартість зменшити, а напевно мусить змінити, при чому напрям зміни непевний. Історик врешті (як дивно це, може, виглядає), як довго він хоче бути тільки істориком, а не віруючим або філософом, про «сенс» історії чи його брак нічого сказати не може. Тому годі погодитися з відомим висловом Гете, що «світова історія це вальс мереживо без сенсу для глибоко мислячої людини і мало можна з неї навчитися» („Goethes Gespräche ohne die Gespräche mit Eckermann”, 1909-11, стор. 2288). Чи історія має сенс чи не має, з неї самої вивести не можна. Це річ віри або метафізично-обґрунтованого переконання. Завдання історика, яке досі ще не було як слід виконане, є пізнати перш за все свій предмет, тобто весь велетенський матеріал світової історії, а не конструювати наперед її схеми і натягати на них, як шати, зібраний історичний матеріал, як це було дотепер практиковане. Ясно, що це завдання дуже важке, одне з найважчих, перед якими стояла дотепер і стоїть наука, хоч би з огляду на велетенський зібраний уже матеріал. Однак є підстави думати, що це завдання не є не розв'язним, і перші кроки в цьому напрямі зроблені.

*

Ситуацію сучасної людини і доби характеризує відсутність готових розв'язок, результатів, відповідей на «останні питання». «Модерна людина» чекала від науки цих відповідей, чекала на «останнє слово» і була в тому щастливому становищі, що вірила, що це слово вже швидко — завтра, позавтра, буде сказане, як людина християнського середньовіччя чекала на швидкий кінець світу. Сьогодні знаємо, що це «останнє слово» ніколи не буде сказане, що готові розв'язки — моральні й духові — ніколи не прийдуть. Єдиним здобутком нового стану, що постає відтоді, відколи людина відчалала від певності і затишності віри і тимчасовість та динаміка стали її долею, виявляється повна відкритість горизонтів. Покинути догми релігії на те, щоб заступити їх вудуманими божками псевдонауки, було б найприкрішим жартом, який історія могла б собі з людиною дозволити.

Як усвідомити собі все вказане, перед нами, як дітьми нашої доби, що не хочуть жити в країні мрій чи утопії і мають щастя перебувати поза засягом режимів, що трактують своїх підданих як експериментальні тварини, постають зариси нового образу історії, в якому українська історія є знову невід'ємною складовою частиною історії європейської та світової. На відміну від марксистського «наукового» (бо історія є ще тільки в

ранній стадії своєї наукової дороги, до того наукою в стислому значенні слова ніколи не буде) образу історії, про початок історії знаємо ще дуже мало, а про кінець нічого ніколи: він залишиться назавжди в руках самої людини. Це нас ніяк не бентежить, навпаки: відкритість майбутнього додає нам відваги бути са-самими собою. Ми не думаємо, що мусимо відповідати перед майбутнім: відповідаємо тільки перед собою, перед власним сумлінням. Те, що робимо «зле», можуть, коли схочуть, виправляти майбутні покоління. В цій «направі» полягає вся історія. Дозволямо їм, майбутнім, гартуватися теж — чому розв'язувати все нам і не лишати їм нічого. Це значило б хотіти їх деморалізувати і дегенерувати.

Що ж до зарисів нового образу нашої історії, то про це хіба іншим разом.

з НОВОЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ПОЕЗІЇ

П'єр РЕВЕРДІ

ЗВУК ДЗВОНІВ

Все погасло
Вітер співає й шумить
А дерева здригаються
Всі звірі померли
Більш нема нікого

Дивись
Зорі перестали мерехтати
Земля вже не обертається
Чиясь голова нахилилася
Волосся замітає ніч
Остання дзвіниця ще стоїть.
Дзвонить північ.

ТАЄМНИЦЯ

Порожній дзвін
Мертві птиці
В домі де все засинає
дев'ята година
Земля зависла в нерухомості
Здається що хтось зідхас
Дерева неначе всміхаються
Роса тремтить на кінчиках листків
Хмарка пропливає ніччю.
Перед дверима пісня мужчини —
Вікно відчиняється беззвучно.

ПЕРЕД БУДИНКОМ

На краю даху
танцює хмарка
Три краплі води зависають з ринви
Три зірки
мов діаманти
І ваші блискучі очі що дивляться
За шибю, на сонце
Південь.

Переклади Ж. ВАСИЛЬКІВСЬКОЇ

Карлу Ясперсу 75 років

Відомий німецький філософ, співтворець екзистенціалізму, Карл Ясперс відзначав на днях своє 75-ліття. Уродженець Ольденбургу, студіював на різних факультетах передових німецьких університетів, закінчив студії докторатом медицини. 1913 вийшла в світ його праця «Загальна психопатологія» (останній її наклад появився кілька років тому), що здобула йому ім'я в колах спеціалістів. Філософічна побудова цієї праці вказувала вже на напрям зацікавлень її автора, що в недавню опублікованій своїй автобіографії («Філософія і життя», Мюнхен, 1958) за своїх вчителів вважав Гуссерля і Макса Вебера. Поняття «екзистенції», яке Ясперс знайшов 1916 у данського теолога і філософа Кіркгора, стало для нього переломовим. 1919 Ясперс, доцент психопатології, видає свою працю «Психологія світоглядів», що робить його відомим у філософських колах. Скоро після цього він дістає в Гайдельберзі катедру філософії. Ще коли його головна 3-томова праця «Філософія» готувалася до друку, появився 1931 малий томик «Духова ситуація нашого часу», і Ясперс опинився на устах усіх освічених людей. Успіх цієї книжечки, що мала дотепер кількадесят'я накладів, був небувалий. Але політичні перемени, природу яких він проаналізував, позбавили Ясперса катедри і засудили його до мовчанки. З перемогою альянтів Ясперс брав видатну участь у відбудові німецького духового життя, а від 1948 є професором Базельського університету.

Ясперс це, без сумніву, одна з чільних постатей європейського духового життя нашої доби, значення якої годі ще як слід оцінити. Побіч цілого ряду праць про визначних європейців: Декарта, Ван Гора, Стріндберга, Ніцше, Макса Вебера, Шеллінга та головних праць «Про правду» (I том), «Початок і кінець світової історії», «Великі філософи» (I том), Ясперс написав багато менших, «принатічних» речей великого значення, приміром, про проблему німецької «вини», про завдання університету, значення атомової бомби й ін.

Богдан Олександрович Кістяковський

(Закінчення з 2 стор.)

останній третині 19 століття ідеалізм по-лівився в Німеччині у формі неокантіанства. Були різні його школи, а з них найважливіша Марбурзька та Баденська. Кістяковський став близько до Баденської школи. Її основниками були філософи: Віндельбанд та Ріккерт — обидва професори Кістяковського, з якими він був весь час у живому контакті. Неокантіанство у протиставу до емпіризму стояло на засадах, що дух є чимсь радикально іншим, ніж матерія, та що його не можна звести до матерії; що логічні й моральні закони не базуються на психічному процесі, та що пізнання не є лише пасивним засвоєнням образів. Завдяки таким поглядам неокантіанство було першим рішучим виномом із матеріалізму, позитивізму, психологізму та аксіологічного суб'єктивізму. Зокрема представники Баденської школи, не орієнтуючись на природничі науки, виходили з цілості явища культури та звертали свою увагу на її розв'язки, а також на історію. Їх теорія була плюралістичною та виявляла глибокий інтерес до самовартості релігії. Баденська школа залишила у філософії тривкий слід своєю теорією вартостей. За цією теорією основу буття становлять незалежні від розуму, а навіть незалежні від «свідомості» взагалі вартості. Вартості, про які мова в науці, логіці, моралі, естетиці, аж ніяк не релятивні. Вони мають абсолютну обов'язковість. Вони самі собою належать до незмінної, вічної царини, та хоча вони не існують, вони зобов'язують, будучи нереальними. Є їх три класи: вартості правди, моралі і краси. Над ними, за концепцією Віндельбанда, є вартості релігійні.

Приблизно така неокантіанська філософія становила базу філософічного світогляду Кістяковського. Неокантіанство було властиво явищем, що обмежувалося Німеччиною, але дякуючи Кістяковському, Новгородцеву та іншим, воно було переселене і в Росію та набуло тут сили. Вплив неокантіанства на російську думку міг мати тільки позитивні наслідки. Так, наприклад, Масарік закидав російській філософії думці, що найслабшою її сторінкою є теорія пізнання, якої вона ніколи належно не засвоїла собі, і тому все філософування в Росії завішене деякою мірою в повітрі та спрямоване виключно на етику. Він бачив як одну з головних причин такого стану брак впливу філософії Канта на російську філософію, при одночасному надмірному впливові Шеллінга, а насамперед Гегеля. Цій слабості бодей частинно могло зарадити неокантіанство, і тут Кістяковський був на плідотворній стежці. Але все це перебіла революція.

Тепер про Кістяковського як соціолога. І тут він був у першу чергу гносеологічним критиком. Обсяг його критики був великий. Він охоплював голосни в той час теорію Спенсера, деякі проблеми марксизму. Але в першу чергу Кістяковський піддав ґрунтовній та з методологічного боку нищівній критиці теорії деяких російських соціологів. Його критику Лаврова, Михайловського та Карєва слід визнати за класичну. Будучи учнем німецького соціолога Зіммеля, Кістяковський редагував видання деяких його творів російською мовою.

Та коли б Кістяковський мав сам визначити собі місце в науці, він напевно визначив би його в філософії права та в науці державного права. Це була доба великих правників та ресектатів до них. Випрацьовування кодексів у деяких країнах було в той час національною подією протягом десяти років. Батько Богдана Кістяковського був великим правником, брат Ігор — приват-доцентом права та відомим адвокатом у Москві, то й сам Богдан Олександрович розглядав цю традиційну ділянку як найбільш собі рідну. Думаю, що він є ній бачив поле своїх головних наукових завдань. Тут він діяв також у першу чергу як гносеологічний критик. Основну критичну аналізу він присвятив головно дуже в той час популярній теорії права великого російського правника (за національністю поляка) Петражицького. Далі він піддав критичній оцінці правні погляди Шершеневича та інших правників-теоретиків російських і західноєвропейських. Але в цій ділянці Кістяковський виразно переступив рамки критики та висунув свою власну теорію права. Вона плюралістична. Згідно з нею право треба аналізувати з чотирьох різних аспектів, з яких кожний відповідає об'єктивній юридичній дійсності. Ними є: соціологічний, психологічний, догматичний та політичний аспекти. Кожний із них, коли брати окремо, дає лише абстракцію однієї думки феномену права. Комбінація всіх дає повне пізнання явища права, яке слід розглядати як куль-

турне добро, т. зв. «Kulturgut», насичене духовними вартостями. Ця теорія не витримує критики. Наприклад, її можна закинути: чому вона бере до уваги лише чотири аспекти, а не ще який інший п'ятий чи шостий? Нарешті, як їх усіх об'єднати в одному органічному теоретико-критерії пізнання? Але вона мала свою історичну заслугу. Вона зривала із вузькістю позитивістичної юридичної догматики, і це дуже важливий крок на одному етапі.

Нарешті, Кістяковський як політичний мислитель. На мою думку, політичні науки були органічно найближчі Кістяковському, хоч він сам уважав себе в першу чергу правником. В них він, мабуть, був би виявив себе найповніше. Але й те, що він встиг проробити в політичних науках, є оригінальне, цікаве та гідне ширшої уваги. В своїй юності він був марксистом. Він порвав з марксизмом під впливом неокантіанства та став рішучим представником та пропагатором конституціоналізму та лібералізму в російській імперії. Змістом його писань стала тема легальності, правопорядку в Росії. Цю боротьбу він вів на два фронти: проти російського самодержавства та російської освіченої верстви — інтелігенції. Першому він закидав безправ'я, сваволі; другий — недоцінювання значення політичних свобод та правосвисти, як передумови соціальної трансформації в Росії. Два основні питання, тісно зв'язані між собою, притягали його головну увагу. Ними були: проблема конституційної, правової держави, т. зв. «Rechtsstaat», та проблема цивільних і політичних прав одиниці. Тут Кістяковський був під виразним впливом німецької юридичної школи, яка в цей час розвинула т. зв. «Rechtsstaats-

orie». На Кістяковському позначився педрадовсім вплив Еллінека. Але Кістяковський відкидав юридичний позитивізм, що був базою німецької державної науки. Він уважав, що щораз зростаюча формалізація правової держави є рівнозначна втраті моральної вітальності її ідеї та що редуція функцій влади до формальної законами огороженої рутини адміністрації своєю суттю справи забезпечення свободи в певних випадках можуть не досягти. Тут він шукав нової, більш задовільної теоретичної бази. До цього змушував його досвід, набутий в російській дійсності. Коли згадаємо, що побіч тих двох основних проблем Кістяковський порушив цілу низку інших питань, що стосуються політичної доктрини, та дав на них свою оригінальну відповідь, тоді в його особі будемо мати, мабуть, одного з кращих політичних мислителів Сходу Європи, та головним одним з найзначніших теоретиків конституціоналізму в російській імперії.

ВІД ДРАГОМАНОВА ДО УКРАЇНСТВА

В тісній зв'язку з цими поглядами стоїть його щирий пієтизм до особи та вчення Михайла Драгоманова, а з тим і — характер та специфічність його українства. Д. Дорошенко називає Кістяковського коротко: «твердий драгоманівець». Знайомство Богдана Олександровича із вченням Драгоманова датється з літ його молодості. Його повага до Драгоманова ніколи не зменшувалася. Але вона відбігала від відомих нам схем і стандартів. Для нього Драгоманов був українським громадським мислителем, який свого часу був водночас чи не найвизначнішим російським ліберальним політичним письменником, і як такого

він хотів порекомендувати його російській політичній думці. В цьому розумінні він писав коментарі до політичних творів драгоманова. Усе життя Кістяковський пильно колекціонував політичні писання драгоманова. двотомове паризьке видання — це в першу чергу його заслуга. Їхеші в 1906 році він про-редагував заплановане в 5 томах повне видання політичних творів Драгоманова, але через фінансові труднощі виїшов у Москві лише перший том.

Під впливом Драгоманова формувался також український світогляд Кістяковського. його українство своєрідне та, на мою думку, не вкладається легко в популярні для нас схеми та типи. На всі питання я тут не можу подати свого погляду, як завершеної тези, хоч я за цим питанням слідкував незвичайно пильно. В джерелах, що були мені приступні — мало матеріалу. Його треба б шукати деінде, та невідомо, з яким успіхом. Безумовно своєю хатньою культурою та родинними зв'язками (Антоновичі, його дружина із Беренштамів) Кістяковський стояв дуже близько та органічно до традиції культурного українства того часу. Але пізніше він не оув безпосередньо зв'язаний з українським рухом, бо й переував переважно поза межами України, ао в Москві, або в Німеччині. Все ж за цим рухом він пильно слідкував та не раз оцінював його критично. Так, наприклад, в 1907 році в листі до М. Василенка він писав: «Слідкую за українськими ділами по «Раді», «Літ.-Наук. Віснику» і «Україні», і не подобається мені вузька національна постановка діла. В українським русі немає тепер місця для драгоманівщини, цебто для широкого, культурного всеєвропейського напрямку. Все те, що є, — це „затхлял російщина наыворот“». За свою ціль він вважав познайомити російські кола з вагою української проблеми. Тому підтримував думку видання «Української Мислі» і працював по цій лінії в українській секції Т-ва Слов'янської Культури в Москві. Хоча Петро Струве був його близьким товаришем із студентських часів (з ним він видавав у Штутгарті «Освобождение» та писав до інших органів, видаваних ним після революції 1905 року), Кістяковський пізніше порвав з ним, коли Струве показав своє «великоруське» обличчя в національній проблемі. До часу революції Кістяковський тримався погляду, що політична доля України невідкично зв'язана з Росією, але що її органічна культурно-національна самобутність в рамках Російської імперії — це самозрозумілий постулат. Та хоч Кістяковський писав виключно по-російськи і відстоював такого роду погляди, він, на мою думку, аж ніяк не міг би підпадати під вплив у нас схему одного з національних типів — т. зв. «малороса». Бо «малорос» — це не тільки феномен політичної сфери, але й культурно-моральної. Такий тип «малороса» своєю природою і структурою, мабуть, є лише українцем та лише ним може бути, але хоче бути завжди чимсь іншим, хоча й не може. Це геніально продемонстроване в «Мині Майзайлі» на одній букві «т». Звідсіля вічна внутрішня розпря на такому інтелектуально-моральному поземі, на який даний персонаж спроможний. Очевидно, що нічого подібного не було в Кістяковському. Тут була повна інтегральність. Якщо б йому його інтелектуально-моральні критерії були наказували ще іншу поставу, він був би її знайшов і зайняв.

Але прийшли роки революції та державності, і український політичний світогляд Кістяковського напевно мусів скоро еволюціонувати. Кістяковський став деканом та професором українського державного університету, працював у правничій комісії над законом про українське громадянство, став членом Української Академії Наук, їздив разом з Вернадським до Денікіна в Ростов захищати існування Академії. Василенко писав біографію Богдана Олександровича в 1923 році і в той час про такі справи вже не міг говорити цілком одверто. Тому він так пише про цей період життя Богдана Кістяковського: «Переїзд Богдана Олекс. до Києва в 1917 році, перебування його в цьому місті поставило Б. О. перед українським рухом в його не тільки культурному, але й політичному розвою. Людина, взагалі захоплена суспільними інтересами, Б. О. не міг бути остоною від тих подій, які розвивалися на Україні, він брав в них таку чи іншу участь. Цей період в діяльності Богдана Олександровича дуже цікавий для характеристики зміни його суспільних поглядів під впливом подій життя і для характеристики напрямку його суспільної діяльності. Гадасмо, що й не настав ще час для його правдивої історії».

(Далі буде)

З НОВИХ ПОЕЗІЙ

Юрій ТАРНАВСЬКИЙ

СКРОПЛЕННЯ ЖАЛЮ

В попелі чорного повітря, у корені зідхання — трепіт метелика, що є лиш трепотом, шовком крил своїх б'є у цямрини уст, в м'ясний дзвін білого кольору, і з воднистого серця кризь два скляні тюльпани ясна вода виступає трав'яною россою чи соком зголеної зеленої шкури. Та це не все, бо вже і млють волокна, немов розварені, немов зогнили наглим усвідомленням, і хвилюється поверхня рожевої води, немов від зловісного вітру: скиглячи слабким рухом, б'ючись у нападі конвульсійного пінного танцю, грозючи розлитися гідкою олією: масною і вонючою, і дзеркало душі топиться, як гума, під гарячою печаткою, що означає жаль. Жаль, жаль, як хвороба, топить лід наших костей, тупить вістря наших очей, м'якшить ропою наш мозок: як зелені птиці, вдаряють вітром тоді крилаті поля, ліси, озера і оселі віддаляються, втікаючи переполохані, і збуджена вода підводиться тоді поволі, встає із пелюшок клітин і, беручись за руки, скроплюється в сльозу, похожу на серце, що, завішене в просторі, б'ється дрижанням від холодного жалісного вітру.

Богдан Т. РУБЧАК

КАССАНДРА

У подиві брови зводиш. Ти не віриш устам моїм. Деревом він прокляв би мене або крилатим кущем, тоді я зронила би грона червоних ягід у долоні твої, ти спрагу свою загасив би, спочив би у тіні віт і розпука доріг не роздерла б тебе. Але я найтяжче проклята, найжорстокіше з жон усіх. Бо лучник глумливий мій заллїднів майбутнє мене. І мучить нащадок той і спалює лоно моє. Я хотіла б сказати: Зостанься, шолом відложу — та дороги, мов стріли, застрягли в зинцях моїх. Я хотіла б сказати про ніжність, про вічність весни, але то був би зойк божевільних пророків-надій... Ні, не можеш зостатися тут — мусиш, мій друже, йти!

II

Він згортає у сонці своїм, той мій день. Блудниці ноги цілують Комусь і просять: Помри! І остаються дерев кістяки і трупи зогнілі рік. Я з горлянки рву біль і у кінчикках пальців приношу тобі, а ти кажеш: Це хліб. Ти не віриш мені. Тож прощай. Тож прощай і йди — ти не можеш спинитись на мить — болота тисячами ротів ссуть сандалі твої. Ти не можеш спочити ніде бо кондори хижі ждуть, бо труп альбатроса тяжить і чоло підвести не дасть, бо ти є проклятий, як я — проклятий прокляттям доріг. О, підкуй колісницю свою, бо гостре каміння там. Запали смолоскип свій — там ніч! Зламається білість останніх ласкавих дів — тож гори на шакалів твердим зеленим вогнем тож гори на шакалів днем, а мене в боротьбі забудь...

Марта КАЛИТОВСЬКА

РОЗМОВА З АНГЕЛОМ

Позич мені з одягу ангела пояс вишитий зорями. Я плистиму з вічності в вічність срібною ниткою. Позич мені з одягу ангела білий рукав мережаний. Я літатиму срібною хмаркою на границях безмежного. Позич мені з одягу ангела один із золотих сандалів. Я ходитиму з вічності в вічність риданням коралів.

Богдан БОЙЧУК

ОСТАННІЙ ГІСТЬ

Об вікна б'є вогким волоссям ніч. Поблідли стіни. У пальцях стиснені вмовкають теплі співи свіч. І чують, як іде; і чують: як з темрявою пручаються його сліди. І впало на розбиті призьби голе голосіння дів, і взнали: ніч з розпущеним волоссям на плотах, а стріхами — зсувається безокий страх. Не бачили, — завчасно мовкли. Ждали.

По сторінках радянської преси

У січні до Англії на навчання виїхала група радянських студентів, серед них — 12 представників педагогічних інститутів України. Це кращі студенти старших курсів факультетів англійської мови Київського, Харківського, Одеського та Горлівського педагогічних інститутів іноземних мов. Протягом 45 днів вони вдосконалюватимуть свої знання з розмовної мови та знайомитимуться з організацією навчання в англійських коледжах. Наступного року 12 англійських студентів прийдуть на Україну вивчати російську (?) мову.

Український республіканський комітет славістів, як повідомляє «Літературна газета», розглядав на своєму засіданні питання зв'язані з підготовкою до IV Міжнародного з'їзду славістів, який відбудеться у вересні цього року в Москві. Комітет затвердив також програму Першої міжнародної конференції з української філології, яка має відбутися в СРСР. На з'їзді славістів виступлять з рядом доповідей і повідомлень дійсні члени АН УРСР М. Гудзій (доповідь про стародавню літературу Київської Русі), О. Білецький (значення української літератури для розвитку культур слов'янських народів), М. Рильський (проблеми перекладів художніх творів з однієї слов'янської мови на іншу), Л. Булаховський (роля болгарської мови в характеристичній найдавнішого стану слов'янських мов).

У Москві відбувся IV пленум Спілки письменників СРСР, на якому обговорювалися доповіді Тіхонова «Сорокаріччя радянської літератури і підготовка до III з'їзду письменників». Серед інших промовляв Юрій Смолич, сказавши між іншим таке:

«Намагаючись звести нанівець досягнення соціалістичних націй, вороги поширюють наклеп про миме знищення національного життя в Радянському Союзі, перекучують і паплюжать саме уявлення про велику ленінську національну політику.

«А ми нерідко відмовчуємось, ніяк не відповідаємо на подібну мерзеньку пропаганду за рубежами, не викриваємо брехунів, не подаємо докладної інформації про нашу країну.

«Правда, в Радянському Союзі виходить не один журнал і не одна газета англійською, французькою, еспанською, німецькою, шведською та іншими мовами. Однак літературними питаннями ці журнали і газети майже не приділяють місця, а про специфічні справи радянських національних республік ці органи преси якось забувають взагалі. І це невірно».

Протягом цього року видавництва УРСР мають видати близько 1000 назв художньої літератури: зокрема в серії «Українська дожовтнева література» вийдуть твори Тимофія Бордюляка, Дніпрової Чайки, Наталі Кобринської, Ульяни Кравченко, Агатангела Кримського, М. Кропивницького, двотомник Д. Мордовця, у який увійдуть оповідання «Салдатка», «Старці», «Дзвонар», роман «Сагайдачний». У збірці «Письменники Буковини» будуть розміщені твори буковинських письменників кінця 19 — початку 20 століть. Двотомова збірка «Поетизм першої половини XIX століття» об'єднує твори письменників — послідовників Котляревського та вірші поетів-романтиків Л. Боровиковського, М. Метлинського, В. Забіли, М. Петренка, М. Макаровського та багатьох інших. Заплановано двотомники Ю. Федьковича та А. Чайковського. У серії «Бібліотека українського роману та повісті» вийдуть повісті Б. Грінченка «Під тихими вербами» і роман П. Куліша «Чорна рада». З радянських часів звертають на себе увагу заплановані видання двотомників О. Довженка і М. Ірчана. Всього передбачено п'ятьма на поточний рік видання понад 200 українських письменників.

Комітет по ленінських преміях в галузі літератури і мистецтва опублікував повідомлення, що від УРСР прийняті до дальшого розгляду такі кандидатури: М. Стельмах (за роман «Кров людська — не водиця»), композитор Г. Майборода за оперу «Милана»; в галузі образотворчого мистецтва П. Бондаренко (за проєкт пам'ятника Леніну в Севастополі); С. Кириченко, Н. Клейн (за мозаїку «Урожай»); в галузі театрального мистецтва диригент київської опери В. Тольба і виконавці ролей в постановці опери «Милана» — Л. Лобанова, Є. Чавдар, Б. Гмиря.

«Літературна газета» (від 4 лютого 1958) в статті «Т. С. Еліот і „щерех щурів“» вилаяла видання «Вибраний Т. С. Еліот»,

що вийшло українською мовою у видавництві «На горі» в Мюнхені, називаючи поета «англійським мракобісом». Принагідно ж вилаяно і наших співробітників Женю Васильківську, Богдана Рубчака і Юрія Тарнавського. Автор статті Т. Львівський (інформатор з Нью-Йорку) наводить уривки з цих поетів, з переконанням, очевидно, що це мусить виглядати страшно смішно.

Державний ансамбль танцю УРСР гастролює тепер у Лондоні. «Радянська культура» (від 23 лютого) вмістила підборку відгуків лондонської преси, яка містить захоплені рецензії про виступ ансамблю. «Таймс» пише, що програма ансамблю «відзначається віртуозністю і

особливою чарівністю...» Критик газети «Манчестер Гардіан» відносить українських артистів до числа найкращих виконавців народних танців у світі.

У тому ж числі «Радянської культури» стаття І. Бажинова до 200-их роковин з дня народження Василя Капніста. Між іншим, у статті говориться, що Капніст у 1783 році написав «Оду на рабство», «пройняту високим громадським почуттям і словену гнівному протесту проти поневолення українського селянства. Приводом до написання „Оди“ був указ Катерини II про закріпачення українських селян. Поет малює сумну, трагічну картину поневоленої України, з палкою пристрасною і гнівом пише про царицю Катерину, що наділа „жайдани рабства“ на недавно вільних селян...»

Гнати Кіндратовичі

Зосим Дончук. ГНАТ КІНДРАТОВИЧ. Буенос-Айрес: в-во «Перемога», 1957, 197 стор., тираж 1 500. Обкладинка й ілюстрації Бориса Крюкова.

Автор не подає нам біографічних даних про головного героя своєї повісті Гната Кіндратовича. Ми не знаємо ні його батьків, ні хто його виховував, де він учився, хто на нього впливав. Та в цьому читач і не відчуває потреби. Перед нами виступає вивершений тип дрібного пройдишівця, який не має жодних принципів, крім одного — рвати, де тільки можна і в кого тільки можна. Спершу здається, що Гнат Кіндратович споріднений із відомим сином турецького підданого Остапом Бендером, але, на честь автора, цього не сталося. Остап Бендер — авантюрист світового мірила, він як часом і знижується до дрібного злочину, то тільки для того, щоб досягнути головної мети. Таких, як Остап Бендер, часто не зустрінеш. Це аскрава й неповторна особистість. Зате Гнатів Кіндратовичів — ціла армія, що складається з агентів постачання, «товкачів», комерційних директорів, начальників постачання, експедиторів тощо. Породин їх не якийсь невідомий турецький підданий, а відома своїм безладдям радянська плянова система хазяйнування. В інших, скажемо, передреволюційних обставинах Гнат Кіндратович обмежив би свою діяльність продажем мазі для рощення волосся, чи продажем порнографічних карток, чи перед купецькими крамницями хапав би за поли перехожих й запрошував зайти в магазин. Країна побудованаго соціалізму поклала на їх плечі значно відповідальніші й привабливіші обов'язки: дівстати те, чого завше бракує фабриці, установі, колгоспові. І тисячі й тисячі спритних шакалів нишпорять по всіх закутках безмежної імперії, виношують, міняють цвяхи на вино, щоб за вино дістати нафти чи кілька кілограмів бабіту, сучуть хабарі, комбінують — і все з тих комбінацій відкла-

дають левину частину до власної кишені.

Твір Дончука не памфлет, а повість, що читається від початку до кінця «одним духом». Гнат Кіндратович у постійному русі. То він експедитор заводу, проводить складну операцію виривання з рук торговельної установи ста тисяч карбованців. То — каптенармус військової частини в Західній Україні, відкіля незабаром відправляє двадцять дві пачки добра жиці. За німців керує маслозаводом, стає шефом району, шие рукави кушніра з одібраних у селян смушків кожухи для подарунків німецькому начальству. Евакуація — Румунія, Польща, Словаччина і, нарешті, ДП-табір. Усіх по дорозі своїй діяльності обшархує. У Кракові Гнат Кіндратович зустрічає магістра Проньку, подібного до себе тина. В таборових шахрайствах нові друзі виявили себе справжніми «сборниками». Війна і зв'язане з нею безладдя стала ґрунтом для появи західноукраїнських гнаткіндратовичів.

Повість Дончука сатирична, у ній багато злого сміху. І це добре. Трохи гірше з композицією, яку чимало наших авторів недоцінюють, гадаючи, що повість — не будинок, не завалиться. Про це думаєш, читаючи другу половину книжки, де входять в дію несподівано дві цікаві постаті, які так само несподівано чомусь зразу зникають. Бракує книжці доброї мовної редакції (часті русизми, часом неохайність у побудові речень тощо, тощо). Особливо дратує читача мовна неохайність у творах цікавих, які хочеться дочитати до кінця. Треба надіятись, що в другій книжці цієї повісті автор усуне цю хибу. Про це продовження повісті читач мимохіть думає на останній сторінці, де Гнат Кіндратович, залишивши позаду колючі загорожі переселених скринінгів, стоїть на порозі безмежної Канади. Яка дорога такого типу тут у «новому світі»?

В. Г-ий

ШЕКСПІРОВІ СОНЕТИ

вийшли друком як чергове видання «На горі»

в перекладі Ігоря Костецького
Це широко коментоване і багате ілюстроване видання являє собою перший український повний переклад сонетів великого англійського поета.

Ціна книги 10 нм., або рівновартість 2,50 ам. дол.

Адреса для замовлень:

Е. G. Kostetzky, München-Feldmörching, Göttnersstraße 4, Germany.

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 Jurlj c. Soler 5039 Buenos Aires
Бельгія	O. Zmija 9, rue des Brasseurs Louvain
Велико-британія:	Ing. Jaroslav Hawryllw. 135 Beech Rd. St. Albans, Herts.
Венесуела:	Вплати пересилати безпосередньо на адресу в-ва СУ.
Канада:	O. I. Eliashevsky 118 Medland 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 09 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.	1,10 дол.	2,20 дол.
звичайною	0,90 дол.	1,80 дол.
Німеччина	3,0 нм.	6 нм.
Франція і Туніс	400 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: Ukrain'sche Gesellschaft für Auslandsstudien e. V.

Geschäftsführer: Bohdan Kordiuk

Редагуєть:

Іван Кошелівець, Юрій Лаврінченко
Статті, підписані автором, не конче висловлюють погляди редакції.

Адреса редакції:

München 2, Karlsplatz 8/III, Deutschland

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

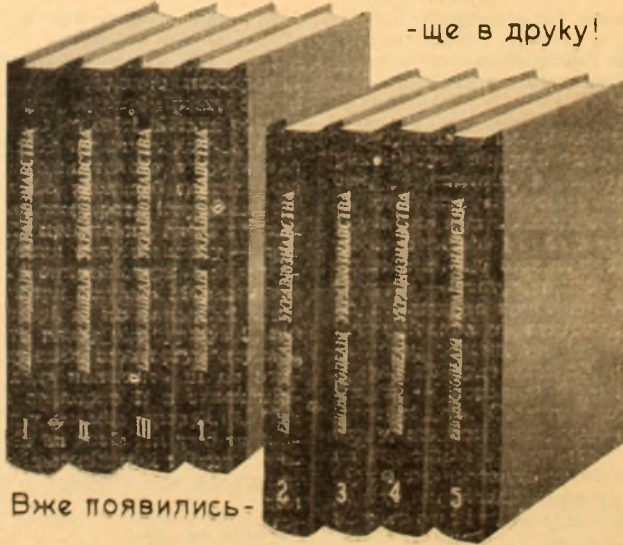
КНИГА, НЕОБХІДНА В КОЖНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ХАТІ

ЕНЦИКЛОПЕДІЯ УКРАЇНОЗНАВСТВА

видає:

НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ім. Т. ШЕВЧЕНКА

-ще в друку!



Вже появились

Найкращий подарунок при кожній нагоді!

- I, II, III — перша, загальна частина (ЕУ/1), цілість у трьох томах; ціна дол. 45.—; вже давно появилася.
1. 2, 3, 4, 5 — друга, словникова частина (ЕУ/2), цілість у п'яти томах, ціна в передплаті: дол. 50.—; після появи четвертого тому: дол. 75.—; вже появилася перший том.

Ціни в іншій валюті відповідають рівновартості долара. Близькі інформації уділяє і гроші приймає:

Verlag Molode Zyltia, München, Dachauer Str 9 II. Germany.