

ЧИ ІСНУЄ РАДЯНСЬКА ПОЕЗІЯ?

Іван КОШЕЛІВЕЦЬ

У попередній статті ми розглянули загально деякі питання можливості існування радянської поезії. Тепер, тримаючись знову таки нової антології, подивимось на справу дещо з іншого боку, зупиняючись на деяких постатях сучасної української поезії.

Третій том антології, що містить твори радянських поетів, які видали першу збірку до 1930 року, відкриває Павло Тичина. Але що вони з ним зробили! Ця боязлива в практичному житті людина мала разом з тим таку сміливість у поводженні з словом, якої ніхто й близько не мав від часів барокового віртуоза Івана Вишенського. За кілька років нормальну вільну творчість Тичина повідкривав нові горизонти для української поезії, кожна нова його збірка була чимось новим і несподіваним.

Але цього всього немає в антології, і з неї не можна справжнього Тичину впізнати. Поза кількома умисне найслабшими поезіями з перших збірок, немає навіть «Арфами, арфами...» (певно, за формалізмом), жодного рядка з «Замість сонетів і октав». Їхній Тичина починається з «Партія веде». Те ж, що ми звикли вважати за поетичний успіх Тичини, лагідно і вміло вилучено з ужитку. Ця операція, до речі, довершена не за Сталіна, а вже в часи так званого посталінського лібералізму. Ще в 1956 році Леонід Новиченко написав про ранню творчість Тичини книжку «Поезія і революція», в якій дуже вправно, навіть не оминаючи нічого, намагався довести, що все, написане до «Партія веде», — це «... лише передісторія, лише пролог до його дальшого шляху» (стор. 18). Тому ніби й природно не варто до того повертатися.

І от, коли ми стикаємось з Тичиною, знову й знову маємо розгадку таємниці: як сталося, що автор «Скорбної матері» й «Золотого гомону» так швидко переорієнтувався, коли ще ніякої безпосередньої небезпеки й не було. Адже в 1918 році він, попри інше, написав поезію на честь загиблих під Крутами, щирість якої поза всяким сумнівом, — «Пам'яті тридцяти» («Нова рада», ч. 38, 1918, Київ):

На Аскольдовій Могилі
Поховали їх —
Тридцять мучнів українців,
Славних молодих...

На Аскольдовій Могилі
Український цвіт! —
По кривавій по дорозі
Нам іти у овіт.

На кого посміла знятись
Зрадника рука?
Квітне сонце, — грас вітер
І Дніпро ріка...

На кого завзявся воїн?
Боже покарай!
Понад все вони любили
Свій коханий край.

Вмерли в Новім Заповіті
З славом святих.
На Аскольдовій Могилі
Поховали їх.

А вже в 1922 році той самий автор голосом фальшивого Савонаролі плямує своїх земляків («Немов той Дант у пеклі...») зовсім у тоні щойно встановленої більшовицької влади. Хто розкриє таємницю, і чи міг би тепер пояснити сам поет, якби мав на це змогу? А зрештою, чи те, що нам здається безмежно складним, не є насправді зовсім простим: можливо, тільки й усього, що боязка душа поета була першою, що помітила небезпеку і без опору підкорилася їй. А як пізніше поет знайшов виправдання перед самим собою, це знову інше питання. Ясно тільки, що поворот стався не з широго переконання.

Поет кинувся в хаос фальшу, як у прірву. І з цього часу ми звикли говорити про Тичину як про покійного поета.

Багато написав він за останні тридцять ліття аж так смішного, що й не знати, чи він сам сприймає це поважно, чи як автопародію. А проте уявлення про Тичину як про загиблого поета призводить до поверхового спрощення. Талант його живий і раз-у-раз стихійно виринає то окремою строфою, то бодай рядком з силою, яка нагадує справжнього Тичину. Було б безмежно цікаво під цим кутом переглянути всю його поезію останніх десятиліть. Наприклад, його монументальна поема «Похорон друга» (1943), з якої наведемо рефрен:

Над ким ті сурми плакали?
Чого тарілки дзвчали?
І барабан як в груди бив —
Хто вік свій одробив?

Тисячна сконденсованих в одне Со-
сюр не спроможеться ніколи на один
отакій рядок:

Хто вік свій одробив?

Модерна українська поезія фактично починається не з Вороного, а з Тичини. Але що вона остаточно утверджується і що від неї нема повороту ще раз до примітивного народницького фольклоризму, який тепер плекається тільки під насильством соціалістичного реалізму і злетить геть при першій нагоді, що українська поезія по-справжньому сьогонді може бути європейською, це вона завдячує не так Тичині, як Рильському, поетові меншої міри. Рильський ніколи не напише такого рядка, як у Тичини, що пригломтивши би вас монументальністю своєї простоти, не знайде неповторної рими, не вживе епітета, який вражає би несподіваністю. Усе в нього звучить, в межах класичної ритміки. Але з другого боку, він ніколи не сяє фальшиво, його мова пластично виражена, і думка легко й прозоро вкладається в невимусшений і бездоганно чистий зроблений вірш. Рильський ясний і легко приступний. І саме плеканням класичності й культури слова Рильський зробив для української поезії більше, ніж будь-хто інший.

Якщо Тичина іраціональний у своєму світосприйманні і тому, зведений на реальний ґрунт тоталітарної радянщини, навіть у намаганні догодити їм виглядає смішним, демонструючи безпомічність Бодлерового альбатроса, Рильський наскрізь раціональний. Він раціонально відстоював свою поетичну свободу, поки було можна, і прийшов до колаборації з владою останнім, наче уклав договір. Відтоді його поезія наче б поділена на дві частини: одна ніби та сама, що й була, друга — з «Піснею про Сталіна». У першій частині вона лишалася такою самою чистою й рівною, а навіть і в другій вона не разить такою безпорадністю, як у Тичини. Різниця між Рильським до 1932 року і пізнішим не так впадає в око.

А між тим саме на Рильському, більше, ніж на Тичині, треба було б демонструвати жакхливий занепад радянської поезії. Тичина, завдяки своїй виключності, не мав послідовників, його й не можна було наслідувати, натомість мав і має їх найбільше Рильський, і жоден з них, не те щоб не знайшов нічого нового, а й не дорівнявся до свого майстра, який теж у ці роки не йшов уперед, а все ж регресував, хоч і менш помітно від інших. Соціалістичний реалізм колодою лежав на шляху радянської поезії.

Задуманий як засіб цілковитої нівеляції він став найбільшим злом радянської поезії. Умисне вироблено цілий ряд догм, щоб вирвати кожен свіжий образ і засудити його як формалізм, навіть коли він сам собою не являє жодної загрози. Це так само, як з «стиляги» коначно треба зірвати сорочку тільки тому, що вона інакше пофарбована. Усе це може здаватися просто безглуздом, але воно має свій сенс: диктатура не може терпіти індивідуальності, у чому б вона не виявлялася.

Як пишеться історія 1957 року

(Зауваги до книжки В. А. Голобуцького «Запорожское казачество», Київ 1957, стор. 461)

Вже сам факт що історик, на відміну від інших науковців, так часто пише для «ширшого загалу», вказує на особливий характер його діяльності, яка в культурному спектрі стоїть на межі науки й мистецтва. Уявлення, що «науковість» історичної розвідки найкраще документується сухістю, хибне. Про це свідчать праці всіх великих істориків, починаючи від Геродота й кінчаючи А. Піренном, Гойсінгою або А. Тойнбі. Непомітна часто різниця між шедевром історичної науки й романом полягає в тому, що коли фантазія мистця нічим не обмежена, фантазія історика обмежена відомими (часто тільки йому) фактами. Науковість, але рівночасно й мистецтво історичної праці, полягає в тому, щоб узгодити всі відомі факти, а якщо

це неможливе, якщо одні факти іншим перечать, показати чому, довести, що факт, який не вкладається в устійнену істориком версію подій, є недійсним, не є «фактом», а вигадкою, помилкою тощо. Метода історичного дослідження залежить у великій мірі від предмета, теми праці, вона залежить від стану історичної науки в даний час, врешті від особистості дослідника. Коли останній момент для історика як науковця тільки рівнорядний з іншими, для історика як мистця він вирішальний. Зваживши, що обидва ці аспекти: науковий і мистецький нероздільні, годі недоцінити в історичній науці її підмету — людини, що пишучи від-творює історію.

Це «від-творення» є таким самим «творенням», як кожне інше мистецьке. Прочитавши кілька сторінок якогось твору Макіявеллі, Вольтера чи Ранке, історик, як і історик мистецтва, побачивши невідомий йому досі малюнок Рубенса, Ренуара чи Пікассо, — спроможний визначити їх авторство не тільки на підставі формальної аналізи, а й вичуття способу думання їх автора, його особистості. Тому шедеври історичної думки, як шедеври мистецтва, стоять поза межами часу, вони безсмертні.

Очевидно, не можна особистість така сильна чи яскрава, щоб творити шедеври. В історіографії, як і в мистецтві, відомі школи, напрямки, створені великими індивідуальностями. Але щойно в останні десятиліття можна спостерігати нову «школу», що є рівночасно новим феноменом, передісторія якого, правда, має вже більше ста років: історіографію, позбавлену індивідуальних прикмет, підметності, історіографію безособову, немисльову, як немисльовим є апарат і система, що її зумовили. Немисльовість ця історіографія ще й тому, що героями її історичної концепції є абстракції: засоби продукції, умови життя, боротьба «прогресу» й «реакції», здетерміновані історичні закони і т. п.

В цій історіографії, що вважає себе «науковою», єдино науковою, становище історика, як мистця в «соціалістичному» мистецтві, діаметрально змінилося. Змінилося тому (вистачить обмежитися теоретичною стороною зміни), що здогматизовано тезу, що світ, частиною якого є людина, може бути пізнаний до кінця, що він повністю матеріальний, що наше пізнання, наше уявлення про нього покривається з дійсністю, її без решти «відбиває», як фотографія на знятку, що наші слова, поняття є з нею тотожні, а не її символи. Отже, так само, як малює цю дійсність «змальовує», історик своїми словами, працями її «висловлює», «відбиває».

Як «відбитка» справжньої, матеріальної, реальної дійсності, минулого, писана історія є — чи повинна бути — зі справжньою, реальною дійсністю, з минулим тотожною. Раз така «відбитка» можлива, тоді вона, якщо вона вдала — а це гарантує розшифрування історичних законів — є «правдою», а все що їй не відповідає, з нею незгідне — неправдою, «спотворенням» дійсності.

Але «відбитка» буде тим кращою, чим менше в ній індивідуального, бо ж «дійсність» є позаіндивідуальна, загальна, як позаіндивідуальними, об'єктивними є все-світ, історичний процес чи рівняння $a + b = c$. З цього погляду те, що ми вважаємо найважливішим, найсуттєвішим: особистість, індивідуальність, її неповторність, що єдино може відкрити нам щось нове, через медіум якої заломлюється якийсь аспект абсолюту, для нас інакшим способом непізнавальний,

(Далі на 3 стор.)



Бернар Бюффе: Канал св. Мартина (Див. стор. 7)

Кирило МИТРОВИЧ

„Не хлібом єдиним...“

Твір Дудінцева «Не хлібом єдиним» був, здається, чи не першим і єдиним твором справжньої відлиги на літературному полі в СРСР. Справжнім тому, що не можна такими вважати відомі твори т. зв. «відлиги» Еренбурга чи Корнійчука. Ці останні обмежилися критикою старої партійної лінії з нових партійних позицій, річ, яка в умовах СРСР могла мати місце при кожній крутішій зміні партійної лінії. Дудінцев тим часом пішов далі. В його творі знаходимо, крім критики адміністрації та керівних кадрів, деякі дійсно відмерзлі прагнення людини, які в нових умовах пробували виявитися на поверхні життя. Чи ця спроба вдалась, чи, навпаки, ці ранні квітки знову впали жертвою пізніх весняних морозів, — це вже інше питання.

Не можна назвати, однак, твір Дудінцева революційним чи з мистецького боку геніальним. Насправді він лишається у великій мірі в рамках офіційного соціалістичного реалізму: його сюжет, мета, рамки дії відповідають вимогам «цілеспрямованого» виховного, «прикладного» мистецтва, яким має бути соцреалізм. Шонайбільше можна б сказати, що Дудінцев вправ жертвою довголітнього гніту соціалістичного реалізму в літературі СРСР: в інших умовах його сюжет та форма могли б набрати монументальних розмірів глибокого літературного твору.

В цьому творі можна вичитати багато чого з буднів радянського життя: соціальні, культурні, побутові аспекти життя; характеристика різних суспільних прошарків чи одиниць. Про ці речі можна б найбільше сказати, бо вони якраз входять в рамки соцреалістичних завдань і про них автор найширше писав. Але є деякі інші моменти досить розсіяні в творі, несистематичні, які автор може й не мав наміру внести у свій твір. Вони однак знайшли там вислів, бо якраз пробіски «відлиги» дозволили на дещо вільніший тон розповіді. Маємо на увазі деякі світоглядові натяки чи шукання, які так рідко зустрічаються в радянській сьогодишній літературі. Во, треба зазначити, на цьому полі не процвітає «сто квітів» в СРСР (навіть і в Китаї), де один час говорили про цих сто квітів).

ПАРТІЙНА ІДЕОЛОГІЯ

Перше, що звертає на себе увагу читача, — це брак вихвалювання партійної ідеології в романі. Тут нема ніяких поклонів і компліментів у бік офіційної доктрини і її втілення — партії. Деякі короткі міркування протиставляють ідейний комунізм міщанському комунізмові чи ідейним партійців звичайним користуючим. Але в самому романі, хоч його дія відбувається в міністерствах, великих заводах і академіях, партія не виступає офіційно, ні партійці як партійці, хоч відомо, що всі високоставлені особи є партійними. Партія явно не виступає, не захищає ніякі добрі діла чи принципи. Її письменник прямо не атакує, зате й не похваляє. Навпаки, судячи з її представників у дії, маємо справу з людьми-кариєристами, вузькими в поглядах, без глибокої особистості, навіть темними в самих же справах ідеології. Один з персонажів Дроздов, який успішно пробивається з провінції до Москви, на видатного співробітника міністерства, хоч і читася щовчора з розділ «Короткого курсу», однак ніяк не розбере різниці між продукцією і продукційними відносинами (стор. 17).

Головному героєві, якого переслідують монополістська бюрократія, новий капіталізм, і в голову не приходить шукати якогось порятунку в партії, в партійному сумнівному причетних до справи людей. Партійність і приватні інтереси цих людей тісно пов'язані, і вони в ім'я одних і других кріпко тримаються рука в руку, творять «крутову поруку», як каже автор. А позапартійні люди мають точне уявлення про солідарність цієї поруки і воліють не висловлюватися на тему майбутнього комунізму (проф. Буєцько: «Я не замислювався»).

Сам герой роману теж не є партійним, хоч і є свідомою людиною, відданою суспільним інтересам, з довірям до основних засад точніше не з'ясованого справжнього комунізму. Він був на фронті, здобув нагороди, він невтомний працівник і шанувальник суспільних інтересів. Однак його мрії про роль людини та її значення ґрунтуються зовсім не на якихось партійних гаслах, а більше на класичних музичних творах (точніше, на романтиці — Шопен, Ліст).

ОДИНИЦЯ І СУСПІЛЬСТВО

Герой роману винахідник: в нього з'явилась надзвичайна ідея певної техніки відливання труб. В опрацьованні цієї ідеї він знаходить своє покликання,

повне своє «я». Рівночасно однак він хоче віддати цей свій плід на послуги суспільству. Що ж йому перешкоджає? Чому його відштовхують, а опісля й засилають?

Він потрапляє в конфлікт з «партійним» суспільством. Його винахід не вітають представники цього суспільства, а засуджують. Вони вже мають свою розв'язку, науково обґрунтовану, міністерством затверджену, в стадії реалізації. Хто ж може заважати їм якимись новинами, нечуваними, відокремленими проектами. «Ти одиниця» — індивідуаліст, каже Дроздов до винахідника Лопаткіна. Що може він сам проти «народу», колективу, співпраці? Народ, колектив, співпраця — Лопаткін іноді дійсно зупиняється над цим, почуває себе винним. Алеж він не проти народу, не проти співпраці! Він знає, що без креслярських колективів його проєкт ніколи не буде розроблений. Ба, навіть як учитель фізики він мусить звернутися за допомогою до техніків у розв'язанні деяких деталей. Без Креховського, Араховського чи Галицького, які йому в цьому приносять із щирою допомогою, його машину відкинули б з причин малих технічних недоліків. Навіть Валентина Павлівна, що потайки й ризикує поставити йому «ватман», чи Сянов, що поділив своє бідне робітниче мешкання й солену бараболу з ним, — це співробітники, без яких діло ніколи не побачило б кінця. А що вже сказати про Надію Сергіївну чи Галицького, чи навіть проф. Буєцька, які грошима, порадами та технічною реалізацією доводять до успіху його задум. Суспільство, солідарність — це щось інше, ніж суспільні ідоли й спільні інтереси певного прошарку. Лопаткін бачив це не тільки на своєму прикладі, але й на прикладі малої групки студентів, яку він зустрів на концерті і яка турбувалася книжками, можливостями, майбутнім кожного з них, з готовістю жертвувати все для якоїсь з цих успіхів одиниць і цілості.

Лопаткін не хотів поклонитись божкам (проф. Авдієву); він не хотів зректися з повної оригінальності свого задуму, він не бажав увійти в «суспільство» ціною затертя своєї особистості. Тому він потрапив у конфлікт із цим установленим і закріпленим суспільством.

Чи існує радянська поезія?

(Закінчення з 1 стор.)

штучно підтримали на поверхні, і він вийшов на ганьбу радянської поезії навіть у метри.

*

Ми вже підкреслили в попередній статті, що не маємо наміру дати дефінітивну відповідь на питання: чи існує радянська поезія. Але можна без вагання ствердити, що як людська душа не могла б витримати стовідсотково вивершеного соціалізму, так остаточною смертю поезії було б повне здійснення засад соціалістичного реалізму. І якщо сліди її існування ще помітні, то хіба в випадках порушень засад цієї смертельної методи, або в тих її зразках, що могли появиться ще в досоцреалістичну добу. В цьому останньому випадкові легко віднаходити поезію і не тільки у згаданих вище Тичини, Рильського, Бажані, а і в багатьох інших поетів, закатованих, чи, на щастя, живих і досі. Зате набагато трудніше сказати це про поетів молодшої генерації, які почали писати від середини 1930-их років.

Наш друг з Парижу, припускаючи із змісту першої частини цієї статті, що мова й далі буде тільки про поетів знищених і заборонених,^{*)} звертає увагу в листі: «Важливо було б також, якби Ви спробували вказати елементи справжньої вартості у ліпших з тієї сотні радянських поетів, які у книгу увійшли. Адже не може бути, щоб ні в кого з них (крім Тичини, Рильського, Бажані і т. д.) не було крупиці таланту і справжньої, хай і скаліченої, творчості».

Це слушно, але, на жаль, неймовірно трудно таке здійснити. Коли, наприклад, Андрій Малишко пише вірш про те, як він, будучи в Америці, був такий гарний (бо радянський), що вклонився старій негрятинці в ліфті, а американські «морди» цього не зробили, то тут уже сама тема й тенденція радянського самохизування вбиває поезію, і годі з такої поезії робити висновки: має цей поет талант чи ні. Ця найновіша поезія справляє враження, подібне до деяких сюрреалістичних пейзажів Далі, — моторошно мертвої пустелі.

Саме розуміння поезії там зовсім відмінне. Пару років тому Жак Шарп'є і

Вишадок Лопаткіна ніби відокремлений, стосується до одного сектора життя — конкуренції в технічних винаходах. Однак чи не треба додати в цій концепції правдивого й фальшивого суспільства, дійсної, безкорисної співпраці й солідарності та «крутової поруки» глибшу думку автора про суспільні відносини в СРСР, про долю особи в даних суспільних умовах? А в далішому, чи не треба додати певну символічність у конфлікті шукача-винахідника, без перспектив і упередження, з певним установленням ладом, прикритим авторитетом геніальних професорів (чи ідеологів) і підтриманих міністерством та державним апаратом, включно до судівництва? Цікаво відмітити, що для президентства суду справа Лопаткіна була вирішена, коли він зрозумів, що є певна група впливових кіл, включно до міністерства, яка зацікавлена в усуненні Лопаткіна.

ДОЛЯ І ПОКЛИКАННЯ ЛЮДИНИ

Основне питання, яке поставив автор, — це доля людини в існуючих умовах в СРСР. Лопаткін, щоб не зрадити свого покликання, свою основну ідею й задум, ціле своє я, свою гордість, мусить жити на всіх етапах свого шляху поза суспільством, поза його рамками. Його позиція запрожена в усіх деталях: в містечку Музга він не одержує харчових карточок; у філіялі заводу викрадають його ідею і пробують просунути новий варіант машини; в Москві він у проф. Буєцька на «ізобретательском» меню — картопля з рибною олією, і, вкінці, він суджений, засланий як ворог народу. Його поворот до Москви теж не є тріумфом. Кінцевий пир не на честь його успіху влаштуваний, а на роковини «суспільних авторитетів», академіків. Він повернувся із заслання реабілітованим, але офіційне суспільство далі живе своїми канонами й іде впертим шляхами: на урочистості ювілятові-професорові підносять мініятуру машини, яка засуджена новим винаходом Лопаткіна.

Якби Лопаткін увійшов у норми й форми суспільної, офіційної гри, він міг бути одягнений на таємні кошти заводу Музги, міг бути поважаним начальником якогось конструкторського бюро та їхати «Победою» на футбольні змагання в Москві. Але тоді треба б схвати світло свого переконання і стати в чергу «угроблених винахідників» (Араховський, стор. 70-73) або треба бути глухим на ентузіастичні, піднесені мотиви музики Шопена чи Ліста, які говорили йому

про особисте, окреме покликання людини-гіганта (стор. 125-126). Цей ідеал зовсім інший, ніж офіційний ідеал «кожному за потребою». Провідним мотом для цієї людини, що бажає внести творчий вклад у суспільне життя, що прагне вершин людського, що вважає людину за щось більше, ніж «продуктора дїбр», є «не хлібом єдиним» (стор. 120 і д.).

Дудінцев назвав свою книжку старими словами з євангелія (Мат. 4-4), які не встиг чи не міг повністю розвинути. Чому не міг, — це питання насвітлює долю всієї радянської літератури. В двадцятих роках цієї творчості розгорнувся б до монументальних розмірів, користуючись з тодішніх вільних умов вислову. Але його попередників з часу непу розгромлено, і подібні думки заглушено. Дудінцев спробував воскресити їх. Вже не говоримо про те, чи пробував він нав'язати до глибоких традицій світоглядних шукань російської літератури 19 віку. Його голос є дійсно голосом з пустелі, створеної безперерйним терором в літературі.

Чи це голос, що не має чим жити в цій пустелі, чи, навпаки, він відгукується до глибоких, захованих підземних джерел, покаже майбутнє.

Богдан БОЙЧУК

КРИЗЬ ГНІВ ПЛЯНЕТ

Тобі:

затиснених твердих думок
повік преніжно не простеле камінь.Пройдуть, як діви,
перев'язані у смуток дні,
і з рани місяця
спливатимуть смагляві ночі.

Тобі. Мені.

Високий гнів плянет
стояти між суттю і землею,
а в теплих травах снів
підуть у небуття: малі шляхи людей.

І ти. І я.

Роздирані великим зривом серця,
розквітнемо вогнями творчої наснаги
і згоримо.В твердих затиснених устах повчатиме
незрушна вічність.І тільки довгі тіні наших дїл
протиснуться кризь гнів плянет
в глибоке потойбіччя.

не сподівалися нарадитися на закиди, ніби таке наше писання може пошкодити тим, про кого тут мова: Тичині, Рильському чи ще кому. Здається нам, однак, що все, що ми, емігранти, пишемо, дурне й розумне, не може вплинути на долю тих людей. Уже навіть тому, що вони дуже заслужені й обвішані відзнаками. Але не це їх головне. Вони, як можна так висловитися, є носіями вищого призначення, яке з них ніхто не може зняти. Звідси ми недоречно ласмо їх чи коментуємо, там вони зазнають беззастановного переслідування і все ж несуть своє призначення — збереження української культури. Воно тяжить над ними, як доля над героями старогрецької трагедії. І як уже сам Сталін з Кагановичем не здолав їх поліквідувати, то й не знайдеться такого, хто ще тепер поважився б це зробити. Вони мусять своє призначення нести до кінця. Розуміється, це стосується не тільки людей того масштабу, що Рильський чи Тичина, а й усіх менших, тих «однакових», що на наш погляд звідси творять пустельний пейзаж радянської поезії. Може, якби вони не засвідчували потягу до творчості, бодай тим каліченим віршуванням, то життя людське взагалі стало б неможливим. В цьому світлі по-новому треба б побачити найну лірику Валентини Ткаченко чи Любови Забашти і дійсно, як того хотів наш друг у листі, шукати крупиці справжнього, прикладаючи якісь інші критерії. Але тоді й уся стаття довелася переписати спочатку, в зовсім іншому пляні.

*) У першій частині статті ми обіцяли розглянути ще одну категорію заборонених поетів, а що в цьому контексті не було на це місця, обмежимося тільки приміткою. Мова про тих, що засадничо не ангажувалися в політику, не виступали ні за, ні проти радянської влади. Вони вважали, що поезія взагалі може стояти поза політикою. Але й за це карали й забороняли, ще суворіше, ніж за політичні провини. Сюди деякою мірою належать неоклясики, хоч сам Зеров активно включався в літературну дискусію 1925-27 років. Чому саме такі були небезпечні, з'ясовано в одній статті Юрія Шереха.

*

На цьому ми могли б і закінчити, якби

Як пишеться історія 1957

(Продовження з 1 стор.)

трансцендентний, — здається злом, яке треба за всяку ціну знищити, вилікувати, щоб могли зробити ремісничу, «людську» відбитку. Ясно, що така історіографія за своєю природою зовсім відмінна від звичної.

Абстрагуючись від того, чи сучасна радянська історіографія є такою відбиткою, чи така відбитка взагалі можлива, далі, чи вона такою об'єктивною відбиткою дійсності (не теоретично) хоче бути, — вже на підставі її ідеології треба чекати, що вона мусить бути нудною, сухою — як все позаіндивідуальне, антимистецьке, як «нудною» є фотознітка в порівнянні з мистецьким твором. Дійсно, читання радянських історичних еляборатів коштує зусилля волі, нема що говорити про читання «одним віддихом». Не тому, що ми з ними ідеологічно не погоджуємося, бо ж відмінна думка у вільному світі — річ нормальна; навіть не тому, що, знаючи партійну лінію й філософічну базу, знаємо наперед, що буде в даній праці доведено, отже основний рушій науки — цікавість не має місця, що кожна праця є тільки ілюстрацією відомих «історичних законів», що дійсність є без решти іманентна. Тільки власне через їх уніформованість, безпідметність, нелюдськість.

Ці, може надто широкі вступні міркування, може знайти своє виправдання в обставині, що наше завдання дещо відбігає від звичайної рецензії. Нормально, обговорюючи книжку, звертаємо увагу на «нове», на вклад, який вносить її автор, на те, що автор зробив «добре» або «зле» і т. п. Стосувати ці критерії до радянського історіописання здається нам мало реальним, мало корисним, з причин, які ми вище намітили. Правда, часом дуже детальна аналіза це нове, чи радше його сліди, може встановити, і така аналіза може знайти своє виправдання. Але вона пов'язана з деякими небезпеками: рецензент мимоволі (або свідомо) попадає в ролі авгура й намагасться з дуже скупого матеріалу витягати надто далекоюжні висновки. Тому, лишаючи «нове» на боці, звернемо увагу — оскільки на це дозволять рамки статті — на константне: на прикмети українського радянського історіописання в нашу добу, що є результатом його теорії, ідеології й загальної ситуації як історіописання народу поневоленого. Цим способом ми хотіли б звернути увагу на його сутність, яка мало ще в нас розроблена.

★

Характеристичним для стану української радянської науки є те, що важливіші її публікації, навіть на полі історії України, отже області, що в першій мірі й майже виключно цікавить українські читачі маси, появляються здебільша російською мовою. Автор історії «Запорозького козацтва», яка перед нами, Голобуцький, тільки декілька менших своїх праць опублікував українською мовою (в історичних збірниках Львівського й Чернівецького університетів), більші ж речі (1956 вийшло вже його «Черноморское казачество») російською.

З цієї й інших праць автора видно, що полем його дослідів є козацтво, при чому він досліджує менше дотепер розроблені його аспекти, періоди. Цьому, мабуть, треба і в деякій мірі приписати, що з 424 сторінок тексту 250 присвячені козащині перед Хмельницьким. Трудність відмежування історії запорозьких козаків від цілості історії українського козацтва виявилася непоборною або автор з інших причин не міг її перебороти, й історію запорозького козацтва з поминанням історії гетьманщини Голобуцький дає тільки від бою під Полтавою (1709).

Тоді як історія козащини до Хмельницького подана досить докладно, і те саме можна б ще приблизно сказати стосовно років 1648-1654. з'ясованих на 47 сторінок, хоч тут трапляються деякі дивні пропуски, приміром брак згадки про таку подію, як бій біля Лосової (1649) й ін., — історії одного з найважливіших періодів козащини, від 1654 до початку 18 століття разом з соціологічними екскурсами, присвятив автор тільки 23 сторінки. Бракує якогось фактичного матеріалу для років 1654-1657, про Гадяцький договір (1658) сказано хіба, що «Виговський віддав Україну під владу панської Польщі» (стор. 308) і т. д.

Годі бути настільки наївним, щоб припускати, що цей дивний «розподіл» матеріалу треба приписати виключно зацікавленню автора чи випадковості. Представляючи, згідно з партійною лінією, історію козацтва й українського народу як змагання до об'єднання з Московщиною, треба було майже цілком викреслити десятиліття після 1654, добу, в яку московська хватка чимраз дужче затіснялася на горлі молодого козацького дер-

жави, позбавила наш народ з величезними жертвами здавалося вже вибореної політичної, культурної, економічної, релігійної свободи. Це без сумніву вирішальна причина ампутації так важливого історичного періоду й диспропорції в побудові книжки.

Історія кожного народу зрозуміла тільки в аспекті політичних, культурних, економічних і інших процесів, які виходять за національні межі і знання яких є передумовою для історії національної, як знання анатомії чи фізіології людини є передумовою діяльності. Коли приглянутися з цього погляду до радянської історіографії, можна дійти до невеселих висновків. Так вже на першій, після вступу (23 стор.), сторінці праці Голобуцького зустрічаємося з твердженнями: а) що українські землі два з половиною століття перебували під ярмом татар (від половини 13 до кінця 15 століття!), що б) в 14-15 стол. на Заході постав ряд централізованих держав, між ними Нідерланди (які тоді ще державою не були!) та в) що Східня Європа звільнилася від татар завдяки боротьбі російського народу. Твердження цього характеру в праці, та й загалом в радянській історичній літературі, так багато, що треба було б доброї брошури, щоб їх тільки перерахувати. Генезу одного чи іншого твердження часом важко встановити, одне ясне, що вони сильно піддають претенсії радянської історіографії на науковість.

Ще інший приклад. На 47 стор. Голобуцький ставить питання, чому на Заході селяни втікали перед «февдальним гнітом» до міст, а на Сході в степи й творили козацтво. Пояснення: на Сході міста були замалі й не могли помстити всієї маси втікачів. Це дещо дивна логіка, бо ж хтось міг би думати, що міста якраз тому були малі, що селяни до них не втікали! Коли ж автор далі додає, що міста на Заході були де в чому залежні від февдальців, а козацтво ні, то годі сказати, чи це твердження треба покласти на конто непоінформованості в західноєвропейській історії чи ідеології.

Але історія українського козацтва це не тільки історія частини загального європейського процесу чи певної соціологічної формації, це, в марксистському розумінні, історія боротьби клас, росту засобів продукції, поле діяння діалектики. Неперевершеним досі прикладом цього роду історіографії є все ще Марксова «Історія громадянської війни у Франції» (1848). Чи витримують порівняння з майстром твори сучасної радянської історіографії?

Виставка Кіндзерявого в Нью-Йорку

Серед стилістичного хаосу в сучасному мистецтві випливають наверх тільки два виразно окреслені стилі: предметний і безпредметний. І між цими двома основними стилями доводиться вибирати кожному сучасному мистецтві, що виступає на нелегку дорогу індивідуальної творчості. Само собою розуміється, що цей вибір здетермінований не так волею або прихилом творця, як радше вродженим нахилом.

Перша індивідуальна вистава молодого мистця Сергія Кіндзерявого-Пастухова показує шукання нових можливостей виразу у предметному — точніше сказати, реалістичному малярстві. Наслідки цього шукання покищо скромні, але на користь мистця треба підкреслити легкість і розмах малювання, різноманітність тематики, а також виключне аживання особливості техніки — пастелі, що її мистець вдосконалив для своїх цілей деякими особистими винаходами.

У картинах видно намагання оживити реалізм сміливими і сильними барвами, але в наслідок надто дослідного стосування правила чистих барв (з додатком чистої чорної) спостерігається місцями переяскравлення кольориту, яке веде в деяких картинах до дешевого ефекту, мов безперервна гра труб у оркестрі. Формальна композиція деяких картин буває фрагментарна, позбавлена виразно висунутого центру. Аналогічне можна сказати і про духовий бік — мистецьку ідею твору: в деяких випадках мистець піддається поверховій принаді сантиментальних і популярних тем або кладе в основу твору неясні мистецькі ідеї, що часом зводяться до звичайної ілюстративності. Все таки, не зважаючи на згадані слабості, частинно виправдані молодістю і браком досвіду, мистець вдалося створити кілька образів, що значно вибиваються понад рівень виставки і вказують йому правдоподібний творчий шлях у майбутнє. З них згадаю тут «Берег», у своєму космічному настрої чи не найкращий образ на виставці; скромні, але глибоко ліричні краєвиди, як «На провесні», «Руїни» та «Череповище»; свіжий

наївність класової боротьби, антагонізму між старшиною і сіроюмою поступлює для козацтва Голобуцький вже від моменту його постання. Цей антагонізм був настільки гострий, що «старшина, очевидно, рада була позбутися сіроми, виправити її (з походом) в Туреччину» (стор. 130). Іншим разом, в крутій ситуації, старшина підмовляла козаків «здатися на ласку поляків» (стор. 141. Що означало намовляти їх на самогубство), щоб таким способом їх позбутися. Не по дорозі було, мабуть, старшині з козаками, але все ж таки вона «старалася зберегти між козаками свій вплив» (стор. 133), вони були їй видно потрібні (чи може існувати «пан» без «холопа»?). І тому годі збагнути, що вона собі владі думала, коли «хотіла їх позбутися». На те, що старшина сама не знала, чого хоче, вказувало б, що іншим разом вона ждала побільшення козацького реєстру на те, щоб «впоратися з покозаченням населення» (стор. 160), тобто знову таки підризувала гілляку, на якій сиділа. Наявно виглядала й справа з магнатами. Ствердивши між ними і королівською владою наявність принципових суперечностей (стор. 103), кількома рядками нижче автор констатує, що королівська влада виявляла інтереси всієї класи февдальців. Ще далі (стор. 154) автор зупиняється на протикоролівському магнатському рокоші 1606-1608, що послабив на мить польську інтервенцію проти Москви, і в цьому самому реченні зауважує, що після того, як поразка магнатського рокошу стала явною, магнати зараз же організували новий похід проти Москви. Треба гадати, що поразка магнатів додала їм нових сил.

Солідарність простого народу не знала національних меж так само, як «озвірілість панів». Довідемося, що козаки тишилися симпатією турецького населення, яке їм помагало (стор. 188) і що різали їх (приблизно під Солоницею) хіба «озвірілі пани» (стор. 144). Цікавою у світлі марксизму-ленінізму є й духовна формація козацтва, любов до свободи, відвагу й інші чесноти якого виробляли життєві обставини (стор. 119). Цікаво було б знати, як пояснити сам факт втечі, рішення стати козаком, жити небезпечно але вільно, які вимагали вже любови до свободи, відваги й інших прикмет, які мають бути щойно результатом нових обставин козацького життя.

Що ваговитість «старшого брата» для радянського образу історії не зменшилася після 20 з'їзду компартії, ледве чи потрібно доводити. Дон належав уже, очевидно, до неіснуючої ще Росії, заки там появилися донські козаки, а не в наслідок їх появи: щоб стати «російським» не потрібно, щоб там хтонебудь

проживав (стор. 144). Права сторона Дніпра в 15 столітті називалася «русская» (стор. 54, 76), Дмитро Вишневецький вождів, мабуть, чисто російськими мастками, як видно з їх назв (Окнін, Кумнін, Тамарін, Крутнев і ін.). Слово «Московщина» в книжці взагалі не фігурує, видно, що сусід Литви завжди називався «Росією» (стор. 62, 74 і т. д.). Надію України на визволення і «об'єднання» з Росією стимулював завжди братній російський народ. Намаганням об'єднатися з Московією мусить Голобуцький пояснювати готовість козаків служити за гроші цареві (стор. 174), як і кожнорасне шукання козаками царської протекції. Якщо йому вірити, то навіть Польща прагнула в 16 столітті до об'єднання з Росією (стор. 151). Коли приглянутися ближче до всіх тих, часто сенсацийних, але представлених як самозрозумілі, твердження, виявляється, що вони або зовсім безпідставні, або базуються на своєрідній інтерпретації історичних джерел. І тут знову обмежимося небагатьма прикладами.

Літописець Бельський каже: «...тільки від цього часу появилися в нас козаки», маючи на увазі польсько-литовську державу. Наш автор пояснює: «в нас», це значить «у панів», і, вважаючи що інтерпретацію за доведено, розвиває цілу теорію. Щоб скріпити іншу свою теорію, згідно з якою козаки з давніх часів постійно жили на Низу, автор інтерпретує старе джерело тим способом, що перекладає слово «установі» виразом «постійно» (стор. 156). Так поняття «уходи» тратить свій природний сенс. Інша інтерпретація джерела: очевидно, оповідаючи про паніку в Вінниці на вістку про наближення повсталих козаків (1594), пише «який там страх, як люди втікають із своїх домів...» Коментар автора до слова «люди»: «читай — шляхта» (стор. 133). Або автор хоче довести, що Дмитро Вишневецький був, як магнат, своєю природою ворожий козацтву, і зауважує з приводу його подорожі до Константинополя: «ціль цієї подорожі можемо представити собі наступно...»; після чого оповідає цілу історію, не маючи на її підтвердження ні одного факту (стор. 73).

Таким псевдолітературним, фантастичним, невибагливим елементом заповнені цілі сторінки радянських «наукових» історичних творів. Не маючи змоги опертися на джерела, щоб довести існування класової боротьби між козацтвом при кінці 15 і на початку 16 століття, автор «доводить» свої твердження цитатами з 18 стол. (стор. 118, але так само й 52, 55 й ін.). Або твердить, що вже з кінцем 15 століття пани присвоїли собі козацькі землі і що козаки «хоробро боронили свою свободу» (стор. 49). Постійно повторюється небилиця, що унія з Римом була задумана як затія польських панів духово й ідеологічно (!) поневолила українські маси і роз'єднала їх з російським народом (стор. 147 і далі). Причину, чому Дмитро Вишневецький 1558 не повернувся до Москви, автор добачає в подіях 1560 року (стор. 82).

Автор постійно цитує тогочасні джерела й пізніші компіляції як такі, що об'єктивно представляють події. Критика джерел для нього не існує, хіба коли мова про «буржуазних істориків», причому дещо новим є, що вони взагалі часом цитовані. Памфлет, відомий як «Промова Мелешка на соймї 1589 р.», автор трактує як дійсну соймову промову (стор. 24). Подібно він доводить існування козацьких зимовників на початку 16 століття на підставі зфабрикованого в 18 столітті «універсалу Хмельницького», додаючи в примітці, «що хоч універсал підроблений, але традиції відносять їх постання до цього часу» (стор. 55). «Докази» на свої твердження бере автор звідусіль, і з народних пісень. Так він «доводить» козацьку антирелігійність пісню:

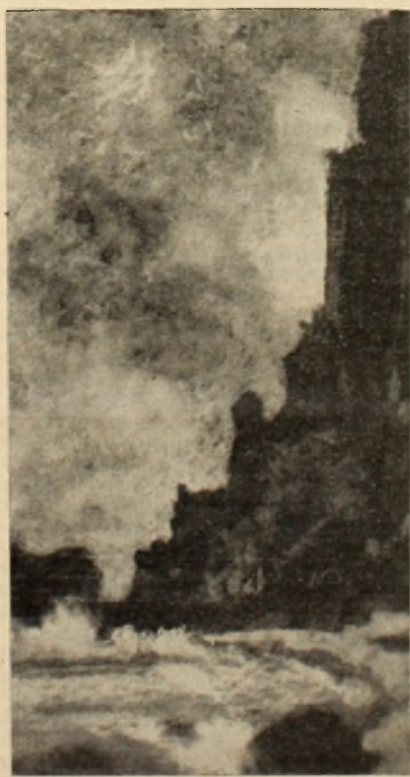
Славні хлопці-запорожці

Вік звикали — попа не видали (стор. 125).

Логічно треба вважати отже доведеним, що козаки й «дівки ніколи не видали», бо ж так продовжує далі пісня...

★

Наші критичні завваги не треба вважати за закид авторів. Автор тут ні при чому, його «історія» це, як було сказано, продукт у великій мірі безособовий, продукт нелюдської машини. Можливо навіть, що автор не сам один склав цю свою працю, що йому «помагали» в кожному разі його авторство годі вважати в розумінні його власних, особистих переконань, а його працю як плід його вільного, дослідницького сумління. Він — як і всі сьогочасні українські радянські історики — старався заповнити тільки певну схему. Ми, з малим інтересом, з обов'язку історика тільки взяли до рук цю працю, неначе знятку якоїнебудь чужої людини, оглянули її і байдуже відклали набік. В цій «знятці» ми нікого не впізнали. Л. Б.



Сергій Кіндзерявий-Пастухів: Берег

Як на початок, треба вважати цей дебют молодого мистця вдалим і надіятися, що мистець при дальшій витривалій праці над собою усуне хибі і дасть свій вклад в ділянку української мистецької творчості. Любомир КУЗЬМА

Свєгєн ПИЗЮР

Богдан Олександрович Кістяковський

В другій частині доповіді, для ілюстрації думок і методи Кістяковського, я вибірково розгляну одну проблему з його праці «Соціальні науки і право». Вона стосується методології дослідження проблеми суверенітету та політичної влади. Кістяковський піддає критиці догматично-правну методи, що панувала, зокрема в німецькій науці, та висуває свої пропозиції й коректури по досліді цього питання.

ХИБИ ЮРИДИЧНОЇ ДОГМАТИКИ

Його хід думок такий: характерними для науки права 19 століття є найсміливіші намагання встановити чисто юридичну розв'язку феномену політичної влади. Для цього вона старанно проаналізувала різниці між державною і недержавною владою та провела порівняльну оцінку ознак однієї і другої. У своїй аналізі вона використала матеріал, нагромаджений з минулих століть. Але в минулому мислителі й теоретики, що були свідками ступневого зросту політичної влади, брали за вихідну точку для своїх аналізів політичну філософію. Інший був підхід науки політичного права 19 століття. Вона зосередила свою увагу виключно на юридично-догматичній стороні. Вона намагалася знайти такі ознаки політичної влади, при допомозі яких можна б завжди та непомильно відмежувати її від недержавної влади.

При такому підході стало цілком зрозумілим, що в центрі уваги опинилась проблема суверенітету. Виконану в цілі ділянку роботу слід вважати за успішну та завершenu. Феномен суверенітету був здефініюваний як найвища влада, юридично-догматичне поняття, що не дозволяє ніяких ступенів поділу. Поняття обмеженого, помешеного суверенітету є саме в собі суперечним.

Але далі виринула проблема федеральної держави, а з нею наступна засадничого значення дилема: чи є суверенітет невіддільною прикметою держави, чи ні? Тут наука державного права, хоча й намагалася дати розв'язку, знайти її не змогла. Причиною цього була її метода.

Яку методи стосувала наука державного права 19 століття? Методу догматичної юриспруденції. Своєю натурою це метода класифікації. Вона встановлює серед абстрактних понять логічний порядок. Її завдання — будувати загальні поняття, абстрагуючись від несуттєвих прикмет окремих явищ. Вона зосереджує свою увагу на подібностях і різницях даних явищ, а не на їх суті. Вона є описативна, а не така, що дає розуміння. Вона на місці там, де мова про класифікацію, але вона безпорадна у в'ясненні суті речей. В такому випадку її треба покинути та знайти нову, відповідну завданням методи.

Догматична юриспруденція, що опирається на двотисячлітню традицію римського права, посіла командну позицію в цивільному праві. Звідсіля вона поширилася на державне право, посівши й тут панівну позицію. Отак догматична юриспруденція стала методологічною базою політичних наук на європейському континенті. Такий стан мав лихі наслідки для політичних наук та навіть для практичної політичної мудрости. Треба відмітити, що були вчені, які наближалися до погляду про непридатність методи догматичної юриспруденції в політичних науках. Такими були, наприклад, Отто Гірке та Георг Еллінек. Але обидва вони не дали завершеної нової методи, що могла б заступити методи догматичної юриспруденції. Коли ж говоримо про Еллінека, то він ніколи повністю не вивірився з її пут. Отто Гірке, при нагоді відкриття творів німецького політичного мислителя Йоганнеса Альтшюсса, піддав критиці догматично-юридичну методи та виявив її обмеженість в рамках політичних наук. Він радив доповнювати її філософічною та історичною методами. Але його величезна літературна спадщина не відзеркалює нової завершеної методи, що заступала б попередню. Далі Георг Еллінек також був свідомий хиб юридичної догматики, але методологічну дилему він розв'язав цілком механічно. Він поділив свій твір «Allgemeine Staatslehre» на дві частини: в першій, «соціальне вчення про державу», він умістив все, що не вміщувалося в першу частину, у т. зв. «Rechtsstaatslehre». Ці дві спроби, вже тому, що були лише спроби, не могли захитати панівної позиції юридично-догматичної методи в політичних науках. Тим часом наслідки цієї методи були від'ємні для політичних наук. Чому?

(Закінчення з попереднього числа)

Тому що за такою методою не вдається вилучити суті політичної влади, отже явища, яке належить до центральних в політичних науках. Тому проблема політичної влади ніколи не була прямо піддана всесторонній науковій аналізі. В цьому місці утворилась потенційно дуже небезпечна прогалина, яку найкраще можна ілюструвати на прикладі французької політичної літератури.

ЮРИДИЧНА ДОГМАТИКА ТА ЇЇ НАСЛІДКИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ НАУЦІ ПРО ДЕРЖАВУ

У Франції, дякуючи Бодену, проблема політичної влади і суверенітету була поставлена вже у 16 столітті. В наступному віці ця проблема була вирішена практично й теоретично на користь французького короля. Суверенітет французького монарха був повним і необмеженим, і ніхто його в цей час не оспоровав. З часом влади короля була протиставлена влада народу. Французькі мислителі, що опрацювали цю концепцію, майнули прямо від поняття суверенітету короля до поняття суверенітету народу. Руссо рішуче відкидав суверенітет однієї особи та ставив на його місце суверенітет усіх. Монтеск'є дав відому свою теорію поділу влади. Але всі ці теорії не звертали уваги на питання суті влади, а займалися тільки питанням, кому ця влада має належати. Ці теорії, себто ідея суверенітету нації та поділу влади, панують у концепціях французьких політичних наук і досі. Тут Дюгі, останньо найбільше відомий французький юрист, не є винятком. Він дефініює державу, як кожну суспільність, в якій є політична диференціація, на пануючих і на тих, над якими панують. Згідно з його поглядом, політична влада є байдужою до поняття легальності чи нелегальності. Панували, панують і будуть панувати всі ті, що є фактично найсильніші. Однак Дюгі зводить проблему влади до особового панування та підкорення. Він не бачить у феномені політичної влади ніякого морального чинника. І, не зважаючи на це, в непослідовності до своїх попередніх поглядів, він одночасно вимагає, щоб така влада здійснювала та захищала правопорядок.

Далі Кістяковський піддає критичній оцінці ставлення німецької правової науки до питання політичної влади. На його думку, попри зразкову пильність та ґрунтовність, німецька наука висвітлює це питання незадовільно. Тут знову як такі завинили методи. Німецька наука про державу мала виключно юридичний напрям. Вона звертала увагу на формально-правну сторону політичної влади. Це правда, що в цей час влада в більшості держав мала правне оформлення та легальну уфундованість, але так не було й не мусить бути завжди. Лише короткий перегляд родоводу влади показує, що влада народилася з цілої серії різних факторів, економічних, соціальних та політично-історичних ситуацій. Так вже саме питання про походження політичної влади висуває з собою проблему її суті. Попри це, панівний напрям в німецькій науці про державу, що вважає владу легальним феноменом, намагався окреслити її суті лише з формального, юридичного погляду. В цей спосіб була висунута теорія «державної волі». Політична, державна влада, за цією теорією, — це воля, здатність видавати беззастережні накази. Правда, постав спір, як окреслити, здефініювати цю волю, та це побічне питання можна лишити на боці. Вистає твердити, що два найбільш видатні німецькі вчені в ділянці державного права Лябанд і Еллінек заступають теорію влади як еманції волі держави. Правда, вони хочуть дати лише легальне в'яснення феномену державної влади, але правда й те, що при такому підході питання суті влади лишається в основі не в'ясненим. І тому за таким підходом влада окреслюється як відношення між волею, объявленою в наказах політичної влади, та, з другого боку, волею тих, що ці накази виконують, себто звичайними громадянами та урядовими особами.

Цій теорії можна закинути те, що висунув російський правник Коркунов. Його аргумент можна зреферувати так: ми маємо теж безсилі, імпотентні волі. Влада прибуває до волі іззовні. Воля спрямовує себе на владу, вона її досягає або ні або, посідаючи її, може її втратити. Влада це не воля, воля є її об'єктом. Повертаючися до німецьких вчених, Кістяковський відмічає, що вони відчували тісноту рамок, вкладених догматичною юриспруденцією та, бодай частинно, виломлювалися із них. Тут гарним прикладом може бути німецький правник проф. Пілоті. Він довів, що може

існувати роздвоєння поміж владою й авторитетом. Він ілюстрував це на прикладах з історії Риму. В час розквіту римської республіки авторитетом диспонував сенат, але владу посідав народ. Від часів Сулли сенат мав політичну владу, але без рівночасного посідання авторитету. Авторитет мав інший. Кістяковський визнає, що це дуже корисне розрізнення, але сумнівним лишається чи підхід Пілоті є методологічно правильним. Чому? Бо Пілоті протиставляє один складник влади іншому. Тоді можна вибрати який інший елемент влади та протиставити його решті.

Підсумовуючи погляд Кістяковського на ситуацію в німецькій політичній науці, доводиться сказати таке: тому що ці науки обрали за свою методи методологію догматичної юриспруденції, вони підійшли до проблеми державної влади односторонньо. Тут стосовані засоби не достали до матерії об'єкту. Політична влада — це явище незвичайно складне. Воно належить політичним наукам, а не юридичній догматичній чи юриспруденції взагалі. Ми можемо належно подолати це завдання, коли одночасно з юридично-догматичним визначенням будуть мати місце й історично-політичний, соціологічний, психологічний та філософський методичні досліді, спрямовані на в'яснення феномену державно-політичної влади.

В ШУКАННЯХ НОВОЇ МЕТОДИ

Далі Кістяковський дає свій систематичний нарис про методи та визначену за її допомогою суть політичної влади. Це лише короткий шкід шляхів, якими, на думку Кістяковського, треба б посуватися щоб знайти належне з'ясування суті та характеру державно-політичної влади. Це, очевидно, далеко не самостійна студія. Кістяковський і тут не виходить поза визначені собі межі ґносеологічного критика.

Він починає з соціо-психологічного походження влади. Де є відношення двох або більше осіб, там можна помітити явище проводу і підкорення. В наслідок духової чи фізичної переваги або енергії чи властивостей характеру, одні люди мають перевагу над іншими та ведуть інших. Ці останні природно піддаються. Така практика повторюється на велику скалку в межах суспільностей. Очевидно, що народжена із такої натуральної, звичайної ситуації влада не є прямим помноженням вищезгаданого особистого відношення поміж двома чи більше особами. Вона підпадає зміні, вона хоче і мусить раціоналізувати себе, поставити себе на службу релігійній, соціально-економічній чи конституційній цілей. Через це влада перестає мати свою основу лише в особистих характеристиках тих, що панують, та тих, над якими має місце панування. Але у феномені панування є певна загадка і містика. Як воля однієї людини підкорюється волі іншій, важко пояснити. Тут поле для завдань психології та соціології, але треба заздалегідь погодитися, що не одно лишиться нероз'ясненим назавжди. Круг первісного є значно ширший, ніж звичайно припускається. Відношення проводу та підлеглості проявляється незалежно від місця і часу. Вистачить сказати, що де має місце нагромадження людей з природними різницями, воно буде мати місце. Та хтось може сказати, що такий рід влади не є обмеженим лише державою. Це безумовно слушне, але навіть у випадку державної влади найширшу базу її родоводу становить вищенаведене соціо-психологічне відношення проводу та підлеглості.

Звідсіля висновок, що вчені, що вивчають питання політичної влади, не сміють зупинитися на цьому місці, вони мусять мати на увазі не питання проводу і підлеглості взагалі, а його специфічний вияв, себто державну владу. Вона існує тільки у конкретних історичних державах, а конкретні держави перейшли специфічний історичний розвиток та диспонуєть питомими соціальними структурами. Тому є цілком логічним, що в їх розвиткові і структурі треба шукати в'яснення природи та суті державної влади. Коли ми звернемо нашу увагу в цей бік, те, що нам зараз кидається у вічі, — це фактор сили. Звідсіля гіпотеза, що сила творить владу. І так ми скоро згідні, щоб владу ідентифікувати з силою. Дійсно, сила як елемент влади має незвичайну вагу. Так, наприклад, Гумплович висунув свою теорію постанови держави, яка бачить її джерело в завоюванні і підкоренні. Та ця теорія, очевидно, переборщує. Знаємо досить прикладів, коли структура держави виникла з нутра доісторичної громади. Погляди Гумпловича припадають для легкого пояснення лише ходу постанови великих імперій. Як протизагу до теорії

Гумпловича можна висунути погляди Енгельса, згідно з якими держава виринує, постає із підкорення економічно слабшого елементу сильнішим елементом в окремих суспільностях. Тому що Енгельс ставить свій погляд як все і всюдю обов'язкове правило, його теорія є ще більшим переборщенням, ніж теорія Гумпловича. Вона не відповідає вже наведеному ним самим випадку — знищення Римської імперії германськими племенами. Останні були економічно незрівняно слабші, ніж римляни. Тут значно краще працює схема боротьби рас.

Але й після завоювання боротьба не припиняється, лише вона набирає іншої форми та вимірів. Далі ми маємо змагання соціальних груп та клас. Тут, очевидно, економічна перевага грає домінуючу роль. Буржуазія здобула політичну владу від феодалських станів, дякуючи своїй економічній перевазі. Але для поставленої нами проблеми має значно більшу вагу факт, що сам характер, спосіб переходу цієї влади змінився. Він затратив характер насильства, що цілком завоювання та підкорення. В цей спосіб місце фізичного насильства зайняло щось інше, духова перевага. Представники буржуазії посували поступово, поки не досягли панівної позиції. Саме на прикладі заміни феодалного ладу буржуазним ми бачимо, що фактор збройної сили був в руках феодалної верстви. Тут ми бачимо трансформацію характеру влади. Це дуже важливий факт, але багато представників соціологічної школи вперто його ігнорують.

Але не один може закинути, що фізичне насильство, матеріальна сила є єдиним вирішальним фактором в час політичних криз та революцій. Треба відповісти, що навіть в цьому винятковому випадку далеко не все. Тут прикладом може бути хоча б перша модерна революція, себто англійська революція 17 століття. Незалежно від того, наскільки заманіфестували себе в ній економічні інтереси, релігійний чинник був тим, що грав головну та первісну роль.

Все це, на думку Кістяковського, дозволяє зробити висновок, що хоча на перший погляд ідентифікація влади із матеріальною силою могла б здаватися ймовірною, вона далеко не вичерпує всієї суті політичної влади. Чим більше розвивається культура і цивілізація, а таким був час Кістяковського, хоча може не наш, тим шораз то більше матеріальна сила здобуває владу лише тоді, коли за її спиною стоїть моральний аргумент. В цей спосіб до всіх попередніх елементів, що творять політичну владу, себто престижу, традиції, звичаю, сили, доходить новий фактор: ідея, конченість морального виправдання влади. Тому коли політична влада втрачає ідею, що є її двигуном, влада гине.

Це одне не означає, що ідеологічний фактор вичерпує всю суть державної влади. Треба ще раз підкреслити, що явище політичної влади складне. В логічній послідовності державна влада розгортається наперед із соціо-психологічного факту провідництва і підлеглості. Далі, влада є результатом цілої серії історично-політичних умов і ситуацій. Врешті відносини панування оформлює ідея, що в ній влада шукає свого уфундування.

*

В цей приблизно спосіб можна б віддати думку й аргумент Кістяковського, що стосується одного, до речі, центрального питання політичної доктрини: проблеми суверенітету та політичної влади.

До його підходу напрошуються певні коментарі. Коли мова про французьку політичну думку, погляди Кістяковського здаються цілком слушними. Французька політична думка, що виросла в опозиції до абсолютної влади монарха, ніколи не зуміла належно оцінити фундаментальних позитивів держави і влади. Вона стояла майже в повній опозиції до відомих та зразкових тверджень Арістотеля, людини, що перша сконструювала політичну суспільність, і що її треба вважати найбільшим добродієм. На своєму межовому полюсі французька політична думка дала батька модерної анархічної доктрини Бабефа і Прудона. Цей останній шляхом катейдоскопічного федералізму хотів розпарцелювати політичну владу на такі дрібні куски, щоб вона просто закінчила своє існування. Французька політична доктрина, транспонована в дійсність, давала найскоріше більше або менше зараансований паралал політичного життя, а що він перекидався на цілість суспільности, від часу до часу мусіли приходити різні своєю силою наполеонізми.

Коли ж мова про німецьку політичну думку, то тут ситуація була ґрунтовно інша. Модерна німецька держава виробила як правова держава, оперта на диспонуєть своєю професійною етикою бюрократію. Все це регламентувало політичну владу та ледве лишало яке місце для її овалі. Опинившись в такій

(Далі на 8 стор.)

Марта КАЛИТОВСЬКА

ЗУСТРІЧ ІЗ РОМАНСЬКИМ МИСТЕЦТВОМ

(З приводу виставки в Парижі)

Безпосередня зустріч із романським мистецтвом дає постийно те ж саме враження свіжості й безпосередності. Свіжість випливає не тільки з простоти сюжетів, з їх примітивної, ніби незручної, надто простої (видається) праці майстрів, але та свіжість має своє джерело в простоті й безпосередності почуттів, в їх спонтанності, що черпала свою силу в простоті серця і відчутті краси.

Готичне мистецтво розкриває перед нами велич церковної архітектури, її стрілисту, мережану будову, її легкість і прозорість: горизонтальний плян поступасте місце вертикальному. Але в південних романських святинях панує тепло й атмосфера наближення до Творця людськими дорогами. Там дуже часто, при вході, зустрічає нас на тимпані Христос у повній славі, оточений євангелістами, заступленими їхніми символами, а внизу ряд старців слухають слова Господні. Їх голови піднесені вгору, обличчя скупчені й зосереджені. Тут часто сцени Страшного суду: добрі душі й злі тримаються за довгий шнур, який перетягають в один чи другий бік. Тут і архангели, і диявол, і всі інші деталі, що проповідують їх апокаліпсис. А в церкві, на верхах колон, приміщені часто не тільки поодинокі святі, але цілі сцени із старого чи нового Заповіту. Часто скульпторів важко було помістити їх, і треба дивуватися його великій майстерності, почуттю гармонійності, вмінню розмішувати персонажі, надавати їм відповідної гнучкості в позі, пристосованій до розмірів і форм скульптурного ансамблю. Або поодинокі постаті святих! Примітивна Мати Божа, обов'язково сиділа і з Ісусом на колінах. Цей архаїчний тип, попри всю примітивність, прості риси, часто брак пропорцій зберігає всю повагу і скупченість у своїй незаперечній простоті.

І при тому є шедеври романського мистецтва, які дивують. Бо як не захоплюватися однією гармонійною композицією, якою є Єва з музею в Отен (її тепер можна бачити на виставці в Парижі). Її гармонійна постаць, що ніби плине по землі й затрималась на хвилину, спершись на лікті й коліні, щоб послухати підшепти змія, становить ненавчальної плоскорізьби, прикрашеної галузками дерева, з якого вона зриває заборонений овоч. Здається, не один сучасний мистець позавидує такому творові анонімного майстра 12 віку. Або св. апостоли Петро і Павло в проповідницькій поставі із піднесеними в християнському привіті правими руками, при тому — на ходу. Як непересічним мусів бути майстер, щоб передати рух, хід на так обмеженому місці. І при тому кругле фалдування одягу говорить про дуже живі візантійські традиції. Але вершок колони, яку вони творають, прикрашений геометричним мотивом грецького походження.

Когось може дивувати велика різноманітність романського мистецтва: в ньому можна знайти геометричні грецькі мотиви, фантастичних крилатих левів чи коней з Асирії, листя евкаліпту чи пальми, принесені з візантійського мистецтва, плетені кошикові мотиви на зразок мавританських святинь, архаїчні голови святих з фризіваними на грецьку моду волоссям і бородами, з візантійською скрученою в мушлю, формою ушей. Не можна забувати, що саме початки романського мистецтва в архі-

тектурі знаходимо вже в п'ятому віці у Вірменії, в її старих тринавних церквах, розділених колонами і критих півкруглими склепіннями. Сам тринавний плян романської церкви, в якому бічні нави відмежовані колонами, знаходить свій початок чи не в пляні римських базилік, але велике декоративне багатство прийшло з Далекого Сходу безпосередньо чи через візантійське мистецтво.

Померлий, здається два роки тому, професор Еміль Маль, неперевершений знавець романського мистецтва у Франції, вказував на далекі шляхи прощ до св. Івана Компостельського в Іспанії чи до Єрусалиму після відкриття Божого гробу. Це ж тими далекими шляхами приходило із Сходу мистецтво у вигляді побожних реліквій, молитовних книг, прикрашених мініятурами, з яких пізніше переносились мотиви на скульптуру. І мініятури мали основний вплив. Це вони були джерелом надихання для романських мистців. Вони черпали в них все: сюжет, іконографічне зображення, орнаментику, а з тим також і брак пропорцій, що зрештою для романських скульпторів було окремою проблемою, з якою вони впорувалися дуже добре, хоч частий брак місця змушував їх редукувати пропорції так, як вимагав цього простір, на якому вони різьбили.

І заки перейдемо до розгляду виставки романських шедеврів в Люврі, грєба пригадати ще одне: романське мистецтво, головню 12 віку, яке мало свій найкращий розвиток у Франції, було мистецтвом релігійного характеру, і творилося воно в першу чергу для прикраси церков монахами або майстрами, які працювали під їхнім наглядом. Тут не можна забути ролі, яку відіграв великий монастир Клоні, що особливо дбає про чистоту мистецтва, про його високу якість.

Основна заслуга організації виставки належить консерваторові відділу скульптури музею в Люврі, панові М. Прадлеві, і його заслуга не абияка. Це ж не тільки зібрані шедеври з французьких провінцій, але вони розміщені так, що годі краще похвалити. Виставка не є накопиченою, хоч займає тільки одну залу: кожна скульптура має підібране найкраще для неї місце.

Романська скульптура у Франції почала свій розвиток на півдні вже в 11 столітті, і її розвиток дійшов свого найвищого ступня у дванадцятому. З музею з Тулузи маємо згадані вже на початку статуї св. Петра й Павла, що були частиною обрамлення капітулярної залі св. Степана, а професор Маль бачив в тому оригінал царських дверей у Шартрі. Ряд цікавих колон з різьбленими сценами з життя Христа, Івана Христітеля, колони з Провансу, з Екс ен Прованс, малі і виконані в мармурі, в якому особливо важко різьбити. Тут, приміром, як теми різьб — вигублення незвинних дітей, і з чотирьох сторін колони продовжуються сцени. Особливо характерні для верхів провансальських колон птахи на листьях аканту. Але основну увагу приковують шедеври Бургундії, провінції, яка безпосередньо була під впливом монастиря Клоні. Тут основне і почесне місце займають дві колони, верхи яких, різьблені в чотири медальйони, представляють персоналізовану тематику; на першій: чотири перші тони григоріанського співу і чотири сезони. Перший

цикл може більше знищений, але на другому маємо в першу чергу прегарну хоч би весну: дівоча постаць, загорнута в пофалдовану легко сукню із сп'ятым на правому плечі плащем, її обличчя повне невинності й скромності. В руках вона тримає, здається, молитовну книгу. З тієї ж самої провінції Єва з музею в Отен і дві досить штивні постаті: Магдалини і Марти, які стояли при гробі Лазаря. У Марти особливо природний рух піднесеної руки з хустинкою, якою вона прикриває плечі. Про це говорить вираз очей. З околиць Парижу, з паризького острова, маємо особливо цікаві сцени на колонах з церкви св. Степана в Дре (Dreux), які споріднені дещо із скульптурою Шартру — сцени з дитинства Христа і положення до гробу. Вражає скупченість і задуманість людей над лежачою постаттю Христа. Далі прегарна кар'ятида з музею в Камбре, що нагадує танецьницю у східному одязі, жертва Азраама з монастиря з Суассон, повна виразу голова Льотера з його гробу в Сен-Ремі в Реймсі.

Дуже цікавий тимпан з парохії св. Беніля, що знаходиться в музею Діжон і являє святу Вечерю. Ціла картина різьби застосована до півкруглого тимпану: і так з браку місця видно тільки десять апостолів. Найбільші три постаті: Христа, апостола Петра і Павла, всі інші, з обох сторін зменшуються у висоті, як вимагає того півколова форма. Тільки два крайні апостоли сидять. А на першому пляні зовсім мала постаць Юди, що бере хліб від Христа. Помітне відчуття композиції в цілості різьби.

Маємо нагоду на прегарній скульптурі «жонглера» з музею в Ліоні бачити, як згодом людська постаць усамостійню-

З паризьких театрів

В «Комеді Франсез», поруч Мольєра, не сходять із сцени п'єси Монтерляна. На п'єсах першого середньошкільна і студентська молодь пізнає блискучі початки модерного франц. зького театру і рівночасно має змогу пізнати справжнє завдання театру: бути сумлінням і контролем суспільства, показувати його хиби, висміювати його дрібні амбіції, погани нахили. В цьому очевидний вплив на Мольєра грецьких та римських класиків. В цьому ж і таємниця, що його п'єси мають непромінальну актуальність. Публіка ходить з приємністю і по кільках разів на «Буржуа жантійом», «Мізантропа» чи «Маляд імажінєр», що з таким успіхом почав ставити недавно Національний театр під керівництвом Віляра. І при тому треба дивуватися прецизності передачі клімату п'єси в дусі епохи. Нічого дивного, — Мольєра можуть справді досконало ставити французькі режисери і грати французькі актори.

З нагоди 300 річниці смерті Мольєра поставили ще в минулому році «Амфітріона», одну з його п'єс, може, найменш відомих і досить відмінних від інших, написану віршем. Ця п'єса була революційною навіть за життя Мольєра, він написав її в Бельгії і поставив у королівському театрі на відкриття сезону. Трудність п'єси (зрештою подібна трудність і в інших п'єсах) полягає в тому, що багато в ній довгих діалогів, в яких віршова форма приносить загрозу впасти в монотонність. Треба дуже добрих акторів, які зробили б її живою, змінили показати всю тонкість мольєрівського гумору. Тому в Парижі чи у Франції взагалі, якщо є змога, треба обов'язково бачити в театрі Мольєра.

І поруч цього знаменитого автора, державні драматичні театри ставлять твори сучасних авторів, вибираючи між ними ті, які якнайкраще представляють драматичне мистецтво, між ними останнього часу особливе місце посідає Анрі де Монтерлян. Автор відомий однаково так романами, як і п'єсами. І в п'єсах порушена не так релігійна тематика, як глибокі проблеми християнізму, глибокі внутрішні конфлікти, з яких родиться справжній драматизм і які роблять п'єси Монтерляна сильними.

З них ідуть тепер в двох театрах «Комеді Франсез» дві — «Порт Рояль» і друга, яку почали ставити в половині лютого — «Метр де Сантьяго».

Перша йде вже від минулого року. Вона особливо сильна, і над нею працював автор довго, ще від 1929 року. Драматичний конфлікт, який мав місце в ма-

ється і виходить з групових сцен на окреме місце, де вона одна заповнює вже весь простір. Та невелика постаць шукаря, приміщена на дуже малому просторі, ніби втиснена в кадри камінних рамок плити, повна руху й вишуканої граційності. В неї стільки легкості й зручності, що здається ніби вибіжить вона з тих кадрів на вільний простір. А однак всі ті навіть ніби відокремлені персонажі мають призначення бути частиною архітектури, становити тільки її декоративний аспект. Кожен з них має своє точно означене місце, на якому виконує свою роль.

Шедеври романського мистецтва з провінції Франції, а їх ми згадали тільки невелику частину, віддають знаменито цілісний образ того, що являло собою романське мистецтво. Не тільки епічна розповідь, рівночасно тонкий обсерваційний дар, який проявляється не тільки в руках зображених осіб, але і в малих деталях і особливо у зв'язному світі. Звірі становлять невід'ємну частину романської скульптури. Вони найчастіше зображені зовсім окремо, як хоч би на невеликих плитках, здається, з музею в Авінйоні — вовк, що біжить на лова, чи козел, що грас на якомусь інструменті. Звірата-музики — дуже часто пов'язуються на верхах колон, де їм призначено основне місце, і такий зразок ми бачили саме на виставці. Дуже часто звірата граються (часом мавпи-шукарі), і наявність отого звіринного світу в романських святинях особливо зворушує: вона говорить про спільне звеличання Господа всією природою, себто людьми і звірятами. Вона рівночасно пригадує нам давні віки, коли людина була справді близько до Бога і природи.

Шедеври романського мистецтва говорять нам в першу чергу про велике відчуття краси тодішніми майстрами, про їх непересічне відчуття гармонії ліній і композиції, про їхнє вміння і бажання звеличувати Творця творами, які сьогодні ще зворушують і дивують.

настирі служебниць (Порт Рояль в Парижі) з всіма властями релігійними, та відмова їм св. євхаристії папою Інокентієм X за непослух спонукали Монтерляна зробити з цієї п'єси скоріше модерну драму на зразок грецьких. Вона поставлена тільки в одній дії, що дає можливість розвинути драматичний конфлікт одним тягом, не змінюючи сценічної обстановки, але це не робить її втомлюючою чи нецікавою, навпаки.

«Ле метр де Сантьяго», п'єса, яку зустріли парижани з великим ентузіазмом, не нова в Парижі, бо ставив її в 1948 році театр «Ерберто», який ставив її понад вісімсот разів на своїй сцені, а пізніше робив з нею турне по Європі й Південній Америці.

Поновлення на сцені «Комеді Франсез» (зала Рішельє) не позбавило п'єси, як твердить критика, ні її актуальності, ні сили, хоч тоді, зараз після війни, вона була більш актуальною. Дія відбувається в Іспанії в 1519 р. — двадцять сім літ після звільнення еспанцями Гренади після відкриття Америки. Дон Альваро — лицар ордену Сантьяго, непересічних вартостей і сповнений ідеєю святості і відокремлення від світу, живе самотньо із своєю донькою Маріянною, яка, маючи 18 років, носить з думкою вийти заміж за сина одного з лицарів і доброго приятеля її батька. На перешкоді стоїть убожество Маріянини, і батько Жаціянта таємно підготовляє акцію, щоб вдалось намовити Альваро на лицарську місію до Вест-Індії (Америку), де він напевно здобуде багатство. Але Альваро рішуче обурюється проти виїзду і твердить, що місце його тут. Маріянна сама підготовляє іншу інтригу, і князь де Сорі відвідує її батька, кажучи, що нібито король зацікавлений в його подорожі до Індії. Альваро готовий піддатися намові, але тоді Маріянна сама зраджує свій підступ і, щоб охоронити батька перед пізнішими наслідками, зрікається свого щастя. Він вирішує вступити в монастир, щоб цілковито відмежуватися від світу і звернутися до Бога. Йому приходить думка віддати її Маріянною до монастиря. І так, об'єднані спільною ідеєю, загорнені в плащ ордену лицарів Сантьяго, перед Розп'яттям Христа, в містичному захопленні, відносять обоє свою остаточну мету в Возі.

П'єса — «Метр де Сантьяго» сильна своєю ідеєю шукання Бога, і втеча від світу так для загальної, як і особистої мети, як і посвята себе батьківській любові та гострий вияв конфліктів, які впливають на цьому тлі, становлять її непересічні вартості.



Єва з Отен

Я. СТЕТКЕВИЧ

Мігуель де Унамуно

Мігуель де Унамуно, — в цій повній формі імені та прізвища фігурує він лише на обгортках своїх книг та в устах претензійних фахівців. Для кожного ж культурного еспанца, інтимно зжитого не так з творчістю Унамуно, яку не всі аж надто знають, а радше з його особистістю, він просто є Дон Мігуель, як Сервантесів герой — лише Дон Кіхот.

Пережитий проблематикою часу, Унамуно трактує історію в двох вимірах: вітальності та історичності. Є ще й третій вимір часу в Унамуно: вимір вічності. Вітально Унамуно, як усі ми, є продуктом часу. Історично він є його виразником, самосвідомим співтворцем епохи. Як епоху треба розуміти дещо ширший часовий засяг, що охоплює не лише дану сучасність та живиться із безпосереднього минулого, але що діє руйнівно також і в безпосередньому майбутньому. Отже, можна б врахувати в епоху три чергові генерації, де домінуючою генерацією була б середня, ключова. Та не завжди існують ключові генерації, і тому епохи не чергуються з повною закономірністю. Щобільше, бувають цілі століття безіменності та безсущтєвості. І тоді здається, що снується тільки час, а не людська доля, історія. Існує, отже, певна синонімічність між поняттями епохи та історії, бо ми живемо в часі, і він нас творить, даючи нам дещо із своєї тривкості, але епоху, історію творимо ми, будучи її підметом та предметом одночасно.

Із сучасників Унамуно, себто з людей його генерації, можна б назвати: Фройда, Бернарда Шоу, Франка, Метерлінка, Мережковського, Моріса Барреса, Андре Жіда, Ромена Роллана, ван Гора... Усі вони народилися в ледве 15-літньому відтинку часу. Могутня європейська генерація! Та ледве чи можна позбутися сьогодні своєї меланхолії при врахуванні усіх цих прізвищ. Ми відчуваємо, що по всіх них час пройшов і уже починає їх вкривати своїм космічним пороком. Так втрачаються в нашій уяві їх свого часу завжди присутні особистості, і вони абсорбують щораз менше нашу актуальність, а колиш вона належала їм наскрізь. Їх же твори припадають зовсім конкретним пороком у книгарнях та бібліотеках. Винятком тут буде хібащо ван Гог, творчість якого є дещо іншої природи.

Так виглядала б ситуація тієї генерації з перспективи загальноєвропейської. Та коли наблизитись більше й розглянути їх поодинокі, чи то в аспекті виключно науковому, як у випадку Фройда, чи в інтимній перспективі національній, дехто з них набирає нової вітальності, проблематизується, актуалізується. Тут прикладом можуть послужити Франко для українців та Унамуно для еспанців.

Еспанія має складну психологію нації, що пройшла весь шлях природного вегетативного розвитку: народилася на історичному погніт римської імперії, росла в постійній боротьбі з маврами, цвіла в особах королів Елісавети, Фернанда та Карла I і дала плоди колонізаційної та християнізаційної Америки. Тоді почала завмирати. Та щось жевріло ще в тій Еспанії, що із своїми заскорузлостями в протоколізмах королями вже наче б то і справи собі не здавала із ходу подій. Жевріло це колективне національне сумління, історична самосвідомість. Бо колиш, на вершці імперської потуги, була в еспанців безмежна кастільська гордість з величчя власного зусилля; опісля лишилася гордість з недавнього минулого: тоді комплекс меншевартості, прикритий гордістю з давнини, а врешті байдужість та летаргія. Та час від часу цю летаргію прошивали ще дрібні, рвучкі нитки снів про величне минуле та мрії, що також є снами, хоч і на виду, але просктованими в майбутнє. Та бували й болючі сні, а вони дуже часто пробуджують навіть з найглибших летаргій.

Так снів та снував мрії Унамуно, а з ним ціла генерація еспанських письменників та поетів, які спільно пережили останню еспанську політичну та воєнну невдачу — 1898 року, коли Еспанія втратила Кубу, свою останню заокеанську колонію. Ця велика втрата розбудила остаточно національне сумління Еспанії, потрясла її до глибини та народила одне з найбільшчужих відроджень в історії європейської літератури та духовості.

Унамуно, Азорін, Ганівет, Мачадо, Барроха кидаються тоді у вир суспільного та духового неспокою. Рану, розкриту 1898 роком, не гоять, а ще більше розп'якують, випалюють порохом летаргії та отупіння. Повертаються до історії, та вже не з огірченням неспроможних

та провалених. Їхній підхід до власної історії гострий, безоглядний, завжди критичний, але також і повний любові.

Та обмежмося лише особою Унамуно. Його життєвий шлях, зрештою, також зразковий для цілої його генерації. Баск-кінець з уродження, перші свої життєві та шкільні роки провів у родинному Більбао. Філософічні студії скінчив вже в Мадриді. 1891 року здобув катедру грецької філософії при саяманському університеті. Саяманку, яка згодом стала з ним нерозлучною та співсущтєвою, добровільно не покидав вже аж до смерті.

Це була б схема. Але за схемою криється багатогранне життя людини, до якої ніякі схеми не пристають. Поза схемою Унамуно був есеїстом, повістярем, філософом, поетом, політично активним лібералом, а понад усе завжди готовим боротися за свої погляди та переконання. Це і спричинилося до його вигнання на острів Фуертевентура 1924 року, під час диктатури Прімо де Рівера. Цього ж самого року визволив його звідси Дюме, директор «Ле Котідьєн». Скоро наспіла й амністія від уряду, однак Унамуно вже не повернувся до Еспанії аж до упадку диктатури в 1930 році, живучи в Франції. Поворот його був тріумфальний.

Як есеїст, Унамуно був перш за все коментатором. Коментував своє щоденне читання, свої проходи по Саяманці, політичне та мистецьке життя своєї Еспанії з таким вчуттям, що читач негайно почував себе також втягненим в це інтимне коло письменника. Один сучасний еспанський письменник сказав про цю його властивість, що Унамуно не описує, а радше вписує читача в коло своєї інтимності. Усі його есеї є заразом повні філософічного змісту. Цей філософічний зміст його есеїв є основою їх цілю. Сам Унамуно сказав про свій есей «Життя Дон Кіхота і Санчо», що це не так коментар, як спроба еспанської філософії. Своєю величиною його есеї сягають від односторінкового начерку до 300-сторінкових книг. Одна із збірок його есеїв має типовий унамунівський спільний наголовок: «Проти цього і того». Бо кожний його есей — це особиста постава людини перед обличчям «цього й того», це трактування життя як постійної боротьби, постійної постави лицем до проблем. Перша річ, проти якої Унамуно боровся, — це глупота людська, та дрібна буденна глупота, що найбільше загрює і залякує людські душі та що найкраще розвивається в середовищі маломіщанського самоздоволення. Ця його ненависть до глупоти безпосередньо споріднена з по-

дібною настановою Фльобера, і Унамуно навіть називає її «хворобою Фльобера».

Та основним рушієм і основною темою усієї філософсько-літературної творчості Унамуно є питання смерті, а радше безсмертності, що є між собою передумовно пов'язані. На цій площині дійшло також і до зіткнення між Унамуно та католицізмом, наслідком чого є нещодавнє вміщення на індексі двох основних філософічних та релігійно-проблемних есеїв Унамуно: «Про трагічне відчуження життя» та «Агонія християнізму». Слово «агонія» трактує Унамуно в його етимологічному значенні боротьби. Боротьба ця випливає з зіткнення в душі християнина між двома її складниками: перш за все раціональним та перш за все віри, що є в першу чергу надією на вічність, без якої Унамуно не бачить суті в житті, з цієї агонії, безвихідної для Унамуно боротьби, виростає його «трагічне відчуження життя». Чисто розумово Унамуно добирає тільки одну можливість безсмертя: в історії. «Вмираючи, віддається скелет землі, а душу, труд — історії». Це цитата з «Агонії християнізму». Але такий етапний висновок не задовольняє навіть самого Унамуно. Безсмертя в даному цивілізаційному циклі не є жодним безсмертям. Це є просто слава. Так людина живе в колективній свідомості, але позбавлена самосвідомості власної! Унамуно, з трагічним патосом потопаючого, хапається за Тертуліанове «credo quia absurdum» і заявляє, що єдиним дійсним безсмертям може бути тільки безсмертя християнське — індивідуалізоване, самосвідоме безсмертя.

Навіть найбільш прихильні критики закидають Унамуно брак послідовності в його філософічних міркуваннях — брак системи. Але їм відповів сам Унамуно в одному з своїх раніших есеїв: «Людина сьогоднішня не є ані людиною вчорашньою, ані завтрашньою; так само як міняється ти, нехай міняється також ідеал, який із себе самого куєш. Твоє життя є перед твоїм власним сумлінням постійним виявленням в час твоєї вічності, розвитком твого символу; ти відкриваєш себе в дії...»

Друга, майже бездискусійна, теорія навколо Унамуно — це трактування його як мистика. Вияв містицизму у мислителя та письменника негайно тягне за собою трагічні наслідки: штивнохребетні філософи виключають його з свого кола та засуджують на систематичний бойкот; письменники та поети авангарду вважають його застарілим, а релігійні засуджують або за наявну ересь, або за можливість її породження. Лишається лише голос в пустелі загальної негідності.

Перед Унамуно цю пляму носив Кіркегор, і лише він проломив лід недовіри до цього інтуїтивного самозосередження, яке нерозважно називають містицизмом.

Краєвиди душі

Мігуель де УНАМУНО

Усі скелясті вершини душі, що, оперезані небом, вдивляються в нього, наче в дзеркало, і бачать себе відбитими у вигляді мінливих хмар, укритих сніг. Він упав бурею сніжин і опокровив усі кам'янисті шпиль душі. Але обвинута в хмару непорочної білості, завершеної чистоти, вона, душа, сподом здригалася, задерев'яніла від холоду. Бо чистота холодна, дуже холодна!

Самота була абсолютною на цих скелястих верхах душі, огорнутих, наче простиралом мерця, непорочною сніговою хусткою. Лише час від часу голодний орел пильнував час білості неба, шукаючи слідів здобичі.

Ті, що долини дивилися на білий самотній шпиль, на душу, спрямовану лицем до неба, навіть не підозрівали того, що там, на горі, діялося. Ті, що дивилися на білий і самотній верх знизу, були душі — душі дерев, потоків, горбків, рідині! й гомінкі одні, що протікали поміж берегами зелені, та душі тієї ж зелені — інші. Там, угорі, все було тишею. Але в середині цих скелястих верховин, огорнутих пронизливою чистотою білості снігу, в супроводі неба, кипіли ще рештки того, що в юності скель було вулканом.

Потоки, що знизу приглядалися до шпилів, самі постали з вод розталих вершинних снігів; їх душа постала з величності душі, що дерев'яніла від холоду. Та й зелень живилася тими самими сніговими водами. Сама земля, по якій протікали потоки, земля, звідки своїм корінням висмоктували життя дерева, була пороком, що на нього перетворювалися скелі верхів.

Але як потоки й дерева дивилися на скелясті верхи, так і верхи дивилися на потоки та дерева. Може дерева й заздрили скелям, їх величності, а може й самоті. З огиди до лісу хотіло б кожне

з них, дерев, пнутися вгору, до вершин, і там закач'яніти, але коріння в'язало їх з землею там, де вони народилися. А який, знову ж, потік не хотів би будь-коли повернутися до свого джерела? Коли потік, протікаючи зеленою долиною, бачить, як з його власного рідинного ложа здіймається мряка, що за вітром вертається до джерел, звідки спливає вниз, він з тугою стежить за цим легітим піднесенням.

Певне також, що й верхи прагнули зійти в долину, перетворитися на порох і стати родючою землею. Верхи, в'язні самоти, заздро дивилися в долини, їх білості розпливалися в жадобі зелені долини.

Або чи є щось солодше від тихого падіння снігу на зелень трави? Гори, що бачать, як понад ними, тручесь об небо, літають орли, та відчують, як їх тіні пробігають по їхній білості, хотіли б бути степом і відчувати на собі ступання левів. І, дивлячись одне на одного, гори й степи, обмінюючись думками — орлиними одних і левовими інших, — снять про орло-лева, про херувима, про сфінкса. І бачать його в хмарах, що, наче пестлива рука по голові дитини-велетня, повзуть понад степами, щоб обняти гори.

І в степу, на високорівні, далеко від гір, падає біла самота мовчазного сніговою, і вона, як і гори, огортається сніговою хусткою. Але ж бо й високорівня буває також горою — просторою вершиною, оперезаною небом. Коли це небо душі-високорівні, просторої степової душі, вкривається збитими хмарами — однією величезною хмарою, що є ніби другою високорівнею, повислою з неба, тоді це наче долоні рук Божих. А між ними, дрижачи від жаху, серце душі боїться розтління.

Як Бог мовчазний, страшна самотність

В Унамуно це не містицизм, а радше поворот до старовинної Парменідової тези, що людина є мірилом всіх речей. Але людина не як форма біологічного існування, а як індивідуальне сумління, що в Унамуно є самосвідомістю. Ця самосвідомість виявляється почуваннями любові, туги, терпіння, страху. Тут і маємо зв'язок з Кіркегором.

У Кіркегора об'єктом жаху є ніщо — абсолютна порожнеча. В Унамуно ним є жах перед самотою. Отже, також абсолютною вартістю. В «Агонії християнізму» він пише: «Живемо разом, але кожен з нас умирає сам, і смерть є найвищою самотою...»

Уся ця проблематика виповнює не лише есеїстично-філософську частину творчості Унамуно. Його повісті й оповідання, його поезії є в першу чергу носіями його філософії.

Його повісті еволюціонують від трагічної форми «Мир у війні» до нового типу філософічної повісті: «Мряка» та «Абель Санчез». Головною повістю «Мряка», що появилася друком 1914 року, мала великий відгомін та багато перекладів. Так вплив Унамуно на італійського повістяр та драматурга Піранделльо — незаперечний. Основний твір Піранделльо — «Шість персонажів шукають автора» своїми мотивами дуже близький до Унамунової «Мряки». Також і повість «Один, жоден та сто тисяч» суттєво зближена з повістю Унамуно «Любов і педагогіка».

Зрештою, Унамуно ще автор і багатьох оповідань, п'єс та поезій.

Пройдене велике творче життя, Унамуно прийняв велику тишу смерті у своїй Саяманці, вночі 31 грудня 1936 року, сидючи, як і зночі, в своєму кріслі-гойдалці. Це був час громадянської війни в Еспанії. Більшість еспанських інтелектуалів ховалася перед загальною жорстокістю за кордонами батьківщини. Унамуно лишився подвійно самотнім, бо смерть, за його власними словами, — це «найвища самотність».

На Блакитному березі

З нагоди карнавалу в Ніцці на Блакитному березі зібрався гурт українських мистців: в опері, Ніцці виступала в «Кармен» Євгенія Зарицька; Євген Деслав демонстрував у Мантоні для італійської преси свій фільм «Фантастична візія»; в Монте-Карло виступали в балеті Женья Мелікова і Микола Поляченко. Малаярка Іванна Винникова виставляла в Пті Параді свої нові образи і кераміку. У Каннах (в Амбасадор) виступав український співак Середя. При цій нагоді була порушена справа зустрічі українських мистців у Каннах цього літа.

верхів, але страшніша самота високорівні. Бо високорівня не може бачити, біла стіп своїх, потоків, дерев, горбків. Високорівня не може, як шпиль, дивитися вниз; високорівня не може дивитися нікуди, тільки в небо. А найтрагічніше розп'яття для душі, коли вона, простерта, поземна, лежить пририта до землі й не може наситити своїх очей. Хіба тільки в неволемих синяві неба, того або бурхливо-сірого від хмар.

Коли на дереві спасіння розп'яли Христа, Його випростили, щоб стояв над землею і своїм орлиним, і левовим, зором міг охопити заразом і небо, і землю, і бачити найвищу блакить, білості верхів і зелень долин. Але душа, пририта до землі... Та знову ж жодна інша не бачить стільки неба. Прикріплена до долоні лівої руки Бога, вона дивиться на його правичку, а на ній вибитий вогнем блискавиці знак таємниці, шифру сфінкса і херувима, лево-орла.

І коли на високорівні, над душою, розп'ятою на ній, починає падати сніг, він вкриває її, бідну, задерев'янілу, і скоро на білій поволоці позначаються тільки контури похованої душі. По них проходять голодні звірі та може й скребути у білості своїми кігтями, як занюхають життя в глибині.

Усі ці краєвиди можна бачити або снити про них у ті бездонні години, коли, розпрощавшись з солодкою ілюзією товариства братів своїх, своїх ближніх, своїх друзів, людина впадає знову у власну дійсність.

Про всі ці краєвиди я снів і бачив їх після одного снігового над Мадридом, над Мадридом степовим, та коли Мадрид адміністративний — годі оминати цього вислову, — пронизлива холодом адміністративна столиця Еспанії, вкривав мого серце заметіллю сніжин. І, дивлячись уздовж снігового простирала, я бачив, як воно піднімалося ланцюгом гір проти неба. І на хвилину огорнув мене розпач. На хвилину, що триває, як цей сніг на землі.

МИСТЕЦЬ ВЕЛИКОГО УСПІХУ - БЮФФЕ

Коли якась зірка притягнеть творчість Пікассо чи займе поруч нього одне з перших місць — це за всіма ознаками буде Бернар Бюффе. Правда, саме в останні дні мистця сильно окрикували за його цикл сімох великих картин з життя Жанни д'Арк, приписуючи йому наслідування, але про це напевно забудуть. Талант і мистецьку творчість Бюффе, хоч все ще дискусують і критикують, не ставлять вже під сумнів. Йому визнано місце мистця, який не тільки «в моді», але якого треба визнати за його талант і працю. На його виставку «Сто картин» 1944-1958, яка все ще відкрита в Парижі, відтукнулася широко чи не вся паризька преса і з того вже навіть можна виробити собі досить ясне уявлення, яке місце починає займати Бюффе.

Коротко про самого мистця. Довідуємось, що він почав своє навчання в школі «Beaux Arts» (мистецтв), маючи 15 років і в двадцять років його основні студії були закінчені. Спершу жив він, як і кожний мистець в Парижі, дуже бідно. Не маючи за що купити малювального полотна, він малював на шматках власного простирала. І здавалося б за дуже короткий час, тільки дванадцять років після того, Бюффе став вже відомим, може надто відомим, коли йдеться про його молодий вік. Те, що на додаток до його таланту забезпечило місце, яке він вже сьогодні посідає, — це його працьовитість і плодovitість. Нараховують сьогодні біля 1 200 його картин. І свою ретроспективну виставку Бюффе зробив у віці, коли інші тільки дебютують.

Переїдм до виставки. Понад сто картин зібрано в шістьох залах однієї з найбільших і найдорожчих галерій Парижу — Шарпантьє. Навіть непосвячений, що ніколи не ходив по виставках, знає, що там не має доступу пересічний малювальник. Поперше тому, що не в силі оплатити галерію, подруге, коли він не має ще імені, його напевно не приймуть.

Хто не бачив ніколи картин Бюффе, з першої зустрічі з ними може бути де-що здивований, може навіть неприємно вражений. На його творчості неухильно тяжить «зло століття», жахіття війни і вкінці, а може — це перше, його власне нещастя. Коли мистецьке життя, якого довелося йому зазнати в Парижі. Теми картин: в першу чергу із щоденного життя. Вони торкаються життєвих проблем в їх повному трагізмі, до якого нічого не можна, здається, додати. Його витримані в одностайних кольорах площини передають і підкреслюють ще більше трагізм і самотню вбогість: чи це буде швачка, чи бідний студент, чи плетільниця рибальських сітей. Може і слушно віднаходять у Бюффе спостережливого і «людського» Дом'є. Не говорючи про людські, надто подібні одне на одне обличчя, які саме й є відзеркаленням одного й того ж світу, в якому живе мистець. Їхні строгі кантисти форми, часто надто звужені в долішній частині, рівні носи і великі очі — дають ніби один стандартний схематичний зразок. Вони висловлюють не так внутрішню замисленість, як трагізм. Якийсь закований сум. Бюффе належить до мистців, в яких немає портретів справжніх жінок. Ні, вони є, але із суворими кантистами лицями чоловіків і насправді в них немає зовсім нічого жіночого, нічого, що залишилося в нашій уяві про жінок навіть не від імпресіоністів, але може хоч від... Пікассо, від того химерного Пікассо, в якого все ж таки час до часу можна відшукати жіночу красу.

Велика частина його творів присвячена релігійній тематиці. Їй була присвячена його перша виставка в 1944 році. Її розв'язує мистець тільки на великих полотнах, і його цікавлять основні теми: розп'яття і зняття з хреста. На них зупиняється він часом по кілька разів. Його манера одностайних кольорових площ і багато вільного місця між предметами та особами — композиційна простірність підкреслює їх трагізм. Він розв'язує їх в сучасній обстановці, і деякі з них нагадують час війни, можна б назвати модерне розп'яття Христа, як ось картина: на першому плані стоїть молодий чоловік і схилена головою на його плече жіноча постать. На другому краю молодий чоловік з хлопчиком, але обернені обличчям до вдовища, що перед ними: два стій хрести, на яких висіли розбіжників. На одному висить людська постать, з другого її зняли і несуть: дві дуже видовжені постаті несуть ніби кістяк — людське мерве тіло. Не маючи каталога, не можна знати певно, чи це мала б бути постать Христа, але сама картина має в собі стільки німого трагізму, і її патетичність саме в ній не порушена.

Майже кожну свою виставку Бюффе присвячує якомусь сюжетові. У 1953 ро-

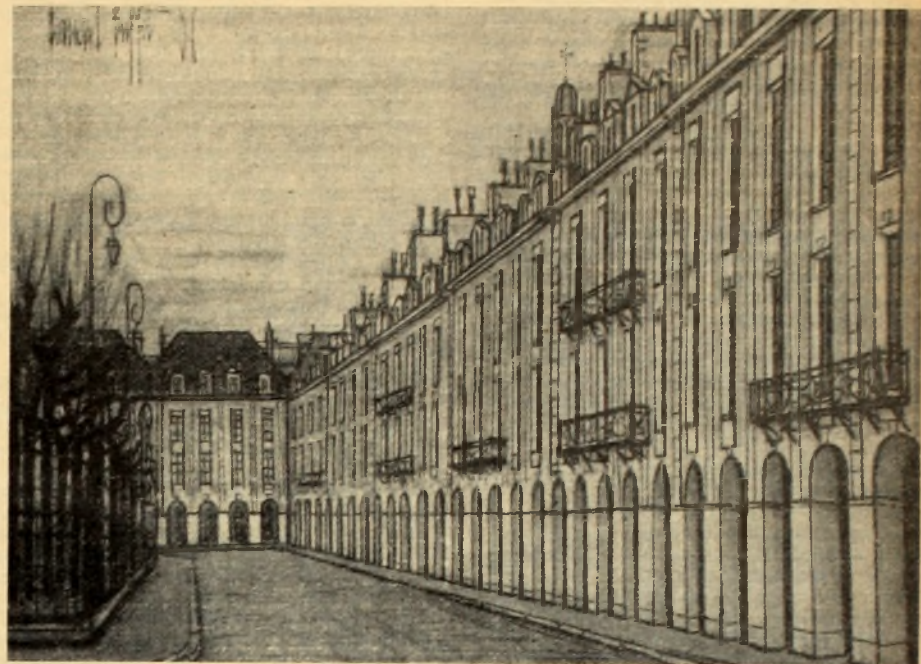
ці вона була зроблена на тему — «Жахіття війни». Викликає подив картина «Повішені» самим її жахом, що її не втомився мистець виконати на полотні велетенських розмірів (щонайменше 6 X 3 метри). Красиві порожні безлисті дерев і повішених, якихось спотворених у своїй бездушності, нагих людських тіл. Коли йдеться про передання почуття жахіття, воно справді досягнуте.

Але вартість мистця і в тому, що в нього, крім вміння вчувати в свою добу і передати тонко настрої, власне відчуття їх в ситуації, є справді почуття барв і ліній, без чого його мистецтво не мало б тієї вартості, яку має. Його урбаністичні пейзажі, як ось навіть перша з його картин, «Ля рю Маріот», передає атмосферу, яку Бюффе вмів відчувати і віднайти. Чи його «Канал св. Мартина» не тільки своєю атмосферою, але виконанням, композицією говорить про талановитого мистця. Особливе графічне почуття ліній у Бюффе надає його пейзажам тієї прецизності, яка притягає око. В деяких картинах, і саме в пейзажах, вражає велика подібність з Гніздовським. В обох їх зустрічається майже та сама і часто дуже подібна сюжетність, як ось залізничні рейки чи «Площа Вогезів», бо їх спорідненість часто у графічному ритмі ліній, у схопленні деталей, в яких можна знайти графічну насолоду. Те саме можна б сказати і про мертву природу обох мистців, яких і тут єднає композиційна строгість і простота та гармонія схоплених ліній.

В Бюффе велика поміркованість барв. Він любить вживати їх одностайними площинами або добирати в яскравих контрастах, не шукаючи при тому дешевих ефектів. Про його картину «Продавець риби», яка появилася вперше в 1951 році на виставці «Картини на жовтому тлі», висловлювались, що Бюффе

один з небагатьох, що не використав «рибного» сюжету для багатогри фарб. Він вжив тільки одностайного жовтого тла, на якому предмети відбивають контрастами.

Про Бюффе висловився Гніздовський: «Поминувши те, що величезна популярність Бернара Бюффе — це також справа добре зорганізованого апарату, він великий мистець. Його типова велич, а радше оригінальність, в тому, що серед багатьох доріг, які сьогодні в мистцві



Бернар Бюффе: Площа Вогезів

Олександр ШУЛЬГІН

Мої дитячі та юнацькі спогади

VI. «Я БУДУ ІСТОРИКОМ». УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР В ЄЛИСАВЕТІ

Батько наче б то мало втручався в наше виховання. Він цілковито покладався на маму. І добре робив, бо якби й він виявляв таку волю й темперамент, як мама, то було б забавно. Але сам його приклад, деякі слова та вчинки впливали на дітей, а перш за все на мене.

Кожного ранку, коли він ішов до свого банку, я обов'язково його проводив, хоч і недалеко, до половини Дворянської вулиці, де саме була винна крамниця, яку тримав француз — мосьє Аман. Там ми прощалися, і батько мене дуже цілував, у французів, що виглядали з вікна, це завжди викликало сміх. Чому? — Я не розумів.

Ідучи, як і всі діти, я закидав батька різними питаннями, але найчастіше розмова точилася навколо козаків, Запоріжжя, гетьманів. Батько дуже охоче та ясно про все мені оповідав... Ці оповідання захоплювали мене цілковито. І коли я вже сам повертався додому, перед мною мчало козацьке військо, а самого себе і батька я так само уявляв козаками... Я мріяв, як військо запорожське йтиме цією вулицею, я майже бачив його, і мені хотілося танцювати з радощів, танцювати перед тим військом, як колись Семен Палій... «Аж до Межигирського Спаса старий Палій протанцював...»

Але все ж я розумів, що це тільки мрії, а козаки таки були колись. Мені хотілося довідатися про них все. І от я сказав: «Я буду істориком, я буду істориком, як тато...» — Батька, звичайно, це дуже забавляло, а може й радувало. Але це не були вже чисто дитячі мрії восьмилітньої дитини, яка на другий же день забуває про те, що вчора говорила. Намір був твердий, а з роками тільки посилювався. Згодом якийсь час на селі я так захоплювався бабусиним господарством та нашою природою, яку завжди гаряче любив, що іноді бажав стати сільським господарем. Мріяв колись про море. Море мене тягнуло до себе; бути моряком, пірнути в що безмежність, бачити дивовижні країни — як це гарно! Пізніше мріяв про чисто громадську, політичну працю. До неї мене теж тягнуло, я навіть відчував, що її не омину. Але нахил до історії переміг усе. Я розумів, що й для громадської праці це припадає. І я повторював собі та всім: «Буду істориком».

Але не тільки батькові оповідання сприяли і цим намірам, і моєму патріотизмові. Мама нам утосло читала Шевченка, і деякі вірші я вже знав напам'ять. Читала вона знаменито, виразно,

без зайвої афектації. Я любив найбільше «Гамалію», «Івана Підкову». «Катерина» мене менше вражала, зате в дитинстві, та й до цього дня, страшенно мене зворушувала «Наймичка», а може найбільше «Невольник» (чи «Сліпий»), особливо коли я побачив на сцені самого Садовського та почув як він співав: «У неділю вранці рано сине море грало...»

Мама читала Шевченка не тільки нам, а й на селі, особливо дівчатам: вони завжди плакали... А колись, як мені ще не було й семи років, літом повезла мама нас «старших» до Лубень, разом з тіткою Марусею. В той час там відбувалися виклади для народних учителів відомого тоді педагога Вахтерова. Мама найняла в місті просторе помешкання, знайшла дівчину, яка нас доглядала, а сама з тіткою слухала виклади. Але цього їй було мало. Вона воліла мати більш тісний контакт з учителями та учителями. Дістала десь чарівний ліхтар та ілюстрації до «Гайдамаків» (думаю, що Сластьона). Покликала всіх слухачів курсів і вголос читала «Гайдамаків», читала так, як тільки вона вміла читати... Можна собі уявити, яке враження справило це читання на залюблених начальством учителів, у яких національна свідомість може ледве прокидалася... На зборах був і Шемет, не знаю Володимир чи Сергій, обидва були дуже відомі на Полтавщині як гарячі патріоти. З властивою обою братам завзятістю почав Шемет дорікати цим хлопцям і дівчатам, що вони замало свідомі... Та так дорікав, що з одного дівчині сталося гістерика. Всі перелякалися, перелякався й Шемет.

А якось з Сохвиного навезли до Лубень багато харчів, пиріжків та всякої страви. Мені здається, що привезла їх (за 30 верст) сама бабуся. Всі зібралися десь у прекрасних околицях Лубень, і бідолахи, що може й недоїдали, дуже зраділи цьому несподіваному бенкетові на траві. Звичайно, лунала українська пісня, бо за кожного режиму українці зміють створити імпровізований хор та співати так, як навряд чи інший народ потрапить.

Поза Шевченком, читала нам мама певно й інших українських авторів — Котляревського, байки Глібова тощо. Але такого великого враження, як Шевченко, вони на мене не справили. Читала й уривки з Біблії та нас нею зацікавила, а також «Іліаду» та «Одіссею» (в російському перекладі). Але був один письменник, який справив на мене колосальне враження. Це був письменник

стоять до вибору, Бюффе майже без вагань вибрав одну. Серед загальної утєчі від предмета він повертається до нього. Але що він визнаний сьогодні — це не заради данини, яку він платить сьогоднішньому дню. Хоч він відпекується від абстрактного мистецтва, в ньому до-бачають велику дозу абстрактного. До визнання його спричинився його графізм і його (модна сьогодні) тенденція шукати у найнижчому найвищого. Але заради цієї данини Бюффе і визначив себе (як вже сьогодні починають говорити) у свого роду Дом'є нашого сторіччя.

М. О.

«російський», але звався він — Микола Гоголь.

Тепер мені найбільше імпонують «Вечори на хуторі біля Диканьки», вони, як ніщо інше, викликають у мене тугу за Україною. В них, крім веселих жартів, можна знайти дуже глибокі та оригінальні морально-філософські мотиви, особливо в «Страшній помсті»... Але, малий, я звертав увагу переважно на веселі сторінки. Зате «Тарас Бульба» вразив мене безмежно, і в читанні, і на сцені. Любити так свою батьківщину, щоб вбити власного сина — цей дійсно шекспірівський образ потрясав мене... І нині я вважаю, що скільки б ми, історики, не писали, такого геніального втілення самого духа української історії ніхто не досягне. Не місце тут докладніше зупинятися на Гоголі, але не можу не сказати, що коли б російські, які так твердо вважали його своїм письменником, зрозуміли, яку величезну роль відіграв Гоголь в розвитку українського руху, вони б певно його прокляли. Скільки найвидатніших наших діячів говорили мені, що до української свідомості вони прийшли завдяки «Тарасові Бульбі». Гоголь «зрадив», не вірив у майбутнє України, але любив він її так, як може тільки любити геніальна натура.

Він прагнув — чому? інша річ, — злитися з росіянами, але так і не змігся. Як бажали слов'янофіли Аксакови утримати його в «серці Росії» — Москві, а проте він просто втікав коли не до України, то до прекрасної Італії. Геніальні були й пізніші твори Гоголя, але тільки там, де він говорить про Україну, він виявляє всю силу свого чисто поетичного таланту. Все українське, стародавнє — все у нього прекрасне, навіть п'яницький селянин дуже милий. Все, що московське, все, що помосковлене (як «Ревізор» у Миргороді), — йому видавалося просто смішним, а то й огидним...

Та досить про Гоголя, хоч не міг я не сказати кілька слів про того, кого сам Тарас Шевченко так глибоко любив, не згадати Гоголя, який був одним з творців українського відродження.

Поза читанням, поза безпосереднім впливом батьків, існував ще один важливий фактор нашого виховання — це театр, український театр, що не в одні мої життєві відіграв величезну роль: театр, коли все національне життя було заборонене, не давав українцям забути про своє минуле, піднісав їх дух і віру в майбутнє. І в житті батьків, в Єлисаветі, як побачимо, відіграв театр чималу роль. Малим я так любив театр, що піти на виставу було мені найвищою насолодою. Побожний хлопець, я шанував батюшку, але хтось мені сказав, що їм заборонено ходити до театру; за це я вважав їх найнещасливішими людьми

(Далі на 9 стор.)

Богдан Олександрович Кістяковський

(Закінчення з 4 стор.)

ситуації, німецькі правники-мислителі були тієї думки, що все, що лишається зробити, це вивершити таку ситуацію правовою доктриною, опрацьованою на методи догматичної юриспруденції. Тим часом влада має й свої дуже небезпечні сторони. Кістяковський, що мав за собою російський досвід, вичував, що такий стан німецької політичної науки криє у собі певні небезпечні потенції, тому що він приспільє конечну чуйність суспільності стосовно до політичної влади. Кістяковський цього точно і прямо не сказав. Це сказав зойно пізніше інший член тієї самої філософської неокантіанської школи, що і Кістяковський, його німецький друг — Макс Вебер.

Коли ж говоримо про методологічний нарис Кістяковського, яким шляхом слід добитися належного з'ясування суті й на-тури державної влади, то його слід вважати як спробу вилому із тенет позитивізму. Позитивізм в одному своєму крайньому погляді дивився на політичну владу як на явище, якого дні вже пораховані. Ця концепція проголошувала, що політичне рішення та політична влада існують ще тому, що ми не знаємо ще всіх елементів, що є передумовою рішення. Наука це розв'язує за якийсь час, і тоді вся політика, державне життя стане просто чимсь подібним до лігії. Більш помірковані позитивістичні погляди бачили в праві та державі лише компроміс спірних інтересів та відмовляли обом будь-якого етичного значення. В обох цих поглядах політика, влада, держава були речами порівняно дуже простими. Кістяковському були чужі такі самовпевнені та не раз наївні позитивістичні погляди. Він спростовував їх, як зрештою все неокантіанство вело боротьбу з непорочною наївністю позитивізму. Але в своїй реакції Кістяковський перегнув палицю в другий бік. Бо коли позитивізм бачив проблему влади дуже простою, то Кістяковський об'явив її незвичайно складною. Грецька антична політична доктрина, Платон, зокрема Арістотель, бачила ці самі питання менше складними та, очевидно, вірніше.

III. РОСІЙСЬКА ІНТЕЛІГЕНЦІЯ І ПРАВОВІРНІСТЬ

Тепер інша проблема, якій Кістяковський присвятив свою увагу. Вона в певному зв'язку з попередньою. Вона дає, правда в іншому, значно ширшому аспекти, образ правосвідомості російської інтелігенції. Ми бачили, що коли була мова про західні політичні науки, Кістяковський відчував, що за їх педантичними й незвичайно розробленими схемами може загубитися розуміння основної на-тури політичної влади. У випадку російської політичної ситуації він бачив головну небезпеку у повній відсутності у російській інтелігенції розуміння вартості правопорядку та політичної свободи. Він висловив свої різні погляди на цю тему в найбільш суцільній формі в своїй статті, поміщеній в альманаху «Вехи».

Тут мені здається потрібним сказати кілька вступних слів про «Вехи», їх історію та ситуаційне місце. Багато з цього добре й загально відомі речі, все ж для певності не від речі буде їх повторити.

Ми знаємо, що в момент виходу Росії з наполеонських війн для кожного російського соціального мислителя російська соціально-політична ситуація здавалася засудженою на катаклізми і зміни, яких годі уникнути. Погляди поділялися, коли йшлося про окреслення напрямків цих змін, все ж майже всі вони мали один спільний вихідний пункт: відношення Росії до Західної Європи, зокрема до сучасного європейського соціального порядку, однозгідно визнаного всіма російськими мислителями як буржуазний порядок. Ми знаємо, що були різні школи російської суспільної думки, та їх продукт, переспіваний на політичний плян, знайшов свій вислів у формі «самодержавство versus народ». Це була інтелігенція, для якої в той час не було на Заході соціального відповідника, що з незвичайним завзяттям, самопосвятою та радикальністю взяла на себе завдання визволення «народу», конкретно селян. В ході кількох десятиліть цей новий соціальний ембріон, інтелігенція, виріс у велику й окрему верству російської суспільності, яку, не конечно пережукуючися з Джіласом, можна сміливо назвати «новою клясою». Хоча соціально гетерогенна, вона зуміла оформити себе в свого роду секуляризований орден із своїми власними суворими і могутніми традиціями, власною етикеткою, власною мораллю, звичаями, можна б сказати, майже з власною культурою. Ми знаємо, що ця інтелігенція породила цілу серію ідеологій, і хоч їх погляди далеко не були однозгідні, а не раз діаметрально протилежні, з їх духового добра на-

родилися політичні рухи, що мали один спільний знаменник «містику революції». Революція стала самоціллю, та, на мою думку, інша формула — «інтелігенція versus народ» значно краще була б відзеркалювала дійсну ситуацію, ніж робила це стара формула «самодержавство versus народ». І хоча це виходить поза рамки теми доповіді, але так і хочеться сказати, що ця нова формула непогано віддає й схему сьогочасної радянської дійсності.

В такий ситуаційний плян в 1909 році включаються «Вехи», збірник статей. «Вехи» були закликком до російської інтелігенції зревизувати свій світогляд безкомпромісовою критикою її революційної ідеології. Ця мала книжка була справжнім інтелектуальним вибухом, вона мала п'ять видань за рік та започаткувала дискусію, що затяглася в повсякденний час. Авторами статей були: Бердяєв, Булгаков, Гершензон, Ізясєв, Кістяковський, Струве і Франк. Лідером цієї групи був Струве.

Зміст «Вех» можна б, очевидно дуже умовно, віддати такими трьома ідеями: заклик до морально-етичної переорієнтації інтелігенції, вимога правопорядку як основи політичного правління, потреба не протиставлення держави народоді, а фузії суспільності з державою.

Другу проблему, себто конечність позитивної постави до правопорядку, розглядає стаття Кістяковського. Його думки можна б підсумувати так: Він починає з обсервації, що деякі російські мислителі оцінюють право дуже низько. Для них правопорядок — це або мінімум етики, або вони найскоріше бачать в ньому насильство. Якщо б так дійсно було з правом, російській інтелігенції не можна б докоряти за те, що вона його нехтує. Але духовна культура складається не з одних голих змістів вартостей. Значну її частину становлять цінні формальні питоменності, інтелектуальної та вольової діяльності. З усіх формальних цінностей право, як найбільше розвинута форма, грає найголовнішу роль.

Яку ж роль відіграло право в духовному розвитку російської інтелігенції? Мінімальну. Російська інтелігенція ніколи не хотіла бачити в праві будь-яке культурне добро. І головню тому вона складається з людей, що ні індивідуально, ні суспільно не є дисципліновані.

Правосвідомість російської інтелігенції могла б розвинути в зв'язку з опрацюванням правово-державних ідей в літературі. Але тут зустрічаємо прикрий факт. В т. зв. «багатій» російській літературі немає ні одного правового трактату, що мав би загальне значення. Англіїці мають Гоббса, Фільмера, навіть поет Мільтон вважав за потрібне писати в оборону свободи друку і слова. До цього доходяць памфлети Лільбурна і левелерів-зрівнювачів. Як заключний розділ до англійської політичної думки прийшов Льюкк. Французи мали Руссо та Монтеск'є. Німці — Альтузія, Пфунддорфа, Хрістіана Вольфа, врешті Канта, Фіхте та Гегеля. Цей останній поспішив написати «Філософію права» зараз після логіки та онтології, але ніколи не дійшов до написання та зредагування філософії історії, естетики та релігії. В один час в Німеччині диспут поміж двома правниками-мислителями, Тібо та Савіні став предметом інтересу всієї освіченої публіки. Нічого подібного ми не знаємо в Росії. Хтось міг би сказати, що росіянам нічого журитися цим, бо про ці речі подумав хтось інший на Заході. Але це далеко не так. Бо немає ідентичних ідей свободи одиниці, правості та конституції, однакових для всіх народів та часів, як немає й капіталізму чи іншої економічної системи, що була б однаковою для всіх країн.

Притуплення правосвідомості у російській інтелігенції — це безумовно наслідок старого зла — відсутності якогонебудь правопорядку в житті російського народу. Це останнє Герцен бачив дуже точно, але він зробив з цього дивовижний висновок. Він визнає, що за один з найбільш позитивів для майбутнього саме тому, що це мало б доводити, що в Росії за відмитою державою не стоїть ніякий ідеал.

За групу слов'янофілів найбільш промовисто висловився К. Аксаков. Він сформулював: «Гарантия зава, гарантия це зло. Де її треба, там немає добра. Хай краще пропаде життя, в якому немає добра, ніж щоб воно держалося при допомозі зла». А. К. Леонтьєв проголосив, що «русский человек» скоріше буде святим, ніж чесним, та ледве не прославляв російську людину за те, що їй чужа західноєвропейська «векселева чесність». Так брак розуміння значення правних норм став додатковою категорією світогляду російської інтелігенції.

Основу здорового правопорядку становить свобода і недоторканість особи.

Здавалося б, що російська інтелігенція мала досить причин, щоб присвятити цьому питанню якнайпильнішу увагу. Та, не зважаючи на це, дійсність була інша. Кавелін, сам мислитель-юрист, що досліджував стан прав особовості в древній Русі, був байдужим до них, коли в час реформ Олександра II це питання набрало потенційної актуальності. В 1862 році в брошурі, опублікованій анонімно в Берліні, він непримиренно критикував всі конституційні проекти, що їх висунули дворянські «собрания». А відкидав він їх з засад свого максималістичного погляду, що всі ці представництва будуть на користь лише дворянам. Тим часом навіть така недосконала конституція могла бути першим щасливим кроком вперед до правопорядку та демократії в Росії.

Михайловський теж відкидав конституційну систему, тому що це буде буржуазна держава. Він заявляв, що «свобода велика і принадна річ, але ми її не хочемо, коли б вона, як в Західній Європі, мала збільшити наш борг на рахунок народу».

Погодімся умовно, каже Кістяковський, на погляд, що правні норми є вислідом компромісу між різними інтересами та потребами та що конституційна держава це також вислід компромісу. Але наша інтелігенція навіть в тій схемі держави не хоче бачити будь-якої правної сторони. Для неї всю суть конституційної держави вичерпує її економічна структура. Тим часом справа стоїть інакше, бо навіть коли б ми погодилися, що норма є лише вислідом компромісу інтересів, то це ще було б не все. Що має вирішальне значення — це наповнення на критерій, що правопорядок є лише там, де є охорона свободи одиниці.

Але коли ми приглянемося ґрунтовніше, то побачимо, що немає достатніх підстав протиставляти правний, конституційний структурі економічну систему. Вони тісно пов'язані між собою, і чим більше якась соціально-економічна система справедлива, тим вона більше розбудована та опрацьована з легального погляду. Та саме цього російська інтелігенція не хоче бачити, і тому вона в час реформ проявляє повний брак розуміння правотворчого процесу. Вона не знає навіть такої фундаментальної істини, що старого права не можна просто касувати, тому що його скасування буде лише тоді успішним, коли на його місце поставити новий закон. Якщо ні — старе право, а з ним і старе лихо, відживає в повній силі.

Що ж пропонує російська інтелігенція на місце права? Етику, голу мораль і більше нічого. Та на самій етиці не можна збудувати конкретних суспільних форм і структур. Такий підхід неприродний. Він логічно веде до повалення та дискредитації етики та до притуплення загальної правосвідомості.

Кожна суспільна організація потребує правних норм, себто правил, що регулюють не внутрішню поведінку людей, бо це є завданням етики, а їх зовнішню поведінку. Але правні норми, що правлять цією зовнішньою поведінкою, не є самі собою чимсь зовнішнім. Вони живуть в першу чергу в нашій правосвідомості і є таким самим внутрішнім еле-

ментом нашого духа, як і етика. Лише тому, що вони висловлені в статтях, законах, вони набувають також зовнішнього існування.

Російська інтелігенція, ігноруючи всю внутрішню підбудову права, бачить в них лише мертві букви закону, які так легко вкладати в статті чи параграфи. І тут постає дивовижна ситуація. З одного боку, ця інтелігенція хоче збудувати найбільше складні та розгорнені суспільні структури виключно на етиці. З другого боку, вона виявляє в своїх організаціях вражаючу пристрасть до формальних правил та детальної регламентації, коротко — фетишизм до формальної писаної норми.

Така охота бачити все зрєglementованим писаною нормою — це й є прикмета поліційної держави. І це не простий випадок, що правосвідомість російської інтелігенції відповідає ступенем свого розвитку правосвідомості поліційної держави. Російську інтелігенцію протиставляють російській бюрократії, і під одним оглядом це слушне. Але в такому плінні тут зараз виринає ціла низка інших питань: чи є світ інтелігенції дійсно такий чужий світові бюрократії? Чи не є російська інтелігенція паросто російської бюрократії? Чи не живиться вона соками з другої? Чи не є виною цієї інтелігенції, що в Росії виросла така могутня бюрократія? Тут одне є безсумнівним, а саме, що російська інтелігенція має теж свій інтелігентський бюрократизм. Причиною цього є те, що російській інтелігенції чужі правові переконання, які дисциплінували б її внутрішню. І, не маючи внутрішньої дисципліни, вона потребує зовнішньої та знаходить її в регламентації.

*

Такі рішучі обвинувачення спримував Кістяковський на адресу російської інтелігенції. Мої завваги до них зайві, бо тут мова про справи для нас загально відомі, отже кожний, очевидно, на свій лад, може поставитися до думок Кістяковського.

Я лише хотів би звернути увагу на такий факт. В Росії та й взагалі на сході Європи політична доктрина була майже виключно доменою ідеологів. Що являло собою ідеолог, яким його підхід, врешті який ефект дає такий підхід, ми в основному знаємо. Кістяковський ідеологом не був, але, не зважаючи на це, мав живе відношення до політичної доктрини без негативних сторінок ідеологізму.

На закінчення можна б сказати таке: навіть на основі мого прелімінарного досліджу не буде переборщенням, коли визначимо становище Кістяковського в нашій науці та взагалі в нашій духовій спадщині, як з не одного погляду виняткове. Осіб, що мали ґрунтовну академічну філософську освіту, що диспонували гострим творчим філософським чуттям, врешті відзначалися рішучим, зрівноваженим та відповідальним соціальним інстинктом, у нас було лише кілька, якщо взагалі такі були. Тут Кістяковський справжній білий крук. Великою мірою це саме стосується й позиції Кістяковського в російській науці чи культурі. Чи є в духовій спадщині Кістяковського досягнення, які ще сьогодні мали б незалежну вартість поза східноєвропейською сферою, на це питання можна буде відповісти на підставі значно ширшого та ґрунтовнішого досліджу.

Євген ПИЗЮР

Літературно-мистецький нотатник

Гансові Кнаппертбушеві, відомому диригентові симфонічних і оперових оркестр, що кілька років є диригентом мюнхенської опери та щорічного варнерівського фестивалю в Байройті, 12 березня минуло 70 років.

*

Як повідомляє орган польських профспілок «Глос праці» в Ряшеві, на ринку, «релігійні фанатики», переважно жінки, публічно спалили гору «неморальних романів», починаючи від Овідія й кінчаючи Франсуазою Саган. Кружляють по-голоски, що за цією акцією стояло варшавське міністерство освіти.

*

Син Поля Кльоделя заявив у Парижі, що він оцінює неопубліковані ексегетичні праці свого батька на п'ять томів по 400 сторінок. В спадщині письменника знаходяться, між іншими, обширна праця про апокаліпсу і про ролі води в біблій.

*

Письменницьку спадщину Гайнріха Манна передали представники чехо-словацького уряду й донька письменника як подарунок Академії мистецтв східного Берліну. Спадщина складається з манускриптів, приватної кореспонденції й бібліотеки.

*

В мюнхенському видавництві Роберта Лерхе появилася повна бібліографія творів Франца Кафки. Крім творів самого

Кафки, включно з перекладами, бібліографія подає 1280 позицій секундарної літератури.

*

Двадцять років тому назад, 16 березня 1938 року, поповнив у Відні самогубство, щоб не попасти в руки націонал-соціалістів, один з кращих знавців європейської культури, Егон Фрідель. Його сучасники знали його майже виключно як кабареїста, актора й журналіста. Посмертну славу принесла йому тригомова, в дусі Вольтера написана, історія європейської культури і незакінчена історія античної культури.

*

Число кін в Англії зменшилося з 4 400 під кінець 1956 року до 4 100 на початку 1958, число кіновідвідувачів з 305 млн. в 1952 р. до 182 млн. в 1957 році. Слідують, що в найближчі два роки число кін зменшиться ще на 2 тисячі. Відповідальним за це вважають 8 млн. телевізійних апаратів в англійських родинках.

Скрипак Аристид Вирста (Париж) і співак Олег Нижанківський (Женева) виїжджають на турне по Америці. Будуть виступати з концертами в Нью-Йорку, Філадельфії, Детройті, Чикаго, Торонто та інших містах.

Юрій СОЛОВІЙ

Світ чорно-білих контрастів

Група українських мистців у Нью-Йорку урядила виставку творів лотиського графіка С. Відбергса (нар. 1890). Відбергс закінчив студії в Петрограді. 1925 був нагороджений золотою медаллю на міжнародній виставці в Парижі. Уряджена українськими мистцями виставка відбулася в другій половині березня в одній з залів Українського народного дому в Нью-Йорку. Вона давала в основному перегляд творів, датованих 1957-58 роками. Хоч мистецтво працювало в прикладній графіці (екслібри, обкладинки, заставки, фірмові значки тощо), його головне зацікавлення спрямоване на проблемне мистецтво; лише з цієї ділянки й були вибрані твори для виставки (понад 50 рисунків).

Відбергс працює чорно-білими засобами мистецького вислову, точніше — тушію і пером. Зв'язуючи й обмежуювальний фактори техніки, що концентрується виключно на ефектах площинних і лінійних варіацій, розроблений в мистецтві Відбергса до багатомовної скали образного вислову. Розуміючи скромність свого матеріалу й інструменту, він виявляє в композиціях віртуозне орудування ними, створюючи несподівані співвідношення чорно-білих площ в послідовності з іншим творчим компонентом — лінією. Технічна реалізація твору, його композиційна структура посилає в нього провідне місце, хоч слід зазначити намагання мистця використати всі творчі дані обраного матеріалу й техніки для підкреслення й поглиблення ідеї сюжету.

Ставлячи великі вимоги до композиції, до, так би мовити, логічної будови структури і її психологічної вартості в процесі сприймання, він залишає в своєму мистецтві дуже мало місця експериментуванню. Саме зосередження уваги на од-

ний орнамент), а з другого боку, схильність до нарративного потоку. Останнє найсильніше виявилось в нью-йоркський період творчості мистця, в циклі «Гарлем вночі», що є своєрідним репортажним жмутом.

З творчого погляду цей цикл найсильніший, але зразу ж після нього приходить етап творчої сконденсованості, очищений від зайвих мотивів прикрашування й елементів, які раніше в нього починали лише здивування «чужаками природи» і були капітуляцією перед нею. Йому завжди було питоме відчуття композиційної цікавості, раніше воно перебувало лише на грані грайливості, в останній час рішуче перейшло в бік спрямування в якусь певну емоційну сторону й систему образотворчого світогляду.

Стилево в репортажній манері витри-

Мої дитячі та юнацькі спогади

(Закінчення з 7 стор.)

на світі та сказав собі, що священником ніколи не буду.

Заїздили до Єлисавети й російські групи, але здається тільки раз пішли батьки з нами на одну трагічну п'єсу Островського. На мене вона не справила ніякого враження, тільки було неприємно, а вразлива сестра почала плакати, набралася жаху і нас вивели з театру.

Зате репертуар українського театру нам страшенно imponував: і веселі комедії, і драми Карпенка-Карого, і особливо всі п'єси історичні — «Сава Чалий», «Богдан Хмельницький», який щоправда кінчався німою сценою, де Богдан Хмельницький схилявся перед Бутурліном... Але збоку там стояв Богун-Саксаганський, і він усміхався скептично, презирливо. На нього я й дивився...

Звичайно, цей театр мав таке значення і такий вплив ще й тим, що Україні пощастило мати великих акторів: старого Кропивницького, Заньковецьку та трьох братів Тобілевичів. Без перебільшення скажу, що двоє з них були геніальні: Заньковецька зміла одним рухом однією модуляцією в голосі передати всі нюанси жіночої душі. А Саксаганський мав у собі може щось більше. Трагічні ролі, ролі неутрачені — він чудесно грав і завжди, завжди був інший, відповідно до свого персонажу. А на сцені та в житті (зустрічав я його не тільки в дитинстві) мав він у собі глибокий комізм, природний гумор. І я завжди думаю, що Саксаганський і Гоголь — це рідні брати. До речі, Гоголь був властиво незвичайним артистом і незрівняно читав свої твори. Садовський так само був великий артист, але якийсь нерівний. Певно, це залежало від його настрою. Проте часом він цілковито захоплював людей. Не можу забути німої сцени в «Гетьмані Дорошенкові»: він тільки проходить через сцену, але так передає трагізм Дорошенка, який мусів віддатися москалям, що майже весь театр плакав... Карпенко-Карий безперечно був мудрий гаоний артист. Й мало бачив старого Кропивницького, але він був надзвичайний у своїх ролях. Були й видатні артистки: лірична — Ліницька та комічна, надзвичайно талановита Затиркевич.

На жаль, артисти сварилися між собою, а особливо брати Тобілевичі. Про ці прикрі речі багато пише в своїх «Спогадах» їх товариш Є. Х. Чикаленко. Отже, в той час, коли ми жили в Єлисаветі, Саксаганський і Садовський не були вже разом. Приїздили Карпенко-Карий з Саксаганським. Садовського в ті часи я бачив тільки раз у нас у хаті, коли він завітав з Є. Х. Чикаленком до батька.

Взагалі всі українці, що переїздили Єлисавету, були в нас. Був якийсь і поет Микола Вороний, який саме переклав на українську мову книжку батька про Коліївщину. Батько був йому дуже радий, і вони довго трясали один одному руки.

Часом і поза артистами сходились свідомі українці: їх було небагато. Пригадую старого Лашенка, бідного урядовця-алькоголика, та ще якогось, здається, Кулаковського, що мав велику бороду та писав якісь нудні оповідання, які читав у нас. Батько теж зібрав був якийсь кількох людей і прочитав їм статтю про свої пригоди в Парижі. Та найбільше життя пожвавлювалося, коли до Єлисавету приїздили українські артисти. Карпенко-Карий з дружиною, так само артисткою, часто бували у нас і були в великій приязні з батьками. Пригадую собі, як ми з мамою зустрічали на вулиці Карпенка-Карого та довго гуляли разом, бо він оповідав мамі про свої нові твори. Мама незвичайно уважно слухала, і не раз вставляла

маний цикл «Гарлем вночі» свідчить про живе відчуття оточення і спроби творчо відгукуватися на нього. З такої настанови слід, мабуть, розуміти його інший цикл, заокруглений, я б сказав, одуховлений. Це цикл «Нью-Йоркського пейзажу». Він, понад ілюстративність, поглиблений думкою з символічно-магічної сфери.

Пейзаж Нью-Йорку дуже кострубатий, незармонізований, незап'ясований, з несподіваними контрастами дослівно на кожному кроці. Але найсильніші речі в цьому циклі похило на теми хмародерів. В них є щось з трагічності «вавилонської вежі», візія прагнення зв'язати землю з небом.

Підсумовуючи все сказане про творчість Відбергса, слід відзначити його працьовиту енергійність. Він не застигає на речах. Хоч, як уже сказано, він обмежений матеріалом і засобами вислову, його плігання майже непомітні, його теперішнє мистецтво рішуче різниться від його ж мистецтва два роки тому.

зауваження, чи висловлювала своє зауваження.

Раз у нас було читання нової п'єси Карпенка-Карого — «Сава Чалий». Всі українці були в зборі. Ми, діти, теж слухали, але згодом нас погнали спати, хоч спати й не хотілося, і ми все прислухалися. Якось були у нас Карпенко й Саксаганський. Останнього попросили заспівати; він згодився, але сказав, що співатиме потиху, бо «не в голосі». Під акомпаньямент тітки заспівав він «Ой, що ж бо то та й за ворон», і співав так, що голос його заповнив всю кімнату. Співав він знаменито і звичайно справив на всіх, і на нас, дітей, величезне враження.

Але батьки не вдовольнялися цими інтимними сходами і вирішили публічно вітати наших артистів, щоб усі бачили, що й українці мають кого шанувати і вміють шанувати. Мама цілком захопилася цією справою, збрала гроші та разом з нашою тіткою Марусею купила такі подарунки: Карпенку-Карому як письменникові піднесли каламаря на мармуровій дощці, з двома срібними ведмедиками; Саксаганському — великий срібний келех, Ліницький — кошик квітів. Робилося це з нагоди «бенефісу» одного з артистів. Ставили, здається, «Безталанну». І сама гра великих артистів, і ці подарунки піднесли настрої цього ніби байдужого натовпу. Театр, український театр, робив своє виховне діло, а мої батьки, чим могли, прагнули піднести престиж наших незабутніх корифеїв.

Кінчаючи цей розділ про Єлисавету, я не можу оминати того, як мило батьки ставились до молоді. Студенти, що на вакації приїздили додому, гімназисти старших класів бували в нас постійно, як і брати Михалевичі. Природна пропагандистка, мама прагнула збудити в них національне почуття. А сам характер інтелігентної чисто української родини робив своє враження. Серед тієї молоді були й такі, що писали українські вірші, хоч поетами не стали. Батьки не тільки ласкаво приймали їх та частували, але кожному, хто був у біді, допомагали матеріально. Всі вони вчилися в Києві, коли ж наша родина туди переїхала, стали нашими сталими гостями.

Л. ДАЛЕКА

В АТЕЛЬЄ

Найболячіше вибрав ти з палети:
Ту фіялково-афідну глибину.
Ту млу і тлінь боліт палеоліту.

Додав потвор в окриллях голубів,
І жовтогогарч розліяв — палити,
Жадібно жертви вогку голубинь.

Ще — чорний пас придавлює деталі.
Безвихідь? Жаж? Сліпий фінал подій?

О, ні. Кладеш (усе звучніш дедалі!)
Ясноселені паростки-надії.

* *

Косак вітрил в розгорненому леті,
Мережа хвиль, пливкі овали лілій,
Та профіль чийсь у рясту переплеті.

Крім цятко двох на площині (на лівій).
Ніяких барв яскравої палети.
Лише натяк. Неясна мова ліній.

Чого я тут відшукую хапливо?
Яких світлин непізнаного раю?

Тягнись, ловлю розбуджені напливи,
Пливу в літах, утрачене збираю.

З нескороної Угорщини

На з'їзді екзильних письменників, що, скликаний еслінгенською Мистецькою гільдією, відбувся між 6 та 10 березня в Дармштадті (докладний звіт про нього ми містимо в наступному числі «УЛГ») виник задум антології угорської поезії в українських перекладах.

З цієї підготовлюваної до друку праці публікуємо поезію молодого угорського поета, учасника повстання та активного протибільшовицького борця, довгелітнього в'язня комуністичних тюрем, Тібор Толляш, якому пощастило дістатись у вільний світ, був делегатом дармштадтського з'їзду.

Тібор ТОЛЛЯШ

ШИТВОМ ПАВУК МЕРЕЖИТЬ ТИШУ

Шитвом павук мережить тишу
І мій вузький сирітський круг.
«В тобі на волі зір не втішу,
Та самоті мой ти друг».

По місяцях — ось трошки руху,
Мов обмін цінностей в нужді.
Сприймий ж мене як велет-муху,
Гадай — у тебе я в гнізді.

Хай буде так! Пий кров із мене!
Вже ж знаю — голод то не брат.
Я з того вчнення достеменно
Про поміч ближнім взяти б рад.

Мені їх стать так само зрима:
Двоногих павуків труйних, —
Як я їх жалений очима
Чи як у сітці я у них.

Нехай же бризне яду щерть ця —
Мій протидіє спасе мене!
Крізь мур падучий барва серця,
Зроставши, сонця досягне.

(Переклав І. Д.)

З нової французької поезії

Щороку у Франції відбуваються десятки різних конкурсів та призначення нагород, зокрема в ділянці поезії.

Тут подаємо кілька перекладів з поетів, нагороджених у 1957 році: нагороду «Рояль-Сен-Жермен» одержав поет Андре Лью Сесльо: «Жерар де Нерваль» — поетка Жинет Бонвале; «Дюбурд-Вальмор» — поетка Анна-Марія де Бакер; «Велику нагороду французьких поетів» одержала дочка Ередія — Жена д'Увіль.

Андре Лью СЕСЛЬО

ХАЙ СПОКІЙНОЮ БУДЕ...

Хай спокійною буде небесна блакить,
Як надійде остання життя мого мить.
Я ненавиджу дзвін, що з пекельного краю
Повертатись у п'їтму, назад закликає.

Скільки ранків стрічав я, сп'янілих від світла,
Чарівних вечорів, над водою розквітлених...
Я занадто закоханий в обрії сині,
У притомлене літо на чистій рівнині.

Ніжність рук твоїх я назавжди покохав,
Йди, збирай своє щастя квітками між трав.
Темним силам залиш моє втомлене тіло,
В кращій сукні піди у весну охмелілу.

Аж туди, у село, де так очі сліпить
Велетенська, спокійна небесна блакить, —
І скажи, що ти віриш, і проси, хай

юначий,
Рідний західний вітер за мною не плаче:
Хай він пісню співає без болю й журби,
Хай співає тобою, бо ця пісня — тобі.

Анна-Марія де БАКЕР

ЗАВЛУКАНА ВІВЦЯ

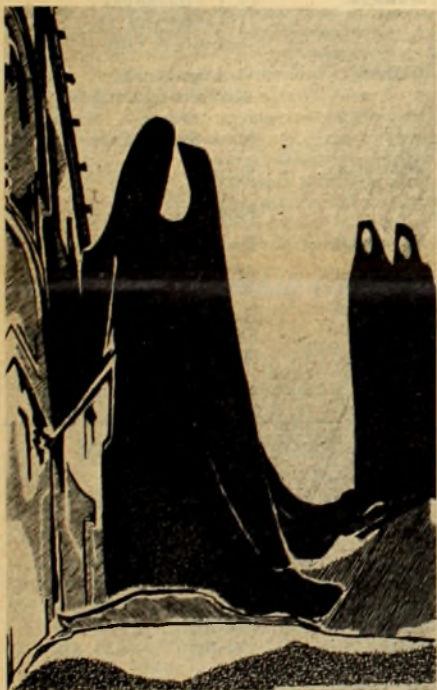
Йшла гроза, йшла година тривоги й задухи.
Поховали снопи і овець позганяли.
Тільки я у селі залишилась, пропала
Та у синіх ялинах співали злі духи.

Гасли вікна, розумною криті рукою,
Ніжні пальці влітали в темне волосся.
Тихо діти молились. Мов плин, розлилося
Почуття охорони, добра і спокою.

Тільки я... я не мала ні хліба, ні миру,
Ні спокійних плечей, при яких відпочила б.

На руках іще ваші цілунки тремтіли...
Я поволі пливала до непевного виру
Що летів з-за лісів без зірок оп'янілий.

Та як живо сховали в stodoli й конури,
Як худобо в полях віднайшли заблукану,
Як село у глибокому сні уже спало, —
Я повільно звела свої руки — для бурі.

Переклад з французької
Леоніда ПОЛТАВИ

Відбергс: Черниці

ній техніці й знарядді (рисувальне перо) промовисто ілюструє щойно висловлене спостереження. Мистецтво Відбергса сконцентроване в чорно-білій мрії рисунка, відосконалюване на відчутті площинних, лінійних і декоративних пропорцій та співпраці цих образних факторів в різних сучасних течіях. Але й мови не може бути про еклектизм, бо Відбергс має природне відчуття органічності стилю, а насамперед того, що можна б окреслити його ж стилем. Навіть експресіоністичні впливи не руйнують зрештою питомої йому чистоти, каліграфії, просто класичної солідності виконання. Рисунок Відбергса очищений від усякої шкідливості, імпресіонізму. Він охоплює насамперед імпасіоналізм несподіваних ефектів з розташування чорного й білого. Цим фактором, зберігаючи на грані механічного чистоту й тонкості в орудуванні знаряддям, він викликає все ж такі конкретні в доброті образі емоційно-динамічні вартості. Його планування чорно-білих «плям» нагадує асиметричність Шагалового планування, хоча про подібність або паралельність обох натур і мови не може бути: Відбергс (без меланхолійності) є прихильником «плоті в еротичному цвітінні». Він творить їй гімни. Власне, зберігаючи навіть широку фабулу, його твори, особливо останніх двох років, помітні абстрактністю, зосередженням уваги на спірітуальній силі рисунка. Можна говорити про діалект засобів безпредметного типу: насамперед кидається в вічі образний взір (мова не про звичай-

Лікві ГНІЗДОВСЬКИЙ

Станковий живопис

За ренесансу народилася в образотворчому мистецтві Європи нова ділянка живопису. Вона обрала за свій сполучник фарб олію, а за своєю площи — нап'яте на підрамник полотно. Це полотно мистець встановлював на спеціально для цієї мети зробленому станку, і від цієї власне останньої, найменш важливої споруди ця ділянка дістала назву: станковий живопис.

Можна б шукати причин, чому мистець зійшов з риштувань і для себе створив «штучну стіну» на нап'ятому полотні. Але це поза темою. Тут вистачило б ствердити, що після ренесансу, якщо мистець і п'явся на риштування храмів і палат, то не так на те, щоб їх розписувати, як на те, щоб на їх стінах копіювати станковий живопис.

Станковий живопис так опанував тодішній смак, що мистець почав не тільки переносити на стіни станкові картини, але з часом додумався до них домальовувати й імітувати рами. Так розпис нутра архітектури опинився в залежності від станкового живопису.

Історія станкового живопису коротка. Але цей новий живопис виявився так динамічним, що його прихід приніс величезні зміни у образотворчому мистецтві Європи, навіть захитав його рівновагу. Із провідного місця, яке він посів, він почав домінувати над іншими родами мистецтва і надавати їм особливого тону.

Засобами гнучкої і на все податливої олійної техніки мистець був тепер спроможний відтворити все більшу ілюзію дійсності. Ця гнучкість, з одного боку, давала живописові нові можливості, з другого — була його звушенням.

Олійна техніка, що з усіх живописних технік чинила якнайменший опір (як і гнучкий метал в архітектурі), була спроможна «загладити» структуру твору і вбити його рукопис. І це якраз за законами реакції наш час виніс рукопис на так почесне місце і створив такий сильний смак до шкідця. Законами реакції зумовлені й інші об'єкти нового живопису, і вони виявляються й на інших його відтинках. Про це далі.

Ілюзія дійсності, що її мистець почав відтворювати засобами нової техніки, так імпонувала і так опанувала тодішній смак, що й інші самостійні роди мистецтва почали змагатися з станковим живописом за віддання ілюзії. Тим вони були змушені зломити власні закони і через них переступити.

Килим, колись самостійна ділянка пластичного мистецтва, у своїй власній мові і в рамках своїх власних законів створив архитвір, які нам залишив 15 і 16 вік. Тепер килим почав змагатися з станковим живописом за віддання ілюзії природи. Килим почав копіювати олійну картину і тим понав цілковито під її вплив, з якого досі не може визволитися.

Кераміка своїми обмеженими можливостями фарб почала також імітувати станковий живопис. Вона з великим трудом до деякої міри досягла цього коштом втрати власного характеру, а з тим і якості.

Вітраж, що його характер впливав з кутастого матеріалу, почав також через олив'яні штаби, що споювали куски скла, накидати постаті святих, яким, на зразок станкового портрета, намагався дати ілюзію дійсності. Але тим вітраж був змушений зректися власної мистецької дійсності.

У своїй нечуваній динаміці станковий живопис опанував чи не всі ділянки пластичного мистецтва, диктуючи їм кілька сторіч моди. Ніхто не очікував, що станковий живопис дістане удари, коли і з якого боку вони прийдуть.

Удару станковому живописові завдали не ті роди пластичного мистецтва, передусім прикладного, що впали його жертвою і які він абсорбував. Вони були слабі для цього, були в цілковитій залежності від станкового живопису. Вони вже давно втратили свою мову, свій характер і забули за свої закони, тобто вони не існували.

В середині 19 віку сам станковий живопис повстав проти власного необмеженого панування. Він повстав проти себе самого. Це ще один доказ, що від ренесансу в європейському мистецтві ініціатива була виключно в руках станкового живопису.

Першого удару він зазнав від імпресіоністів. Це був удар тільки на одному відтинку, але це був початок протинаступу, а з тим початок відступу станкового живопису з зайнятих ним позицій. Сьогодні цей відступ іде по всьому фронту.

Імпресіонізм був далі спрямований на передачу (хоч дещо відмінної) ілюзії дійсності, але, як сьогодні видно, він завдав удару олійній техніці. І це був удар по основному. Олійна техніка була

головним кизиром і в минулому засобом блискучого успіху станкового живопису. Імпресіоністи, в намаганні відтворити враження атмосфери, зігнорували м'які переходи фарб, типові для олійної техніки. Вони розділили фарби на окремі самостійні целіники, з яких наступним поколінням було можливо скласти найбільш небачені й незвичайні для станкового живопису будови.

Мистецька революція, яку розпочав імпресіонізм, не була спрямована проти станкового живопису. Не було у ній мови, як видно з заяв і свідчень революціонерів, про визволення узурпованих станковим живописом родів мистецтва, в першу чергу прикладного, що найбільше від нього потерпіли. Революціонери говорили і ще сьогодні говорять про інші речі. Але процеси йдуть часто незалежно від проголошуваних кличів і визначених цілей.

Ренесанс відкрив станковий живопис, і він створив для кількох сторіч моду. Наш час відкрив історію і смак до різних форм і технік.

Сучасний мистець шукає за новою формою і новою технікою, але він часто спотикається на вже існуючих. І ці існуючі в історії форми і техніки він вводить у сучасний станковий живопис і їх відтворює засобами гнучкої олійної техніки. Сучасний мистець копіює часто невдастиві олійній кращі техніки. Тим олійна техніка втратила своє первісне спрямування і свій характер. І тому ледве чи сьогодні можна повнотою говорити про незалежну олійну техніку, як по-дбне можна сказати і про сам станковий живопис.

Залишаючи на боці кличі й ідеології нового мистецтва, бо це поза цією темою, у сучасному живописі можна дивно впізнати форми різних родів пластичного мистецтва, часто прикладного, різних часів і різного географічного походження. Як від ренесансу різні роди пластичного мистецтва засвоювали собі форми станкового живопису і його копіювали, так сьогодні виглядає навпаки. Як колись станковий живопис творив для європейського мистецтва загальнооб'язковий смак, диктував моду, так сьогодні інші роди мистецтва, передусім прикладного, надають мистецтву загального тону, накидають свої форми, диктують моду і

смак. Вони переступили межу станкового живопису й сьогодні вже так далеко зайшли на його територію, що вже, часто виглядає, тільки їх присутність у станковій картині вирішує справу її якості і те, чи вона буде сьогоднішнім днем визнана.

Сьогодні часто говориться, що та чи інша картина, схожа, наприклад, на килим чи на вітраж, чи на інший в історії усталізований рід мистецтва. Але схожість поренесансового килима до станкового живопису була його упадком. Ця схожість означала, що тодішній килим затратив власну мову, власний характер і власну незалежність. Час не був до поренесансового килиму ласкавий. Він прямо сказав, що це була копія станкового живопису. Немає певності, що час, здобувши відповідну перспективу, буде більш ласкавий і до картини, що нагадує килим. А сучасний живопис (очевидно, станковий, бо тільки такий сьогодні існує) нагадує багато чого, цілий «уявний музей».

Від ренесансу в європейському мистецтві всеціло панував станковий живопис. Від імпресіонізму почався протинаступ.

Парадокс хоче, що цей наступ проти станкового живопису сьогодні веде якраз... станковий живопис. Коли ми вже при парадоксах, то наступ проти олійної техніки і її наслідків у пластичному мистецтві сучасний мистець веде засобами якраз тієї ж самої олійної фарби.

Наш час тяжко здивувати парадоксом: сьогодні, коли майже не існує жодний живопис, крім станкового, і коли сучасний мистець висловлює себе майже виключно в олійній техніці, не існують ні олійна техніка, ні станковий живопис. Тільки випадково сучасний живопис твориться на станку і силою звички виконується олійною технікою. Вони сьогодні не існують. Але сьогодні існує щось інше, що є типовим продуктом нашого часу. І в тому чомусь іншому, поза іншими спрямуваннями, велике місце займає тенденція до визволення і ревіндикації поставлених станковим живописом у тінь різних родів пластичного мистецтва, передусім прикладного, повернення їм їх власної мови, власного характеру і незалежності і, як виглядає, недалекого їх ренесансу. Після цього станковий живопис візьметься, мабуть, за здобуття і повернення своєї власної незалежності.

Радянський піаніст Еміль Гілельс

Еміль Гілельс третій радянський віртуоз, що порядком «культурної коекзистенції» виступав у Торонто. Перед ним були вольончеліст Мстислав Ростропович і скрипак Леонід Коган. Концерт Гілельса був оголошений далеко наперед, всі засоби реклами вміло використано, навколо його особи створено було великий галас, майже міт. Останнє, мабуть, мало вплив на якість публіки, яка, не знаючи ні твору, ні манер концертної залі, перешкождала своїми оплесками. Програма складалася з «Фантазії» (оп. 116) Брамса, «Сонати» (оп. 57, Алпассіоната) Бетговена, «Уяв» (серія I) Дебюссі і «Петрушки» Стравінського.

Гілельс справляє враження передусім своїми надзвичайними технічними засобами. У нього є майже необмежені й динамічні можливості. Це поєднується з гарним співучим ударом, який навіть за найбільшого фортиссимо не перетворюється в биття фортепіана. Перераховані тут технічні можливості Гілельса становлять його мистецький капітал.

У «Фантазії» Брамса Гілельс виявив великий віртуозний хист і ритмічну прецизність (перше каприччо), далі в четвертій фантазії (інтермеццо) взаємини кількох коротких тем у відповідній перспективі їх мелодійної структури він віддав з подивудібною ясністю. Щодо інших фантазій, то тут разила зайва сантиментальність і солодкавість вислову, особливо при закінченні фраз. Брамс солодкавості не терпить. Зрештою, подібні зауваження можна висловити й стосовно Бетгоєнової «Аппассіонати». Першу її частину він грав у переважно романтичному навітленні, з надто частим вживанням «tempo rubato».

Його технічні спроможності становлять для нього не абияку спокусу грати першу й останню частини занадто швидко. Від цього терпить велич виразу і Бетгоєнова «Свята злість». Зрештою, інтелектуальних засобів, хоч і як знамениті вони були б, всього музичного вміння для інтерпретації Бетгоєна це не досить. Для вірної інтерпретації його творів треба мати відповідну психічну диспозицію, своєрідну ілюмінацію душі, а цього навчитись не можна. Такий момент був, наприклад, у другій частині «Аппассіонати», на початку першої варіації; він грав переконливо, стримано і без педаль. Тут він порвав з своїм суб-

ективізмом і на хвилю став служителем великого мистецтва.

«Уявами» Дебюссі Гілельс дещо розчарував. На підставі барвистості й гнучкості його удару ми сподівалися чогось зовсім надзвичайного. Однак цього не було. Вітончена поезія імпресіонізму йому не підходить. Для цього потрібна, мабуть, велика міра загальної й особистої культури. Тут піаніст мусить перетворитися на поета при фортепіані, як це змів, наприклад, Гізекінг. Назагал удар Гілельса здавався нам дещо тяжким, лише швидке Mouvement було виконане з відповідною легкістю.

У сюїту «Петрушка» Стравінського Гілельс кинувся карколомно! І виконав її суверенно. Хоч тут лише додати, що це один з найтудніших творів з фортепіанової літератури. До нього можуть братися лише деякі віртуози. Пригадує собі «Петрушку» у виконанні Горовіца. Грав він знаменито, але кращого виконання, як у Гілельса, годі собі уявити. В цьому творі, при накопиченні технічних труднощів, легко перейти в розгари гри в загальне гудіння, але в Гілельса ми чули кожен тематичний деталь, кожен найменшу нотку. Зокрема вдалі були Danse russe своїм вітальним, не надто швидким ритмом і Chez Petrouchka — багатством іронії.

На енсоре Гілельс заграє «якусь» ніжно-романтичну композицію. По кількох тактах виявилось, що це Choralvorspiel Баха. Хоч воно звучало дуже чарівно, стилістично це була найбільша хиба вчора.

На закінчення наших уваг: якщо правда, що великий музикант не лише репродукує, але в момент відтворення стає ще раз співтворцем, то ця правда на Гілельсі не здійснюється, бо він неспроможний вирватися з сфери власного суб'єктивізму, забарвленого сантиментальністю деяких віртуозів кінця 19 століття, що її сучасні західні інтерпретатори вже давно відкинули.

На цьому можна б поставити крапку. Але не можна позбутися прикрих рефлексій з поконцертних пригод. Нікому не можна до мистця наблизитися, його не можна нічого запитати. Його береже якийсь «тілохранитель» так, наче б йому загрожувала постійна небезпека. Все, що мистець можна, — це мовчки давати автографи! Чому це так?!

Христя КОЛЕССА

ШЕКСПІРОВІ СОНЕТИ

вийшли друком як чергове видання «На горі»

в перекладі Ігоря Костецького
Це широко коментоване і багато 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:

E. G. Kostetzky, München-Feldmarching, Göttnerstraße 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 CV.
Аргентина:	Prof. Bohacky Jurij 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 CV.
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 Mirosław Oury-Sud 69 Florange (Moselle)
Швейцарія:	Dr. Roman Prokop Mottastr. 20 Bern
Швеція:	Harbar Kyrylo Box 62 Huddinge

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ

на «УКР. ЛІТЕРАТУРНУ ГАЗЕТУ»

	на півріччя	на рік
Австралія	5,6 шил.	11 шил.
Австрія	8,0 шил.	16 шил.
Аргентина	6 пез.	12 пез.
Бельгія	34 фр.	68 фр.
Бразилія	16 кр.	32 кр.
Велико-британія	5,6 шил.	11 шил.
Венесуела	2,20 бол.	4,40 бол.
Голландія	3,00 г.	6 гул.
США і Канада		
лет. пошт.	1,10 дол.	2,20 дол.
звичайною	0,90 дол.	1,80 дол.
Німеччина	3,0 нм.	6 нм.
Франція і Туніс	350 фр.	700 фр.
Швейцарія	3,25 фр.	6,50 фр.
Швеція	5 кор.	10 кор.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА

THE UKRAINIAN LITERARY MAGAZINE
NOUVELLES LITTÉRAIRES UKRAINIENNES

Herausgeber: Ukrainische Gesellschaft für
Auslandsstudien e. V.

Geschäftsführer: Bohdan Kordiuk

Redagують:

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

Адреса редакції:

München 2, Karlsplatz 8/III, Deutschland

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