

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА

місячник літератури, мистецтва, критики,
наукового і громадського життя

UKRAINISCHE LITERATUR-ZEITUNG
THE UKRAINIAN
LITERARY MAGAZINE
NOUVELLES LITTÉRAIRES
UKRAINIENNES

Adresse: München 2, Karlsplatz 8/III
Tel.: 59 46 67
BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Herausgeber:
Ukrainische Gesellschaft
für Auslandsstudien e. V.

Postverlagsort: MUNCHEN

Стаття про роман

Ігор КОСТЕЦЬКИЙ

Кількість романів на еміграційному книжковому ринку збільшилась обсяжною лояльно.

Біографічний опис видання: Іван Багряний. Буїний вітер. Роман. Книга перша «Маруся Богуславка». Видавництво «Україна», 1957. Стор. 423.

Опис видання в русі через середовище: з'явилися усні і письмові відгуки на книгу і відомість присвячений їй вечір оговорення (організований Спільною журналістською у Мюнхені).

*

Широко відомо, як чуїно прислухається Іван Багряний до відгону його творів серед масового читача.

Напівофіційно відомо, що до цього відгону він прислухається незрівнянно пильніше, ніж до суджень фахової критики.

Тут, щоправда, промовляє либонь не останньою мірою особистий момент. Критика ніколи спеціально не пестила Багряного. За його письменницької юності вона часто зводилася до прилюдних політичних доносів.

Традицією з солідним успіхом перенесено на еміграцію. Коли ж йшлося про прихильні відгуки, то походили вони від людей, справді тільки прихильних, але в літературній критиці оєзпорадних.

Виятку не становила й відома свого часу стаття про «Тигроловів» (чи пак тодішніх «Звіроловів»; вона, здається, називалася — «Твір про мистецтво стріляти»). Історилось, який у письменника оадовий світгляд. З щиро літературного боку книга лишилася неоціненою.

Створилася понору-пікантна ситуація. Автор, що стає відомий дедалі ширше поза межами української еміграції, не дочекався покищо на серйозну оцінку свого літературного доробку.

Обидві сторони мирно домовилися про взаємне ігнорування. Багряний не писав для критиків, критики не писали для Багряного. Питання неначе стояло так: хто кого переігнорує?

Мюнхенська дискусія констатувала становище, в якому ні одна сторона не переважила. Багряний триюмував у колі безпосередніх читачських висловів. Критика зберігала фахову мовчанку.

У дискусії виступив з доповіддю про роман критик Іван Кошелівець. Але пресоє насвітлення доповіді не дало про неї уявлення.

Зате відразу стало відомо, які життєво важливі проблеми у зв'язку з романом хвилюють широкого читача. Зворушливий був виступ однієї присутньої на дискусії, зроблений не вголос, а надрукований в «Українських Вістях». Це був цілий трактат на тему дівочої цнотливості.

Власне кажучи, німа реакція критиків на письменникове презирство до них не становить нічого ненормального. Не виключено, що й автор цих рядків підтримує би честь мундуру і утримує б від спроби оцінювати роман Багряного, якби не...

Але, щоб пояснити, в чому річ, треба зайти з іншого боку.

*

Найновіший роман Багряного ставить у свіжу площину давню українську літературну проблему. Проблема формулюється так: що робити з творами мистецтва, значення яких вимірюється поза межами мистецтва?

Взагалі історія літератури знає це різночє явище. В її літописах числяться видатні твори, які існують для масового читача поза своєю формою.

Поминаючи функціональну літературу раннього середньовіччя, зазначимо, що честь започаткування цього жанру в Європі належить Вікторові Гюго. Зазначимо факт з поетів найбільш здивуванням, що й по сьогодні (принаймні, якщо вірити Андре Жідові) французька література — ця література з літератур! — не може назвати письменника, «більшого» за Гюго.

Взасмисни Вагряного з критиками — річ особиста. Але об'єктивно це явище ненормальне.

Якщо проблема позамистецького тріумфу мистецької речі існує, значить треба не втікати від неї. Навпаки, треба спробувати поабратися в таких невдяч-

(Далі на 6 стор.)

Далі в числі:

Святослав Гордінський: 29 Б'єнале у Венеції (3 стор.); Марко Антонович: Перегорнута сторінка життя (4 стор.); Юрій Герич: Як постав Горотак (5 стор.); Марта Калитовська: П'ятдесят років модерного мистецтва (7 стор.); Зіновій Лисько: Нові українські композитори (9 стор.); Юрій Соловій: Модерне литовське малярство (10 стор.) та інші.

Рік IV.

Мюнхен, Листопад 1958

Ч.: 11 (41)

„СПРАВА ПАСТЕРНАКА“

Василь БАРКА

Борис Пастернак «покаявся» в злочині — в згоді прийняти Нобелівську премію 1958 року.

Однак «справа Пастернака» зостанеться в пам'яті поколінь як трагічний епізод боротьби за свободу творчості.

Королі, — означив Бальзак, — володіють протягом років, а поети протягом віків, «думка приходить від Бога і повертається до нього, вона стоїть вище, ніж королі; вона їх вінчає і розвінчує».

Царські лаври Хрущова, який «переміг» поета, потліють, але лаври Пастернака відживуть і зеленітимуть, поки існує мистецтво в світі.

*

Одна з таємниць поезії полягає в тому, що кожний твір її, хоч і найменший, тїєю чи тїєю гранню відсвічує універсум.

Вірш Пастернака про Україну «Степь», в збірці «Сестра моя жизнь», має строфи:

И млечный путь стороной ведет
На Керчь, как шлях, скотом пропылен.
Зайти за хаты, и дух займет.
Открыт, открыт с четырех сторон.

Тенистая полночь стоит у пути,
На шлях навалилась звездами,
И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мирозданья.

Вся лірична «матерія» віршу тут так само — найдорогоцінніша, як і в Тютчева; оживає світ своєю єдністю, в дивному організмі, що, духовно-матеріальний, дихає, переходить, б'ється клявішним ритмом, пульсує, розгортається панорамною творчою чуда.

Пастернаку, з Божої ласки, дано ключ до «грудей» світобудови: дослухати музичний лад її серця і вглядіти там скарбні свічення — для незвичайних віршів. Він чародійник в передачі сокровенного життя в самій крові світобудови.

Космізм лірики в нього з'явлений також і в окремих — через живучість їх, безмірно більшу, напруженішу, прекраснішу, ніж, на звичайний погляд, їм належить; — в тій нововідкритій ритмічності вищого відбування, яка, здається, в'яже всесвіт.

На чашечку с чашечки скрываясь,
Скользнули по двум, и с обеих
Огромною каплей агатовою
Повисла, сверкает, родеет.

Пусть ветер, по таволге веющий,
Ту капельку мучит и плющит.
Цела, не дробится, — их две еще
Целующихся и пьющих.

(«Развлеченья любимой»)

Радісний вітаїзм природи, в суворій досконалості, з якою передана течія його, — сповне рядки: поривні, надихані від чуда життєвого, що діється перед очима.

В Пастернака є ненависть до навми-сних ідеологічних цілей і плянів лірики; але в його патріотичних віршах часів війни подекуди і політична пристрасть з'являється в строї клясики — врівень з пушкінською.

Про нападці ворога, в вірші «Страшная сказка» (із збірки «На ранних поездках», кінець 1941 року):

Запомните его обстрел,
Сполна зачтется время,
Когда он делал, что хотел,
Как Ирод в Вифлееме.

В тій самій збірці чудесна зимова орнамента ліричного опису:

Торжественное затишье,
Оправленное в резьбу,
Похожее на четверостишье
О спящей царевне в гробу.
(«Иней»)

Але також і зима в іншому настрої:

Пути себе расчистив,
На жизнь мою с холма
Сквозь желт и ужас листьев
Уставилась зима.
(«Ложная тревога»)

Тут, у прекрасно-моторошному експресіонізм малюнку, мабуть, і передчуття про цю осінь, 1958 року, коли кремлівська політична зима, з горба свого, врізалась на поета лютим зором, при якому вже виправдано вираз: «желт и ужас листьев». Але це тільки в надчасових поетичних візіях, без аналізу і вислідів.

Обмежимося увагою про вітаїстичну феноменність його лірики, повної пророчих метафор і провидження в сфері єдиного світового життя.

Пастернак — продовжувач, наступний мореходець тієї ліричної коломбії, яку започатковано в Хлебнікова; але вже він уникає суто філологічного, хоч і романтизованого, шляху для дивесних «самовитостей» новотворного слова.

Він пішов напрямком модерної видивності: через свій винайдений спосіб метафори, браної з «плоттю» і «кістками», — з потоку «грубих» явищ бурхливого звичайного життя, — для наснаження кипучою кров'ю і надихання повіями



з сфери космічного романтизму, прихованого, мірою можливості, в висловах, назверх суворих і ніби вкрай прозаїзованих.

В його віршових інтонаціях — могутня категоричність; в красі описів — найсвіжіша новизна: своя модерна грань з природним світлом, якої ще ні в кого не було, і з елегантною (дуже вивіреною в естетичному відношенні і підкореною строгій мірі) «огрубелістю», з якої здобуто надзвичайно переконливі мистецькі ефекти, передусім в ритмізованій, — в тому, що складає цілість звукової течії з її впорядженими хвилями, в розвинутих злагадах її «клявіатурного» строю.

Його творчість замикає в собі найскладніший особистий світ модерної людини, яка трудно відбудовує собі уявлення про благословенну чудесність космосу — після руйнівної і озлиднюючої доби позитивістичного безвір'я, і відроджує в своєму серці, з допомогою музичних ладів, найглибинніше відчуття радісності і нове переживання краси — з того відбудованого великосвіття.

Розуміється, він, як лірик, що вибрав собі джерелом перше з двох існуючих сердець Росії: серце споконвічного народного прожиття, через інтелігентський вираз його, замість прихилитися до другого — до державного серця, мусів різко відсторонитися від системи, що довела це друге серце вже до нелюдського і безумного стану в імперськості і примушує, однак, брати з нього зміст для творчого надхнення, виставляючи як історичну героїку і новітній гуманізм.

Досі Пастернак уникав цієї антимистецької дороги і насильницької супроти власного таланту.

*

1935 року, під час Конгресу для захисту культури, введено Пастернака в політичну орбіту: репрезентувати СРСР, як країну духової культури.

«Перед вами один з найбільших поетів сучасності», — представив його Андре Мальро. Казав правду. Але між іншим, нікому не спало на думку, що присутній був якраз і найоліший ліричний поет сучасності. Тільки старі російські емігранти насміщувато покизували головами в його сторону.

«Грицько приїхав культуру захищати».

Його звали не Грицько, а Павло, призвище ж його — Тичина.

Ціє тоді Пастернака не чіпали в Москві: там можна оуло постові жити незалежно від постанов ЦК, — в Україні за одну таку незалежність розстрілювано підряд.

В 1938 році до Пастернака добігла та хвиля, що чверг століття тому втопила генія автора «Соняшних кларнетів».

*

Батько поета, Леонід Пастернак, відомий артист-маляр, ліюстратор творів Л. Толстого і його приятель, походив з України — з Одещини. В портреті Т. Шевченка виразив сентимент і до кобзаря і до спільної з ним країни походження.

І сам поет знайшов такий вираз: в чудових ліричних поезіях модерного ладу, присвячених українській природі.

Виконав незрівняний переклад «Марії» Т. Шевченка.

Ніде, ні в одному з творів його не прозвучала жодна нотка ні зневаги, ні політичного чи психологічного імперства в відношенні до України; чого не можна сказати, наприклад, про Горького, який дозволяв собі ішовістичні вилади.

І це є трагічна гримаса долі, що сьогодні, цькуючи Пастернака, пропагандисти в Москві беруть із твору Горького образ ужа для означення особи Пастернака, а образ сокола — для автора того твору.

І дійсності було навпаки. Горький, ніби вул, повзав біля трону душогубіссі-муса, коли Пастернак зберігав крилату волю постичного слова, даючи приклад для інших.

*

В «справі Пастернака» відтворена трагедія 19 століття, живий відгомін якої дійшов до нашого часу: поет і цар.

Сьогодні Пастернак напрооти самодержця, як тоді Шевченко, Пушкін, Лермонтов.

Розправу «по манію» вінченосного чинили особи із «знати» — вони чіпляли на репутацію Пушкіна ярлик «рогоносця», щоб змусити на нерозважний крок — в порятунку честі — і на вибір смерті.

Вони рознесли ганьбливий вираз, яким цар хотів «припечатати» смерть Лермонтова: «собаці — собака смерть».

Сьогодні особи із червоної «знати» прилюдно чіпляють на Пастернака ярлик свині, яка обиджує місце, де їсть; звуть його поетичну творчість «ліричним гноєм» і «смердючим диханням».

Це — «по манію» того, в відношенні до кого ніхто, після досвіду України й Угорщини, не зможе заперечити актуальності Шевченкових характеристик царя.

З його наказу кинулись на Пастернака ідеологічні жандарми: Суркови і Заславські; напустили на нього величезну машинерію морального душогубства; обставляли дім поета озброєною сторожею, передвісницею спровадження в сніги, хоч крик газет оманно грозить про висилку на Захід, як «зрадника».

Досить було Пастернаку, піддавшись на їхній підступ, хоч слово сказати про згоду проміняти «вітчизняний» соціалізм на чужинний капіталізм, він став би здобиччю величезного тріумфу пропаганди.

Страшенна нерівність сил в протистоянні: поет і цар, яка вражала в 19 столітті, тепер багаторазово посилюється. Во комуністичний «цар-батюшка» Микита І має таку повноту й універсальність влади, яка не привиджувалась білому самодержавцеві.

Ні Миколи, ні Олександрі не могли

(Далі на 2 стор.)

„Справа Пастернака“

(Закінчення з 1 стор.)

робити з письменниками того, що їхній теперішній пересемник: збирати докупи і махати перед ними кулаком, як унтер перед новооранцями, навчаючи: не тільки, що вони мусять писати, але також і як писати, хоч сам він у цій справі ні гу-гу. Напроти нього — поет не в кришких роках, як були під час розправи Шевченко, Пушкін і Лермонтов, але старший чоловік, на 68 році життя, вже зачеплений недугою.

*

Лаика і обмова намагаються перенести бруд із свого джерела — на іншу особу: так змля передає отруту з свого організму противишкові.

В «справі Пастернака» в дію ввійшла могутня пружина лаики й обмови, це — заздрість. Роля Моцарта випала Пастернакові, роля Сальєрі Суркову; перший з теперішніх антагоністів, хоч відсторонений від «загалу», але мирний аматор неамойтного побуту серед природи і абсолютний джентльмен у відношенні до колеги; другий з антагоністів — шумний і спраглий домінування, ризиків у засобах проти інших поетів, яких вважає суперниками.

Сурков називає Пастернака здитиніло-асоціальним і егоцентриком.

Коли італійські автори показали Суркову, як секретареві спілки письменників, список — кого з радянських поетів вони запрошують в Італію в гості, то Сурков викреслює «егоцентрика» Пастернака і поставив ... себе!

В Італії вживав всіх заходів, щоб затримати вихід роману Пастернака в світ, але даремно.

Цікаві деталі подав журналіст М. Кемптон в «Нью-Йорк Пост».

Молодий італієць-комуніст С. д'Анджельо, проживаючи в СРСР, знайшов вірші в пресі: з роману Пастернака, готового до друку. Д'Анджельо про цей твір повідомив прокомуністичного видавця Д. Фельтрінеллі в Мілані. Видавець попросив Пастернака прислати рукопис для перекладу, і це з дозволу урядовців Держвидаву і чиновників від Спілки письменників було зроблено. Але Сурков почав процедуру причіпок до роману, зданого в Держвидав для публікації. Послано і Фельтрінеллі вимогу — затримати твір, видавець згодився. Так виглядала доля рукопису в 1956 році; а в наступному році Фельтрінеллі дістав з Москви два суперечливі повідомлення: телеграму з проханням рукопис повернути і лист (через італійського письменника) — робити з рукописом, як сам знає. Звичайно Фельтрінеллі вирішив протирічливу ситуацію на свою користь і став друкувати роман. Сурков поїхав до Італії, очолюючи делегацію і став ловити рукопис.

«Доктор Жіваго», — оповідає Кемптон, — був на друкарському верстаті, коли Сурков прийшов до Фельтрінеллі обіти рукопис.

З Мілану повихрився Сурков у Рим і там на пресконференції скаржився на незгідливого Фельтрінеллі.

Кемптон говорить про «невдалі інтриги Суркова», проваджені весь час «аж до самого кінця».

Денкі закордонні часописи називають Суркова «головним мучителем Пастернака».

Відомості про ролю Суркова взяв Кемптон від Т. Кларетті, який до минулого літа був театральним критиком комуністичного часопису «Уніта», а потім перейшов до «Еспрессо». Кемптон передає з Італії одну подробицю — дрібну, але таку важливу, що, мабуть, вона становить ключ до всієї «справи Пастернака».

Сурков, як стало відомо, питався в шведів, чи можна, коли будуть настоювати на вшануванні Пастернака Нобелівською премією, дати її спільно і для Шолохова: один з нагороджених буде «ортодоксальним радянським романістом».

Виявилось, що не «гнуться шведи». Якщо наведена подробиця вірна, то в такому разі «справа Пастернака» — це сліпа і люта помста радянського уряду на поетів: за чесну неподатливість Шведської Академії, яка його нагородила.

Щодо самого часопису «Нью-Йорк Пост», то іноді йому дорікають за надмірну «лівість». Але в ньому знаходимо надзвичайно гострі характеристики; наприклад, в статті Джозефа Варрі про «справу Пастернака» сказано:

«Там частина світу ще перебуває в часах інквізиції, але це є темні віки без блискучої плодотворності середньовічного світу. І авторів у тому світі є легіони, який відтворює болючий, але переможний вигук Галілея: E pur si muove! Так! земля рухається».

Хрущов і товариство побачили, що коли залишити Пастернака вільно з його нагородою, соцреалізм повинен сказ-

нути. Принада: здобути суто мистецькою творчістю шану світову і 41 420 дол., як скажимо, цього року, переважить над повинністю — вимучувати з душі схематичну писанину і стежити її спадання в лету.

Від 1932 року партія твердить, що соцреалізм і принцип партійності становить гарантію найвищого піднесення в мистецькому розвитку і трюмфу над «буржуазною» літературою Заходу.

А в дійсності — зруйновано традицію і ґрунт т. зв. «срібного віку» в російській літературі й обнижено її до вражаючо низького артистичного рівня: того самого, що в Україні після зруйнування «Ренесансу 20-их років».

Місяцями готуються до III Всесоюзного з'їзду радянських письменників; але наслідок відомий наперед — той, що в старовинній східній містерії: жерці темряви ведуть глядача, який бажає побачити божество. Розкривають перед ним одні двері по одних, аж зрештою він — в кімнати, залиті світлом; там відкривається завіса і видно: на подушці лежить гадюка.

Так і тут — скручену партліну приготовано до споглядання. Але вже розвіялось довір'я, що то божество.

Обновлено, для більшої переконливості, подушку, її звуть: «Братя Ершов» В. Кочетова.

Приборкали непокірних, — Первоманському трішки вгоріло, Дудінцеву — спеціально, також Стівушенкові (замовк долаха, тільки перекладає), проти шерсти сильно погладили Яшина і Кірсанова. Навіть на слухчо-білосніжних ризах Корнійчука добавили знани.

Для решти призначено спектакль на взір народного прислів'я: котика б'ють, левику заміту дають; тільки поміняли місцями... Левику б'ють, себто Пастернака, — котикам дають заміту: щоб нічирити!

*

Нагородження роману Пастернака «Доктор Жіваго» — Нобелівською премією випадає в розпалі пропагандивної масниці, під час якої література СРСР повинна твердо спрямоватись на партійні рейси і навіть узяти до свого ешелону літературу Сходу.

В цій масниці останньої третини 1958 року: конференція письменників країн Азії й Африки (в жовтні — Таїхсінті) і кінофестиваль для гостей-делегатів, в Україні — нарада поетів, і зрештою, IV республіканський з'їзд письменників (в листопаді — Київ); в Москві — нарада в питаннях соцреалізму, спільно для письменників і науковців, і як вінець всього, в грудні: III Всесоюзний з'їзд радянських письменників.

Це так, якби в час карнавалу з смолоскидами, серед нічного саду, враз ударила блискавка в дерево і воно загорілось яскравим полум'ям, при якому всі штучні огні — ні до чого. Крім того, в зв'язку з Нобелівською нагородою 1958 року виступають на світло деякі справи, критичні для ЦК.

Роман Пастернака в СРСР заборонений; відзначення цього твору, як шедевра, на світовому форумі, ставило спричинників заборони в понурому вигляді. Одночасно роман діставав і легендарну славу і принаду забороненого твору. Навинка від пера такого стиліста, як Пастернак, силою помноженої намагніченості для цікавих очей, могла пробитися крізь рогатки заборони.

В романі розвинчано комуністичний напрямок протицарської революції 1917 року, як руїницький для народного життя. Щоправда, немає т. зв. «контрреволюції» і «антирадянськості», себто авторських висловів заперечення. Але сам герой роману переходить від ентузіастичного захоплення ленинським напрямком революції — до заперечення його, підкоряючись логіці подій, поняттю честі і духовній правді. Дорога, що проходить доктор Юрій Жіваго, така ж закономірна в романі, — з суто мистецького погляду, як і дорога кожного героя в п'єсі Шекспіра.

Навіть коли б Пастернак був партійно-програми, подібно до Суркова, але повністю зостався собою, як мистець, як поет, він мусів би вести доктора Жіваго тією самою дорогою супроти програми.

ЦК, запобігаючи потрясення в своїй кумірній і керуючись страхом, організував неспівмірний пропагандивний похід проти Пастернака. Дивовижна непропорційність, в якій колосальна машинерія політичного цькування і морального нищення вжита проти одного старенького поета, надзвичайно вразила культурний світ. Особливо після вимушеної відмови від премії.

Самі осуди Пастернака в СРСР були дикі.

В резолюції, прийнятій партчиновниками з правління Спілки письменників,

приписано Пастернакові: «політичне і моральне падіння, зрада радянського народу, справи соціалізму, миру і прогресу», набір «жахів» — точно, ніби про вбитих суперників Сталіна, реабілітованих потім, як невинні жертви «культу особи».

Між іншим, так і сказано: зрада «миру», наче Пастернак почав своїми силами війну в Кореї або в Індонезії і домагався собі В'єтнаму.

Пастернака «позбавлено звання радянського письменника», мов урядового чину чи мундира, який можна, згідно з постановою, знімати або надівати.

Очорнення в «Правді» доручено Д. Заславському, він називав Пастернака «юдою» і «зрадником», хоч сам зрадив партію соціал-демократів і перекинувся до Сталіна, при якому був обер-чорни-телем жертв «культу особи».

Роман Пастернака, стилістичний шедевр, який піднімається над усією російською прозою радянського часу, «Літературная газета» називає «нікчемним твором», автоматично виносячи при-суд всій решті радянської літератури в РСФСР. Або присуд собі самій, як інструменту очорнення.

На зборах 800 письменників у Москві Пастернака обвинувачено в тому, що він, як сказано в резолюції: «не лише не відмовився від премії, але, напроки, навіть відправив ворогам телеграму з подякою за цю милостиню».

Справа з ганебною «милостинєю» від ворогів могла б виглядати осудно, якби цю «милостиню» вже раніше не дозволили прийняти науковцеві Семьонову, а тепер (зразу ж після заборони Пастернакові, в 1958 році) — трьома іншими науковцями: П. Черенкову, І. Тамму та І. Франку.

На заданих зборах один з письменників підняв руку і почав повідомляти, що Пастернак кілька днів тому вже відмовився від премії. Але голова зборів перебив його і не дав говорити, посилаючись на відсутність урядового повідомлення.

*

Пастернака обвинувачено в виступі «проти традиції російської літератури», в той час як він більше за всіх письменників РСФСР, взятих разом, цю традицію підтримував. Але на правлінні Спілки письменників, де складено обвинувачення, задавали тон члени КПРС, до яких стосуються слова пророка Єремії: «як дук, напружують язик свій для брехні, посилюються на землі неправдою; бо переходять від одного зла до другого».

Наводимо на розсуд кожного, хто має очі і хоче бачити, один уступ з роману Пастернака «Доктор Жіваго» в оригінальному тексті, і нехай видно буде, чи поступається тут опис перед прозою Пушкіна і Лермонтова, досконалою в сти-сності і простоті, як кристал.

«Юрій Жіваго шел быстро. Порошил перв и реденький снежок с сильным и все усиливающимся ветром, который на глазах Юрия Андреевича превращался в снежную бурю».

Юрій Андреевич загинув из одного переулкa в другой и уже утерьял счет сделанным поворотам, как вдруг снег повалил густо-густо и стала разыгрываться метель, та метель, которая в открытом поле с визгом стелется по земле, а в городе мечется в тесном тулупе, как заблудившаяся.

Что-то сходное творилось в нравственном мире и физическом, вблизи и вдали, на земле и в воздухе. Где-то, островами, раздавались последние залпы сложенного сопротивления. Где-то на горизонте пузырями вскакивали и лопались слабые зарева залитых пожаров. И такие же кольца и воронки гнала и заливала метель, дымясь под ногами у Юрия Андреевича на мокрых мостовых и панелях».

Але класична традиція полягає не в самій довершеній красі описів і характеристик; ще більше вона — в дослідженні правди і в мужності, з якою захищають свободу і право людини.

В обох цих значеннях роман «Доктор Жіваго» належить до традиції: Пушкін, Лермонтов, Толстой.

Трудно тепер, в час життєвих імпресій, перенапружених політичними тонами і переселених плякатно-джазовими психологічними барвами, сприйняти твір Пастернака в повній поетичності його видивної сфери і злагоді творчої концепції.

Є в книзі вишуканий чар: в загальній картині і в тоні розповіді, також в самому ясному складанні візії, яке нагадує пастельні твори старого Пастернака-малюра. Головний герой роману, доктор Жіваго, це рідкісний тепер характер, з тією незмірною цінністю, яку виробили століття етичної дисципліни в християнську еру і яку Пушкін означав так: «лицарська сумлінність самовидної людини».

Якраз у протиставленні цього характеру всім комуністичним «типам» радянської літератури з їхньою прирди-

повою антиетичністю або червоним ма-кивеллізмом, полягає одна з найвищих цінностей роману для сучасності, — ціл-ковито в дусі класичної традиції, якій відповідає також строга етична фитміка самої прози.

Але тут, ніби в ліричній поемі, гли-бина освітленні досягається не тільки через докладну аналіз переживання, при всіх, систематично виявлених зв'яз-ках і суперечливостях, скільки через почуттєві суттєсті найдосконалішого сти-лю. При звичному підході до цього тво-ру, як роману, буде певне розчарування: він справді не належить до роду могут-ніх і повнокровних епопей белетристи-чної формації.

Це — твір із безліччю реалістичних сценок, оздоблених красивими рамка-ми і інкрустаціями в експресіоністично-му рисунку описових метафор, і складе-них серіями в величезний імпресіоніс-тичний плій для оновленого роману-хро-ніки: незвичайна сполюка, але дуже су-цільна і природна, і в дуже шліхетному строї мови.

З погляду суто мистецького він, однак, нижчий від віршів самого Пастернака, геніального лірика.

Але є в творі те, чим він переважає всі інші романи російської літератури 20 століття: це вже — книга мудрості, в якій найвищі правди світу висловлені через романний сюжет, вжитий, як плій притчі. Цікаво, що бидва твори, які струслили політичний Кремль, «Не хлі-бом единым» В. Дудінцева і «Доктор Жі-ваго» Б. Пастернака, пов'язані з Єван-гелієм: ніби провіщують, від чого та будівля завалиться.

Дудінцев взяв назву свого твору — з слів Ісуса Христа, і свого героя правдо-любоц повів дорогами, близькими до че-снот, в Євангелії заповіданих.

А вже Пастернак цілковито буде всю концепцію твору на євангельських істи-нах і завершує його віршами, серед яких є шедеври поезії: якраз ті, що присвяче-ні Ісусу Христу.

Візьмемо з твору декотрі вислови, які до тих віршів ведуть:

«Людина живе не в природі, а в істо-рії і... в теперішньому розумінні вона вгрунтована Христом».

«Віки й покоління тільки після Христа здійшлю вільно. Тільки після нього по-чалося життя в нащадках і людина умирає не на вулиці під парканом, а в себе в історії, в розпалі праці, посвяче-них подоланню смерті...»

Життєву революцію доктор Жіваго сприйняв був ентузіастично, проте по-бачивши від неї руйнування народного життє, осудив її, як історично безправ-ну, як сліпу хаотичну силу, в якій діють розкванті сили зла.

Шукач правди знайшов, що марксизм — це догматична вилетка.

«Я не знаю руху, більш віддаленого від фактів, ніж марксизм».

«Я думаю, колективізація... була не-вдалим заходом, і про помилку не мож-на було признатися. Щоб скрити невда-чу, треба було всіма засобами застраш-увати відлучити людей судити і думати; примусити їх бачити неіснуюче і дока-зувати протилежне до очевидного. Звідси — безприкладна жорстокість ежовщини, опублікування не розрахова-ної на здійснення конституції, введення виборів, не основаних на виборному на-чалі».

Хірургічно точною аналізою обставин і правдою роман Пастернака небезпечні-ший для Кремля, ніж піроксилін.

Заборонений шедевр, оповитий леге-ною від світової нагороди і пошани, він має силу помандрувати, мов привид, по СРСР, розвіуючи ідеологічний гіпноз пропаганди і сіру байку про «безкласове суспільство».

Казімеж ВЕЖИНСЬКИЙ

ХТОНЕБУДЬ ТИ, ЩО БЕЗ ВІТЧИЗНИ...

Хтонебудь ти, що без вітчизни,
Пристань, де я — в чеканні втомі:
В глухій пустелі яловизни
Ми вдвох не матимемо дому.

Хто задививсь туди, потойбіч,
Де небо в загравих буремних
Ще не згасає і гороче,
Хай він зо мною йде в ніч темну.

Кому ще сняться білі кості,
Що пси волочать їх полями,
Де розпач рве беріз волосся,
Хай це повість мені у тайні.

Бо з мряк осінніх, з голих стерниць,
У пірих сухих, будяччям
Щось проривається, шептанням
І рине в кров, і в серці плаче.

Нема ж землі, щоб вибирати,
Є лиш земля призначень вічних,
З усіх багатств — чотири стіни,
З усього світу — потойбічний.

Переклад з польської мови

Вадим ЛЕСИЧ

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

29 Б'ЄННАЛЕ У ВЕНЕЦІЇ

Венеційське Бієннале — (щодворічна) виставка мистецтва є, безперечно, найбільшим міжнародним влаштуванням цього роду. Починаючи з 1895 року, з перервами тільки в 1914-20 і 1942-46, ця виставка давала систематичний перегляд найважливіших появ світового мистецтва. На щогорічний виставці бере участь 36 держав. Крім центрального італійського павільйону, виставовий парк обіймає 43 павільйони окремих держав, а частина велетенського італійського павільйону відступлена мистцям тих держав, які ще не мають своїх окремих приміщень. Виставка є італійським державним устаткуванням, але її організація перебуває цілковито в руках італійських мистців, які, як і дипломати в житті політичному, ведуть свою мистецьку політику.

Цьогорічна виставка виразно наставляє на модернізм, на мистецтво абстрактне. Запрошених мистців можуть фактично виставляти все, що їм заманеться, статус виставки застерігається тільки проти творів непристойних і таких, які могли б ображати релігійні почуття якогось народу. Виставка передбачає різноманітні нагороди, з них дві по 2 мільйони лір (понад 4 тисячі доларів) за малярство і різьбу уфундувала президія ради мистців. Одну з них одержав італійський маляр Освальдо ліччі, другу теж італійський скульптор Умберто Мастроїані. З трьох нагород міста Венеції одну достав американець марк Губі, другу еспанський скульптор Едвардо Хіллда. Усіх нагород — 33, призначає їх міжнародне журі, за винятком нагороди ради міністрів за твір релігійного характеру (500 тисяч лір). Цю й інші 6, визначені Міжнародним інститутом літургійного мистецтва, призначає окреме журі.

Наше особисте враження від виставки пригноблюче. Воно трохі уляглося, коли ми оглядали виставку другим наворотом, повертаючись до творів, які здавалися нам вартими уваги за першим разом. Справа, можливо, в тому, що ми жраз поверталися з Равенни, з її грандіозними мозаїками, особливо тими, що тепер, під час ремонту базиліки св. Аполінарія, зняті з мурів і тимчасово виставлені в музеї. Ці речі вражали несамовитою модерністю своїх проблем, хоч створені вони чотирнадцять століть тому. Все в них досконале: композиційна схема, абсолютне володіння площею в розкладанні форм і оарв, сугестивна експресія максимально насиченого кольору і, передусім, свідомість мистця, який знав, чого хоче і що мав створити. І ви не можете не розчаруватися, побачивши після цього творів, закладені формами і барвами, де самим мистцям неясно, чого вони хотіли, бракує взагалі будь-якої ідеї, навіть чисто пластичної. Вони, ці твори, сказати б «ніщо» в сартрівському розумінні ніщоти душі й матерії. Будь-який критерій у виборі й оцінці мистецького твору вже давно знищений, його заступила мода й реклама. Зразок цього дає каталог, книга понад 600 сторінок, у якій критики намагаються роз'яснити суть мистецьких творів нібито психоаналітичною методою. Тоді їм уживається в полотнах, заліплених дошками з паркану, або в натягнутих на підрамки дротяних сітках з огорожі «буколічний ліризм», «емотивність романтичного духа», «серафічні візії» й інші вигадки, супроти яких твердження з передмови до радянського павільйону, що вони респектують «індивідуальний і оригінальний характер творчої активності мистця», здається ще досить чесним.

Факт, що сучасне поняття малярства втратило свій глузд, затерлися різниці між малярством і декоратцією, і через те на виставці багато творів характеру явно декоративного, таких, що могли б бути вжиті як взори для потреб прикладного чи індустріального мистецтва. А втім, як цінувати критерієм малярства твори, які часто нічого малярського не мають, навіть фарби? Так само скульптура втратила свою монументальну статичну основу, тобто принцип, що камінь чи метал мусять зберегти певну одноцільність брили. Ту одноцільність і масивність (завдяки яким збереглися твори архаїчного мистецтва) сьогодні заступлено виробами з дроту, бляхи, шнурів, пір'я тощо і тим заперечено саме поняття скульптури. Саме ця нетривалість, імпровізованість, легковажність щодо матерії твору не малою мірою спричиняється до легковажності, з якою сучасний глядач сприймає твори такого мистецтва.

Тут ми зробимо загальний перегляд цікавіших павільйонів венеційської виставки та підкреслимо особливості мистецтва окремих народів.

Італія представлена найчисленніше. Її секція складається з поодиноких виставок 4-х італійських мистців, у тому числі помертвона виставка Енріко Прамполіні (1894-1956), кубіста ще з-перед першої світової війни. Його твори, переважно конструкції різних форм, нерівної вартості, а все ж це олискучий мистець, якому вроджений латинський дух ладу рідко коли дозволяв сходити на манівці. Є деякі опільні риси в його творчості з творчістю Павла Ковжана, зайвий доказ того, який чутливий був наш мистець на сучасні йому прояви світового мистецтва. Велика слава виповнена творами Массімо Кампілі, одного з провідних сучасних італійських мистців модерного напрямку. При всій своїй безкомпромісовій модерності, він одночасно глибоко традиційний. Народжений у Фльоренції (1895), він прямо користується малярськими засобами, притаманними етруському мистецтву, його фресковий фактур, охрово-терракотовому кольорові, спрощеному рисункові. Ми не сказали б, що всі його твори вдалі, але всі вони безперечно багаті ритмічною грою форм і ліній. Маріо Мафай (1902) — маляр постімпресіоністичний, його малярство дечим схоже на малярство С. Борацька. Чаранко Джентіліні (1909) — один з найчужакіших мистців виставки. Він примітивізує свої форми майже кубістичною методою, все таки зберігаючи деяку класичну основу. Як сам він каже, він хоче своїм персонажам, речам і кравидам надати символічного вигляду, казкового і мітичного.

Малярський лавреат Б синале Освальдо Ліччі, на нашу думку, навряд чи заслужовує на свої лаври. Забавно в його малярстві спекуляцій формами. Його півабстрактні фігури або обличчя завжди зображені на пласкому декоративному тлі, вчувається деяка схожість з еспанцем Міро. Нагороджений твір — це три декоративні площі — чорна, зелена й жовта, з кількома арабесками, що сугерують обличчя й руки. Далеко відкинувшись здалеки нам твори двох расових малярів — Едмундо Баччі (1913) і Італо Валенті (1912). Обидва зовсім безпредметні, творять тільки барвними плямами без ніякої форми, але ці плями максимального напруження, вони творять ефектні гармонії в своєму зударі контрастів, і власне ці гармонії є, скажати б, музичним об'єднувальним елементом, що дає тим творам ритм і лад, а тим самим і право мистецького буття.

В скульптурі звертають увагу великого розміру мармури Альберто Віані. Це абстрактні форми, що здалека сугерують то корабельні гвинти, то жіночі постаті. Ці твори позначені деякою шляхетністю форм, рафінованістю ритмічних ліній. Лавреат скульптури Умберто Мастоаяні (1910) творить свої речі динамічно, вони повні руху абстрактних форм, і деяка традиція футуризму в них зовсім явна. В його поவிгнаних, покручених, потрощених масах металу можна б добачити навіть щось трагічне, наприклад, його «Матерія» — це брила тісно збитого металу, з якого вибухають і пробують вирватися відосередні сили. В цім клубовищі до- і відосередніх сил і виявляється сама космічна суть матерії, захованих у її нутрі енергій. Немає цим разом на виставці творів двох відомих італійських скульпторів: Маріо Маріні і Еміліо Греко, але вони були представлені в Брюсселі на виставці «50 років модерного мистецтва».

Французський павільйон складається з творів дев'ятох мистців, але в загальному вище італійському павільйоні є ще ретроспективна виставка Жоржа Брака, де зібрано 90 його творів. У французькому павільйоні добре представлені три малюрі — Раймон Леге, Андре Массон, Едвард Піньйон. Леге, сьогодні професор Паризької академії мистецтв, досить добре відомий і українській публіці, яка бачила його твори на першій виставці АНУМ у Львові 1931 року. Його можна б зарахувати до послідовників Боннара. Твори Леге — це калейдоскоп грайливих, магічно зібраних і згармонізованих фарб з майстерними контрастами фіолетів, оранжевих і їдкої зелені. Предмет існує для нього лиш настільки, наскільки він дає претекст для якоїсь форми, вивпвненої барвною субстанцією. Массон і Піньйон — це майстри наскрізь динамічні, що творять зухвалі абстрактні форми і вибухові зудари барв, але водночас їхні твори позначені певним раціоналізмом; інші емоції переважають у них емоцію чисто пластичну, що так переконлива в загальному Леге. Чільний скульптор, якого показали французі, — це Антоніо Певзнер. Його скульптури, чи, краще сказати, конструкції, — це викладені мідіямн дотром поверхні, які нагадують наче частини машин — турбі-

ни, мотори літаків, рідше світ органічних речей — квіти, слимак тощо. Речі ці безперечно вигадливі і добре скопійовані, але від них віє якийсь технічним холодом. Глядач сприймає їх, як якісь невідомі йому апарати з лабораторії, ніж як твори чистого мистецтва. До того ж мистець, виробивши свою дотягну техніку, повторює її без кінця, що надає його конструкціям вигляду якоїсь серійної продукції. Однак французькі мистецькі кола сподівалися, що він отримає одну з нагород. Тим часом цього року ні одна з нагород не припала французіві, чим вони були дуже вражені.

Все це зв'язане з ривалізацією міжнародних мистецьких кіл, які раді відвернутися від французького мистецтва, яке зпродовж останнього півтора сторіччя мало безперервну традицію високої і вирафінованої майстерності. Новий ідеал знайдено в антитрадиційному мистецтві американському, яке має багато меценатів і справжню американську рекламу. Відомий колекціонер Гугенгейм влаштував на весні цього року показ кращих творів своєї колекції в Парижі. Французька критика прийняла цю імпрезу як



Франко Джентіліні: Дві постаті
(1958)

провокацію, і навіть такі теоретики абстрактного мистецтва, як Франк Ельгар називали виставлені твори жакхливою убогістю. Гугенгейм вважає, що французьке мистецтво «спаралізоване традицією» і що прийшов час скинути ярмо мистецької Франції в заміну за мистецтво чисто абстрактне, творцями якого є в першу чергу американці. Як же виглядає американський павільйон на Б'єнале?

Якщо ви сядете на лавку перед американським павільйоном, ви спостережете, що відвідувачі не затримуються там більше 3-4 хвилин. Вся виставка розмірно великого павільйону складається з творів чотирьох мистців: два маляри — Марк Ротко і Марк Тобі, та два скульптори — Сеймар Ліптон і Дейвід Сміт. Обидва маляри справляють кряпй пригноблюче враження. Ротко дав 10 полотнищ, деякі на півстіні, де все малярство зведене до трьох-чотирьох горизонтальних плям на чорному чи якомусь іншому тлі. Перше враження від тих речей — мур, на якому квачем позамазувано написи. Але в каталозі критик Сем Гантер запевняє, що ті полотна «асоціюються з різними станами людської душі» і що вони «сповнені спиритуальною енергією» і «серафічною візією». У Марка Тобі, що дістав премію міста Венеції (півтора мільйона лір), мета інша. Він покриває великі полотна цятками, звичайно сірими, і його твори нагадують ті лінолеуми, якими покривають підлоги в кухнях: вони так само цятковані, щоб на них не видно було бруду. Ми довго не могли розгадати таємниці успіху цього мистця, аж пізніше довелося їхати на кораблі з одним добродієм, який був агентом Тобі в західній частині США. Другий агент завідував східною частиною Америки, третій і четвертий різними частинами Європи, словом, бізнес був поставлений на велику скалю.

У скульптурі Ліптона є безперечна експресія, він сміливо викручує свої форми, які все ж таки нагадують побиті в катастрофі літакові мотори або ті авта, що їх спрасовано на брукх. Де-не-де це має якийсь глузд, наприклад, одна зам'ята купа заліза сугерує велику троянду. Сміт дуже нагадує коваля, який почав щось робити, але нічого не вишло, і він так і покинув роботу, не доведено до кінця.

Боїмось, що хтось може взяти цю оцінку за надто суб'єктивну. Але з американським мистецтвом щось таки справді не в лад. У зв'язку з цим ми не можемо не згадати одного епізоду. Під час театральньо-музичного фестивалю в Споллеті в Італії цього року його організатор Джан Карльо Менотті (американський автор і режисер італійського роду) влаштував і виставку американського та італійського мистецтва. Цю справу він доручив критикові Джованні Урбані, а цей звернувся до провідного американського мистецького журналу «Арт Ньюз».

Редактор його зробив вибір американських творів і надіслав їх на виставку. Отримавши їх, італійці вжахнулись і відразу ж відмовилися деякі з тих творів виставити. А були між ними такі речі, як, наприклад, «Ліжко» Равшенберга: справжнє полове ліжко з подушкою, наклеєне на полотні і залите зверху фарбою, так що все ствергло на дошку. Оskarжений у «цензуруванні», Урбані був змушений оголосити заяву, яку варто навести:

«Я думаю, що наші американські співробітники виявили брак культурної відповідальності. Виставити такі твори «мистецтва» значило б образити поважних творчих мислителів цієї виставки, цього фестивалю, саме Сполото. Такі речі стоять нижче нашої гідності: я проти цензури, як і всі. Але тут приходить межа, по якій відповідальний критик мусить провести лінію і бути приготавленим обороняти свою позицію. Це не якийсь стиль мистецтва, проти якого я виступаю. Це постава деструктивна і нігілістична». Менотті, до речі, цілком підтримав цю заяву Урбані.

Німці, що мали блискучі експресіоністичні традиції, які не малою мірою заважали на сучасному світовому мистецтві, (німецькі експресіоністи блискуче представлені в Брюсселі на виставці «50 років модерного мистецтва»), поспішно намагаються наздогнати роки, втрачені за часів Гітлера, коли вони опинилися між творцями «звироднілого мистецтва». Проте, якогось власного мистецького обличчя вони ще не знайшли. Видно велику метушню, але тепер, коли ми пишемо ці рядки, нам годі пригадати собі в цій повені експериментів хоч одну-дві речі чиннебудь помітні. Виняток творять дещо далі з творами Кандінського, який, хоч російського походження, тісно пов'язаний з німецьким експресіонізмом. На цій виставці ціла серія його творів з різних періодів, що збереглися в Мюнхені, в колекції його приятеля Габрієлі Монтер. Цікаво стежити за розвитком мистця: спочатку він мало чим різнився від «модерністуючих» росіян того часу: Добужинського, Білібіна й інших, але вже від 1910 року він знаходить себе в ряді колористично блискучих малюнків, які сміливо можна поставити побіч Гогенівих. Потім прийшла доба, що фактично уgruntувала його славу — твори безпредметних музичних візій. Вони різної вартості, але спонтанність його експресіоністичного вислову щира і часто колористично блискуча.

У ділянці скульптури звертає на себе увагу Фред Кеніг, що творить у модному тепер напрямі модерних форм, базованих на архайчних мистецтвах. Він бере елементи з скульптури міноїської або кіклядської доби, і його квадрига була б оригінальним твором, якби її ідеї з тією самою розв'язкою ми не знаходили серед дрібної скульптури хоч би в музеї в Тераклоні на Криті. Тут проблема подібна тій, що й у кераміці Пікассо, який часто просто копіює взори архайчних мистецтв, іноді їх навіть не перетворюючи.

Вступ до каталогу британського павільйону написав відомий мистецький теоретик Герберт Рід. Англійське мистецтво живе і цікаве, не піддається нівеляційним впливам французького чи американського мистецтва, як це помітно в мистецтві інших народів з небагатими мистецькими традиціями. С. В. Гейтер, маляр і графік, передусім у цій останній техніці створив найкращі речі. Плутинина його динамічних ліній має свій внутрішній глум, для своїх абстракцій він знаходить цікаві й інтригуючі назви, наприклад, «Лукреція», «Амазонка», «Пегас», «Сини Ніобіи», «Ікар», «Люнарий краєвид» тощо. В. Скотт дає низку півабстрактних малюнків, досить декоративного характеру. Третій мистець цього павільйону (іх усього три) К. Армідедж (народ. 1916), скульптор, що одержав нагороду 500 тисяч лір, призначену для мистця віком до 45 років. Його мистецтво зовсім антиестетичне і дуже контрверсійне. Жіночі торси в нього мають вигляд якихось мішків з глиною, з яких стирчать, наче пташки, обрубки рук і ніг; враження таке, що засобу деформації він живає тільки на те, щоб підкреслити гідоту людського тіла. Рід пише, що його стиль «натуралістичний, але не традиційний» і що він намагається підкреслити негативні моменти, дезінтеграцію форм. Все це правда, як і те, що його скульптури мають в собі щось відштовхуюче, їх бракує будь-якої грації.

Радянський павільйон — це давній російський, побудований ще до першої світової війни. Все тут наставлене на агітацію, мистецтво тільки засіб для неї, а мистецькі засоби, якими орудують радянські мистці, належать цілком до минулого століття. Серед реалістичних сіро-бронзових малюнків звертає на себе увагу тільки малюрок вірменина Оганеса Зардар'яна — яскраві декоративні плями квітів і красивіші у стилі більш-

(Далі на 4 стор.)

Марко АНТОНОВИЧ

ПЕРЕГОРНУТА СТОРІНКА ЖИТТЯ

Під таким наголовком подав у вересневому числі «Укр. літературної газети» проф. Олександр Шульгин спомина, присвячений пам'яті Марії та Максима Славінських. Однак його спогад — це спогад однодумця і тому може викликати різні застереження. Тому автор цих рядків вирішив доповнити ці спомина з погляду політичного противника. Очевидно тих, хто звикли до сучасних політичних суєречок і будуть шукати в моїх рядках якихось злобних нападок, я мушу розчарувати. Бо як середовищу, до якого належали покірні, так і їм самим я (та й чи лише я?) завдячую дуже багато.

Насамперед даю проф. Шульгину варто, зокрема для «Укр. літературної газети», доповнити деякими даними про літературну діяльність покірних, бо її О. Шульгин мало згадує. Максим Антонович Славінський належав до гуртка українських письменників, який організував довкола Миколи Лисенка і якому наше літературне і суспільно-громадське, а частково і політичне життя так багато завдячує. У цьому гуртку, крім вищезазначених, були ще Леся Українка, Сергій Шелухин (С. Павленко) — після визначний український правник і менш щасливий дослідник української передісторії (галльська теорія походження Русів), визначний поет Володимир Самійленко, Одарка Романова, Михайло Обачний (Косач), Людмила Старицька і Олена Пчілка. Значення цього та й інших тодішніх гуртків української молоді в Києві в тому, що вони стали переємниками традицій Старої Громади і до цих традицій внесли також свою лепту, передаючи її далішим поколінням.

Максим Антонович Славінський здобув собі (тепер незаслужено забуто) славу першокласного перекладача з інших мов. У цій ділянці його можна поставити сміливо поряд таких визначних майстрів українського перекладного мистецтва, як Куліш, М. Старицький, В. Самійленко, М. Рильський, брати Зерови і Бургардт (Ю. Клен). Вистарчить згадати його переклад з Г. Гайне «Коли розлучаються двоє», що в музичному обробленні М. Лисенка вже давно став українською народною піснею і здобув у нас більшу славу, ніж німецький оригінал «Wenn zwei voneinander scheiden», у німців. Зрештою перекладач Гайне Лесі Українки та Максима Славінського і їх роман згадує у своєму споміні О. Шульгин.

Не буде образою для Лесі Українки, коли скажемо, що переклади Славінського з Гайне кращі. Свого часу проф. Д. Антонович, обговорюючи це питання, намагався його й пояснити. На його думку, Леся Українка була надто оригінальною поеткою і надто великою індивідуальністю та бунтаркою, щоб належно вжитися в чужу їй творчість і підпорядкуватися чужим думкам. Максим Антонович Славінський, який, очевидно, не міг рівнятися з геніальною Лесею своїм скромним талантом, міг легше пристосовуватися до інших думок і підкоритися чужим думкам та передати їх у перекладах. Це торкається перекладів Славінського не лише з англійської та німецької мов, але й з чеської. Зокрема майстерно він переклав один вірш Франтішка Пелішкі, про стареньку матір, тріс снів якої полягло в армії Наполеона за Батьківщину:

... І перший син її поліг
Під Австерліцом в бою,
І другого холодний сніг
Засипав під Московію,
А третій син, остання кров,
Під Ватерлоо смерть знайшов...
Жах! Жах! та Жорж...

Одного дня вона почула, що мертвого Наполеона перевозитимуть до Парижу на похорон, і вибралася з своєї далекої провінції до столиці, щоб кинути жахливе обвинувачення особі, яка забрала в неї все... У Парижі вона стала в натовпі і підготувала найтяжчі оскарження на адресу Наполеона. Але коли прийшла відповідна хвилина, вона, переможена величчям вивидищем катафалка, забула про свій намір, стала навколійки і захоплено шептала найвищу похвалу вождеві нації, знаючи, що коли б вона мала більше сил, вона б і їх віддала для найвищої мети, уособленої в постаті великого полководця. Цей вірш переклав і видрукував М. Славінський після смерті Головного Отамана, і це була його найкраща відповідь тим, хто в перші роки після трагічного закінчення визвольних змагань кидав найгірші обвинувачення на адресу Симона Петлюри. Вірш цей став коронним номером видатної української артистки і декламаторки Наталі Дорошенко, дружини проф. Д. І. Дорошенка. На іншому місці друкуємо ще один вірш М. А. Славінського, викликаний тяжким царським гнітом: «П'яніть себе...»

Треба зазначити, що Максим Антонович не робив з перекладу ремесла. Він добре знайомився з творчістю і мистецтвими прийомами даного поета, поки наважувався перекласти хоч один його вірш. Деякі твори він відмовлявся після докладного ознайомлення перекладати. Так було і в випадку з поемою Байрона «Мазепа». (Пізніше цей твір на українську мову переклав Д. Загул). Він не соромився признатися, що не дасть собі ради з цим твором.

Коли говорити про взаємовідносини між Лесею Українкою та Максимом Антоновичем, то, крім наведених проф. Шульгином цитат, можна згадати також, що постать Славінського можна знайти ще й у «Блакитній троянді». Взагалі по-близько треба зазначити, що Леся Українка занадто дорогою ціною здобувала собі славу найбільшою української поетки, а ця ціна була тим більша, що Леся була надзвичайно темпераментної і жвавої владі. Вона справді здобувала свою славу, як писав Шевченко, «кров'ю та сльозами».

*

Багато уваги присвячує проф. Шульгин Українському демократично-республіканському клубові. Досить регулярні сходини цього клубу я пам'ятаю вже за 30-их років, коли в Празі не було ні О. Лотоцького, ні самого О. Шульгина. Обов'язково, а поряд з ними й В. Прокопович, А. Лівицький, Р. Смаль-Стоцький та інші визначні діячі УНР навідувалися лише принагідно до Праги. Хоч автор цих рядків і був рішучим націоналістом, але часто відвідував сходини цього універсального клубу, які традиційно відбувалися в готелі «Граф». Там можна було дуже багато навчитися, а головне — провести вечір у дуже привітній і милій атмосфері. Головними учасниками сходин клубу були Степан Смаль-Стоцький, найбільший дослідник Шевченкової поезії, який щороку на великі роковини давав доповідь, звичайно, розбір якогось одного твору Шевченка, і читав його твори, а треба сказати, що я ні перед тим, ні після не чув та, мабуть, уже й не почую такого мистецького читання творів Шевченка, як з уст С. Смаль-Стоцького. Далі згадує визначного соціолога О. І. Бочковського, проф. Мацієвича, проф. Яковлева, який був одним з найвизначніших дослідників історії українського права, проф. В. Садовського З. та І. Мирних, відомого філателіста Є. Вирового та цілий ряд інших незвичайних людей. Все це були люди з стажем і майже похилого віку. На сходинах клубу Славінський дуже часто виступав з доповідями, які були відомі з свого мало обгрунтованого оптимізму, але вони були дуже позитивні своїм моральним насиченням. Дуже цінні були доповіді М. С. Славінського про Лесею Українку та про інших діячів українського літературного, політичного і суспільно-громадського життя, яких Максим Антонович особисто добре знав.

На цих сходинах майже не було молоді. Очевидно їй не імпували занадто усталені й спокійні думки старших людей, в той час, коли всіх захоплювала революційна робота. Крім того, члени республікансько-демократичного клубу, правильно чи неправильно, мали опінію польноофілів, а це від них дорешти відштовхувало молодь, яка виховувалася на боротьбі проти польського окупанта. Таким чином дуже часто автор цих рядків був на сходинах республікансько-демократичного клубу єдиним представником молоді! Та й то дуже часто в ролі enfant terrible.

Максим Антонович Славінський, перед тим як стати універсальним, перейшов досить таки далекий шлях від неспокійного українства через драгоманівство і приховане або й наявне московільство, що наприкінці минулого й на початку цього століття різно проявлялося. Однак, відколи я його пригадую, Максим Антонович Славінський був людиною сталих і досить консервативних українських патріотичних поглядів. Як учень Володимира Антоновича, він з спеціальним теплом ставився до онука свого любимого професора і прощав мені всі нападки на табір універсальності.

Про риси лінивіства проф. Славінського згадував також проф. О. Шульгин. У Києві його студенти звали жартівливо «богом лінощів». Цій обставині можна, здається, також завдячувати, що Максим Славінський лишився найвірнішим учнем Володимира Антоновича. Його нарис історії України є яскравим цьому доказом. Можна сумніватися, чи це добре, бо саме в науці постійно треба здобувати нові позиції й охоплювати нові ідеї, яких не могло бути 50 чи більше років тому. Однак тут, як і в інших випадках, Максим Антонович Славінський був і лишався вірним своїм старим знайомствам

та думкам. Ця вірність і спричинила його загибель.

Коли, вишовши з німецької тюрми, я довідався, що М. Славінський вирішив залишатися, я відвідав його, щоб перекопати виїздити з Праги. Обов'язково Славінський знав добре англійську мову і могли б бути дуже корисні українській громаді в Німеччині та й самі добре прожити. Всі мої докази розбивалися об речення Славінського: «Нехай уже молодші виїжджають!» Коли ж я не переставав натискати на нього в справі виїзду, Максим Антонович Славінський дав мені зрозуміти, що він не хоче покидати добровільно місце, на яке його призначив Симон Васильович Петлюра. Як відомо, свого часу Головний Отаман призначив Максима Антоновича Славінського послом УНР до Чехо-Словаччини. У цій вірності було щось привабливе і високе, отже мені було далі ніяково перекопувати.

*

Фінал, очевидно, був такий, як можна було передбачати! Славінський був на списку ворогів народу, отже агенти МВД його дуже скоро заарештували. Довелось М. А. Славінському сидіти в тюрмі на Карловому наместі (площі). У тюрмі він поводи себе дуже гідно і спокійно. Те ж саме було й під час допитів. Всевладні агенти Москви ніяк не могли примусити М. А. Славінського співати на їхній мотив, і в той час, як з іншими заарештованими МВД не мало ніякого клопоту, на допитах М. А. Славінського картина була зовсім протилежна: він спокійно і річково відповідав, а евідисти сердилися, тупали ногами і взагалі поводити

29 Б'єннале у Венеції

(Закінчення з 3 стор.)

менш Моріса Дені 1920-их років. Центр радянського павільйону творять малюнки С. Герасімова, Ю. Піменова і Кукричківа. Єдиний українець — М. Деревус з циклом ілюстрацій до Марка Вовчка і Лесі Українки, що нічим особливим не привертають до себе уваги. Про те, що він українець, ніде не сказано, крім того, що він народився в Києві 1904 року. Але на Україні народилися й інші мистці. Тут годі не згадати, що в 1928 і 1930 роках радянський павільйон мав окремі відділи Української РСР з блискучими творами Ф. Кричевського, А. Петрицького, І. Падалки й інших. Все це давно позникало і все втоплене в єдиному російському морі. Дійшло до таких курйозів, що мала Мальта має свій окремих відділ в окремому від британського павільйону, а «суверенна держава українського народу» не дістала права показати своє мистецтво не те що окремо, а хоча б пропорційно до кількості населення СРСР.

Перед входом до радянського павільйону поставлено бронзову постать Є. Вучетіча з Москви, що має представляти переможення меча на плуг. Кумедна річ! Скульптор натякнув на свою постать — робітника — сталевий шолом на голову, але нащось стягнув з нього не тільки шолом, а й штани, мабуть, щоб показати атлетичні м'язи. В тому місці, де в ватиканських музеях обов'язково прикладають фіговий листок, Вучетіч прийшов просто шматок блискучих завбільшки з зошит. Вийшла фігура не надто соціалістична, а якийсь Гермес. До речі, ця річ виставлена і в Брюсселі в радянському павільйоні, де вона викликає веселі коментарі відвідувачів.

Японський павільйон дуже модерний, і його експонати різко поділені на традиційні й модерністичні. Ці останні є далеким відомою європейських течій. Наприклад, полотнища Фукузави нагадують Леже і Бекмана в якійсь схожаній редакції. Ми б сказали, що ці й подібні твори хворіють на брак культури, взагалі всякої, включно до пластичної. Контрастом до таких творів є ті, що тримаються багатовікової японської традиції, особливо акварелі на шовку й папері та дереворити.

Ми зупинилися трохи довше на деяких павільйонах, до цього можна б додати ще кілька інших. Проте далі ми обмежимося кількома характеристиками. М'яляство і різьба Еспанії динамічні, можна сказати — конвульсійні в своєму розумінні форми і її трактування. Вражає майже цілковита безколірність, перевага чорно-сірих барв, що, звичайно, притаманне й Гойї. Твори переважно наближаються до абстракції, часто сумнівної вартості засобами (верстви фарби товщиною з кулак), скульптури Хіллді, одного з лавреатів виставки, хоч як вибагливо покручені, не дорівнюють тим покрученим чід час бомбардування рейкам, що ми їх бачили хоча б у Бремері

себе дуже по-хамськи. Не зважаючи на це, вони не змогли зламати духа М. А. Славінського і вирішили зламати тіло. Це було дуже легко, бо йому вже минав 67 рік. На столі комісара, який допитував Славінського, лежав комплект «Тризуба», і московські садисти чіплялися сливе до кожної статті. Одне з запитань слідчого було: «Чому ви так злобно писали завжди проти радянської влади». На це Славінський спокійно відповів: «Ніколи за все своє життя я не написав ні одного злобного слова». Тоді розлючений слідчий вихопив число «Тризуба», де Славінський писав про голюд 1933 року і заревів: «А це що таке?» — і показав на місце, де Славінський писав про голодуючу смерть 10 мільйонів українців. Знову Славінський престокийним голосом відповів, що «... ми мали на еміграції такі інформації, а якщо я помилявся, то скажіть же мені будь ласка, скільки насправді померло з голоду в 1933 році?» Спокійний і речевий тон довів слідчого до шалю. Після цього М. А. Славінського за кару послали на два тижні на працю в шахти. Коли він повернувся звідти, було ясно, що він довго не проживе. Фізично він був цілкомити знищений, але так само спокійно і гідно зміг себе тримати. Не зважаючи на безнадійний стан в'язня, його послали транспортом, і після того слід за ним пропав. Була чутка, що він помер по дорозі (в Відні?). Звичайно, це далеко не все, що можна було б і що треба було б подати про цього великого патріота і поета, але й цього, здається, забагато для розміру наших скромних еміграційних газет.

Варто лише зазначити, що лицемірні радянські видавці часто згадують його ім'я, не подаючи дати смерті. Вони це можуть сміло сказати — це 1945-ий рік.

зараз після війни: ми б сказали, що ці останні були куди драматичніші.

Мистецтво Югославії цілком модерне, ніяким соцреалізмом не тхне і здалека. Це саме можна сказати про мистецтво чехо-словацьке й польське. Поляки виставили тільки трьох мистців — А. Нахт-Самборського, В. Таранчовського і Марію Ірему, — всі вони мистці зовсім західноєвропейського стилю, а Ірема (до речі, народжена в Самборі) зовсім абстрактна. У вступі до каталогу Юліош Старжинський так і написав, що польські мистці, культивуючи ідеали мистецької свободи, доводять тим свою соціальну відповідальність. Соцреалізм позначено тільки малярство Румунії й частинно Мадярщини.

З інших відділів австрійський показує добрий вибір творів Густава Клімта (1862-1918). Швейцарський увесь заповнений геометричними абстракціями під впливом найбільш Мондріяна. Тут так і вчувається схильність цього народу до точної механіки. Багато цікавого у відділах південноамериканських, з яких невеличкий, скажімо, коломбійський стоїть вище від павільйонів не одного європейського народу з великою мистецькою традицією. Характеристичне, що часто національне обличчя південних американців висловлюють не родопитні мистці, а чужі, наприклад, видатне місце у бразильському відділі посідає Лазар Сегаль (народ. у Вільні) і Файта Остервер (народ. у Лодзі), що здобула для Бразилії одну з найбільш премій. Їх речі глибші, ніж ті, що виставлені в павільйоні Ізраїля.

*

Яка наша особиста думка про українське мистецтво на основі баченого в Венеції? Назагал позитивна, ми думаємо, очевидно, про мистецтво нашої еміграції. Немає сумніву в тому, що в нас є поперх десятих мистців, у творчості яких є проблеми, що цікавлять усе світове мистецтво, і вони стоять на рівні кращих його досягнень. Коли б ми мали на Б'єннале свій відділ (що зрештою тепер зовсім неможливе, бо його можуть мати тільки мистці, репрезентовані своїм урядом), ми справили б добре враження, власне тим, що ми були б інші, що ми не втратили ще свого національного обличчя. Ми могли б бути дуже модерними, зовсім не потребуючи бути кінце абстрактними. А коли вже мова про абстракціонізм, українська його відміна була б трохи інша від загальнонаціональних напрямків. Справа в тому, що ми масою подивуїтне (і мистцями не завжди зрозуміле і використуване) народне геометрично-абстрактне мистецтво з своїми власними законами й дисциплінами. У цьому мистецтві ми, сказати б так, психічно вижили, і чиста абстракція без елементів ритму й гармонії нас не тягне й не перекопує. Українське абстрактне мистецтво має і матиме свої власні ідеали, які саме — це, власне, проблема нашої (мистців) творчості, намагання якнайадекватніше висловити своє пластичне відчуження.

Юрій ГЕРИЧ

ЯК ПОСТАВ ГОРОТАК

(З приводу десятої річниці смерті Мосендза)

Про літературну містифікацію, відому під ім'ям Горотака, вже були в наших пресі згадки декілька разів. Писав про це пару років тому, здається, Державин, а в минулому («Злі» за листопад) Кошелівець.

Статті Державина не маю під рукою й не пригадую точно, як він цю проблему розв'язує, Кошелівець, на підставі слів Клена, приписує постання Горотака переважно останньому.

Збірка віршів Порфирія Горотака вийшла під назвою «Діаболічні параболи» у видавництва «Нові Дні» (Зальцбург, 1941) і включася, крім довідки про автора, 18 віршів. В першому машинописі горотаківських віршів, який зберігся у мене і яким я користуюся, є лише 60 віршів, в тому числі 3 такі, які не ввійшли до «Діаболічних парабол». Один з тих віршів з присвятою Тичині. І назва тієї збірки в першій редакції інакша. Збірка ще поділу не має і як цілість називається «неозирність». В «Діаболічних параболах» тою назвою означується перша частина. Крім тих трьох віршів, що не ввійшли до «Діаб. пар.», в машинописі є ще й «Вступ», що кінчається віршем «Хай зліплучується космос».

Тою саме збіркою я користуюся, і всі цифрові дані стосуються до неї, а не до «Діаболічних парабол». Та перша редакція була готова в травні 1940, хоч до неї Мосендз чомусь не вписав деяких віршів, що вже тоді були готові, а щойно пізніше вставив до «Діаб. парабола». Ті вірші, яких немає в першій редакції (за винятком двох-трьох), автори склали пізніше. Клен на своїх мавдрівках по Баварії, а Мосендз, можливо, у Швайцарії.

Як же з'явився Горотак, хто він такий, кому належить приписати ті шістьдесят віршів, що появилися на весні 1946 року і стали тоді справжньою літературною сенсацією? З яких причин він постав? На ці пару питань постарася дати по змозі точну й вірну відповідь.

Народження й поява Горотака відбулося, сказати б, випадково. Без якихнебудь наперед уявлених задумів, без спеціальних намірів авторів. Що ними були Мосендз і Клен, про це відомо, в тому ніякого сумніву немає, і цього доводити не треба. А наміри, які в тому чи іншому вірші криються, насувалися вже в самому процесі творення, часто відзеркалюючи настрої автора, середовища або часу.

На початку лютого 1946 року Мосендз попав перший раз до санаторії в Зелсфельді, невеличкій курортній місцевості, 24 км на північ від Інсбруку. Власне тоді, в тій санаторії, він почав писати свій «Волинський рік». Не дивлячись на те, що лікар радив йому якнайбільше спокою й відпочинку, він за «Волинський рік» взявся дуже пристрасно й годинами писав, креслив та переписував. Коли ж появлявся лікар Леонід Маркович миттю був у ліжку, удавав, що знаменито відпочиває й для кращого настрою читася Рільке. Власне від Рільки й почалося. Хоч Мосендз німецькою мовою не володів дуже добре, це йому, з бігом часу, не перешкоджало поезіями Рільке захоплюватися. Він почав читати їх ніби для «настрою й відпочинку», а по кількох днях став їх вивчувати напам'ять і перейшов на переклади. Перекладати Рільке й при доброму знанні мови не легко, а що говорити при середньому! Але Мосендза це не розчаровувало. Він тимчасово кинув писати «Волинський рік» і потрапив у другу пастку. З словником у руці, втопивши погляд у вірш, він мимрив, злився, коли переклад виходив не такий, яким він його хотів би мати. Так поступово в Мосендза назрівало не абияке захоплення Рільке.

В тій самій санаторії, в сусідній кімнаті, перебувала і моя подруга. Предметом її уподобань на той час були «Римські сонети» того ж автора. Мосендз навідувався часто, кілька разів денно. Або, щоб одвідати, або похвалитись новим перекладом чи поділитись думками з приводу прочитаного. За одними такими одвідами Христина Олександрівна сказала Мосендзу, що знає один дуже незвичайний, досі ще не публікований вірш Рільке. Вірш цей, продовжувала вона, знайшовся щасливим випадком в паперах пару років тому померлої графині Чіполлі в Італії і що вона, там перебуваючи, вивчила його напам'ять. Мосендз насторожено й нетерпляче слухав. Потім вона продекламувала цей незвичайний вірш. Однак його було трудно зрозуміти. Леонід Маркович був страшенно зацікавлений і забажав його мати на папері. Але й написане на папері не багато допомогло. Над ним відбулась

дискусія, перечитувано кілька разів, все ж змісту годі було дошукатися. Тоді цей ніби позитивний дефект було відписано на рахунок символіки Рільке й прийнято за певне, що зміст там без усякого сумніву мусить бути, хоч він ясно й не виявляється.

Ось цей вірш:

Schon erleuchtet sind die Hallen
Ichno tritt herein,
Lässt den Gurt vom Panzer fallen
Zeigt die Tracht am Schein.
Ichnisch, wie im Wetterkreise
Blickt das Frontgesicht,
Schon berechnet ist die Reise,
Hier liegt deine Pflicht.
In der Pflicht da ist die Krone
Dir auf's Haupt gesetzt,
Leser, sieh im Ichnosohne
Deinen Retter jetzt!
Bonifacius nimmt die Marke
Schaut ins Darium,
Rechnet aus wie gross die starke
Epopoe im Ruhm.

Вірш виглядав з кожного погляду цікаво. І до вуха він дзвоном звучав, і про панцир тут мова, і освітлені залі, про корону чеснот, «обов'язок» і про якийсь лицарський подвиг. В кінці якась містика з ближче невідомою «маркою», «дарюмом» і славою.

З віршем у руці побіг Мосендз до своєї кімнати. Він наперед тріумфував: що скаже Клен на те, що він здобув таку незвичну рідкість. В себе він роздобував цей вірш далі поповнюючи «неясні місця» власним здогадом.

Яка була перша думка Клена, я не знаю, не був при цьому. Але й Клен був цікавий довідатися, де та з якої нагоди було знайдено «недруковану спадщину Рільке». За пару днів ми обідали спільно в Інсбруку (санаторщики могли час від часу до Інсбруку виїздити) і знову хтось зачав розмову про цей вірш. Клен як Клен — шляхетно усміхався, не перече, що воно на Рільке подібне, але чогось йому оракує. Мосендз натомість, натура палка й неспокійна, дуже тим хвилювався, щоб, бува, в такі паскарські часи не пропала це недрукована спадщина Рільке або не дісталася в невідомі руки. На тому тимчасово наші літературні дебати закінчилися. Але за день-два Мосендз знову до цього повернувся, так йому це не давало спокою. Тоді я, що в «літературній спадщині Рільке» був мало зацікавлений, відкрив Леониду Марковичу, що це зовсім не вірш Рільке і що Христина Олександрівна собі з ними, тобто з ним і Кленом, покартувала. Мосендз, думаючи, що я йому хочу вибити з голови турбацію про Рільке, не довіряв. Тож я йому розказав цілу історію того чудного віршу. А вона, та історія, така: по окупації балтицьких держав утік звідтіля до Італії один німецький шляхтич, барон фон Кампенгаузен і поселився в Мерані. Щоб заробити на життя він (тобто його родина) вів пансіон, а що була це культурна людина, з замишуванням до літератури, то й влаштував він для своїх гостей літературні вечірки. На одній з них старий барон доповідав про літературні стилі й для прикладу, що за блискучою формою не конче мусить бути зміст, навіть цей вірш (авторства якоїсь німецької шляхтянки-віршоманки). Христина Олександрівна тоді там мешкала і цей вірш запам'ятала. Це Мосендзові сподобалося, і він щиро реготався, що Хр. О. його «так здорово набрала».

Як появилася Клен, Мосендз розказав про це і Кленові. Сміялися вони довго й голосно, а Клена в такому веселому й піднесеному настрої я доти ще не бачив. Кінець-кінцем заявили, що таку «рідку» поезію вони теж можуть творити без найменших труднощів.

Так зачалася поезіомахія. Я не пригадую, який був перший вірш, бо ніхто з нас спеціальної ваги цій пригоді не надавав. Мабуть, і самі поети, Мосендз і Клен, не припускали, що з цього вийде така довга й складна історія. Але вірші вони складали, і поступово їм це починало чимраз більше подобатися. Складавши якийсь вірш, вони сердечно сміялись, і це Мосендзу корисно виходило на здоров'я. Він дїставав знаменитий настрій, не дратувався вже стільки, ба навіть твердив, що це йому уліпшує апетит. За якийсь час, як віршів назбиралось більше, виникла в Мосендза думка додати до них ілюстрації. Хто ж би міг їх зробити? Звичайно, Левицький. Було отже відкрито що «змову» й Левицькому. Але та пропозиція, ілюстративна, чомусь дуже скоро відпала, і я більше про неї не чув. Виришили поети, що Горотак буде без ілюстрацій.

Як довго вони складали ці вірші? — В одному листі до Шумовського Мосендз пише, що «Горотака написали ми вдвій-

ку з Кленом за два дні». Це очевидний нонсенс. Чому Леониду Марковичу заваглося мати ці вірші за два дні, не роз'ясню. Тут він трохи переорщив. Сам факт, що тих віршів є 60, таку можливість виключає, як припустити, що не писали ж вони дванадцять годин на день. Як згадано, вони почали складати ці вірші десь коло 10 лютого, а продовжували щонайменше до половини або й до кінця квітня. Я точно пригадую один епізод з такої віршоманії в ліску коло пансіону «Веттерштайн» на весні, коли ліс вже добре зеленів. Мосендз, що саме тоді поробрався з санаторії на приватну квартиру, був частенько моїм гостем. Він заходив майже щодня, а часом і двічі на день. Одного разу був і Клен. Після чаю ми виборалися на прохід в ліс. Отак проходжувалися, поети мабуть почували приплив надхнення, зупинилися, присіли на пенечках і за десять-п'ятнадцять хвилин постала «Ностальгія» або «Архистратиг». Такі літературні засідання на тій поляні вони одоували й частіше. Другим таким місцем, Парнасом, був лісок коло іхтіольного заводу. Склали вони ці вірші з подивугідною легкістю. Деякі спільно, тобто один зачинав, а другий перебивав і продовжував (записував Мосендз у свій чорновик) окремо або на згаданих «засіданнях», або дома. Деякі вірші Клена Мосендз теж вписував у свій чорновик, як Клен з пам'яті диктував. Під вечір Мосендз заходив до мене на чай, просиджував йноді й до пізної деклямував нові вірші. Тоді я міг їх легко розрізнити, за винятком кількох, про які я ніколи не був певний, і завжди плував, чийого вони авторства. Однак сьогодні, по дванадцятьох роках, коли я пробував встановити авторство, в мене постали сумніви, і з певністю я вже розрізнити не зміг. Все ж таки про деякі можна з певністю сказати, чи вони належать Мосендзу чи Кленові.

Мосендзові певно належить «Вступ» і «Про автора». Це останнє не є первісною, а другою або, може, навіть третьою редакцією. В першій виходило, що Горотак був високим достойником у Ватикані і лише через якісь непорозуміння чи інтриги не став кардиналом (на це натяк в одному вірші). Ця первісна довідка «Про автора» Мосендзового письма зберігалася в мене довгий час і або хтось її позичив, або просто загубилася. Коли її Мосендз читав, я заважав, що такий біографічний факт відразу викликає сумнів у кожного, навіть не літератора. Мосендз зарекомендував другу або, можливо, навіть третю. Ця остання, що є у мене писана на машинці і ним підписана: «Мосендз Леонід, 20. 4. 1946. Зеєфельд».

Крім вступу й довідки про автора, цілком певно Мосендзового авторства є ще наступні вірші: «Тасмунія», «Ода до трактора», «Залізобетонна елегія», «Тирольська космогонія», «УНРРА», «Поеземахія», «Східняцьке фуріозо», «Пам'яті Сковороди», «Елітність» та «Астральна fuga». Щодо інших я цілковитої певності не маю, але з більшим чи меншим ризиком я нарахував віршів Мосендзового авторства 27. З інших будуть 3-5 спільні, решта Клена. З названих другий і третій вірші Мосендз написав на моє «замовлення». Поети мали звичай пропонувати деколи собі «тему». Загадав один одному тему — про це й пиши! Я не поет і, Боже борони, в цьому віршовому виробництві участі (крім пасивної) не брав, тільки одного разу Леонід Маркович запропонував мені подати йому тему. Не багато думаючи, я запропонував: «Ода до ффрака». Але Леониду Марковичу це не сподобалося, бо мовляв, вже хтось ффрак прославив. Тоді ми, як данину прогресивній добі, а ще й тому, що Горотак за своїм походженням мусів з такою тематикою бути ознайомлений, зробили згоду на «Оду до трактора» й «Залізобетонну елегію». На другий день «Ода до трактора» була готова, а «Залізобетонна» (Мосендз настановив, що має бути «залізобетонна», але я боронився правом внескодавця, і він відступив, дуже рідкий випадок, гідний завваги!) щось не хотіла укладатися й появилася щойно за пару днів.

Кленового авторства певно є «Астрологічне», «Розлука», «Гаракірі», «Наслідування Горація», «Китай», «Чоботи», «Давид» та інші, про які я теж з цілковитою певністю твердити не берусь. З того «Чоботи» Мосендзові дуже подобалася і він їх з пріємністю часто деклямував. Клен без сумніву знав Моргенштерна (хоч у віршах згадується чомусь лиш Гайне), майстра того типу поезій, і не виключено, що цей чоботарський мотив, а може й інші, звідти запозичив. У Моргенштерна про чоботи мова пару разів.

В Мосендзовому нотатнику, як вже згадано, (якщо він зберігся) будуть деякі вірші Клена, записані туди Мосендзом, як Клен диктував, однак скільки мені відомо не більше, як чотири-п'ять. Чи Мосендз авторство відзначив, чи описав картку вицер, я не знаю.

З кінцем весни Горотакова збірка з назвою «Неозирність» вже була готова. Мав я її з собою підчас однієї подорожі до Мюнхену та давав читати кільком знайомим. Дивно, що мало хто цікавився «Попелом імперій» чи «Останнім пророком» (і не ці твори, а Горотак скоріше побачив світ), сенсацією дня став Горотак.

Починаючи складати вірші, поети набивали їх усяким краном, змагаючись за риму й ритм. Та з бігом часу виявилось, що і в «фуріозні» строфи можна вкласти зміст. Звідсіля різниця. Попри вірші, іноді дуже чудні й незрозумілі, читач зустріне й вірші, в яких за серпанком позитного нонсенсу чи комізму криється гостра й дошкульна сатира. Дуже можливе, хоч твердити не збираюсь, що перед у тому вів Клен, який, знаючи досконало німецьку літературу, міг без труда знайти в Гайне чи Моргенштерна не останній взірць для поетичних інвенцій. Чи така евентуальність мала на Мосендза вплив, я сумніваюся. В «Східняцькому фуріозо» він цілковито оригінальний. Він і був душею й мотором горотаківської історії.

З ПОРТУГАЛЬСЬКОЇ ПОЕЗІЇ *)

Мануель БАРБОСА ДО БОКАЖ
1756-1805

* *

У пристрастях, в безумні вируванні
Іх натовпу, моє буття розтало.
Сліпе, нужденне я! Ти уявляло
Суть марну людську майже в несконнанні.

Один з теми тем, загордий дух в оманий
Упевненості існував так мало!
Єство земне і рабське, ти зав'яло,
Недугу нісши вже в своїм постанні.

Ви, втіхи, друзі і кати! Не з вами
Душі прагнуть голод наситити!
Ідть від мене, падайте у прірви!

О Боже! Прийде смерть і з світла
вирве —
І вмиє знайду я, що втрачав роками;
Зумію змерти я, не вмівши жити!

Антеру де КЕНТАЛЬ
1842-1891

* *

Ліси, моря, вітри! Як зветься знання,
Яке приносить спів ваш буйновійний?
Мой здається мрії неспокійний,
Ціло муки ваші — це моє страждання.

О зове смерку, таєне дихання
Німих речей, о псалме містерійний!
Чи крик твій — чи не є віщ, незагінний,
Зідхання світу і його благання?

Живе в безкрайому, в своїй господі,
Дух, і жорстока туга по свободі
Хвилює і стрясє форми згасні.

Чужі я ваші розумію хори,
Дерева і вітри, моря і гори,
І братні ви мої, о душі-в'язні!

Евженію де КАШТРУ
1869-1943

* *

Старуха, що проходить там, похила,
З лицем, де в'їлась гіркість, сумноока,
Є тінь Філіди, квітки, що, жорстока,
Моє обрати ложе не схотіла.

І садом п'янила, біла сила,
І садом лілій грудь була висока.
Як зникли — ніби марна поволока —
Та грація і чар. та свіжість біла?

Розбилося, я чув, її свічадо,
Мій дар, коли в очах її розкішних
Я жив, щоб ранили себе так радо:

«Для чого, коло срібляне, мені ти?
В тобі не зрю себе я з літ колишніх,
А нинішню себе не хочу зріти»
Переклав М. ОРЕСТ

Поль ВЕРЛЕН

* *

Небо ген там над дахом
Сине затишя,
Дерево ген там над дахом
Віти колише.

Дзвін, що у небі, ген там,
Тихо лунає.
Птах, що на гілці, он там,
Тужно співає.

Боже мій, Боже, життя тут
Тихе, сумирне.
Гамір, що ледь його чути
З міста ген лине.

Що ти зробив, що ось тут
Плачеш без впливу?
Що ти зробив, що молодість
Твоя загинула?
Переклад Марти КАЛИТОВСЬКОЇ

Стаття про роман

(Закінчення з 1 стор.)

них речах, як розгадування криз популярності твору його дійсного значення. Автор цих рядків ні в якому разі не належить до білоруків. При всьому його «формалізм» літературний твір являється для нього ще й фізично об'ємну річ, яка функціонує в конкретному матеріально-культурному контексті.

Часто-густо мистецькість популярного твору діє на читача приховано. Читач її не усвідомлює, звертавши думки до інших сторін чи площин. Такий випадок маємо з романом Багряного.

У спробі розкрити мистецьку його сторону лежить пояснення, чому автор цих рядків заохочує писати про нього не зважаючи на його популярність.

*

Крім того, є підстави гадати, що читач волів би почути про роман щось більш ділове, ніж впливи почуттів або впливи неповідомованості у справах літератури.

Такі впливи, як правило, заступають у випадку Багряного критику. Лишимо поза увагою цілий ряд їх, що перекладали фавбулу роману або твердили, в ньому, мовляв, є «чудові описи природи».

Не втручаймося, зокрема, у втручання в роман з боку духовних осіб. Значу лише, що, мого думкою, такі втручання управлені щойно тоді, коли для цього є відповідні дані.

На одному виступі, однак, спинюся. Паризьке «Українське слово» з 2. лютого ц. р. вмістило рецензію з підписом Д. А. і під назвою «Романтизм на еміграції».

Рецензія ілюструє розповсюджене явище, коли читач, який звик публікувати свої літературні враження, кладе на обговорювану книгу навкося певну прокляцію, в тому або тому напрямі, але в середину книги не влучає.

Спинитися на рецензії Д. А. варт для того, щоб вказати на один, мовити б, бородатий заблуд.

Автор твердить, мовляв, роман Багряного показано «схвильованим, піднесеним голосом романтика». У фахову сферу термін вводиться нефаховим робом.

Плутанина, яка виникає наслідком цього, докорінно шкідлива. Вона заступає читачеві і правильне розуміння роману Багряного, і правильне розуміння романтизму.

Плутанину підсилює те, що Д. А. розрізняє в «романтизмі» два явища: «розтріпаність Хвильового» і «шляхетну стриманість Яновського». Він розрізняє їх за уявним ступенем якості, а не за дійсно існуючим стилістичним ключем.

На рахунок «поганого» романтизму Багряного йде те, що в його романі «одні розділи задовгі, розтягнені, а інші закороткі». На рахунок же «доброго» романтизму віднесено, як ми бачили, «схвильований голос».

Тим часом, навіть найкращі твори Хвильового не мають нічого спільного з романтизмом. «Романтика вітаїзму» — термін, що для літературознавства має нульове значення.

Не має нічого спільного з романтизмом і роман Багряного. Щодо «схвильованості», то, оскільки вона має місце, вона йде, поперше, на шкоду романові (це побачимо незабаром), а подруге, утожнювана з поняттям романтизму, вона незаслужено компромітує цілий духовний напрям.

Для реабілітації духовного напрямку і для очищення шляху до роману Багряного дозволюю собі коротко нагадати справжнє про романтизм.

Трудно припустити, що Д. А. читав твори тих, хто в історії літератури називається власне — романтиками. Бо інакше було б припустити, щоб він прочитавши «Уїдін» Фуке або «Прекрасну Мабельону» Така або «Ісабелло Єгипетську» Арніма або «Прочуття та дійсність» Айхендорфа, не помітив, що ці твори не «проказано схвильованим голосом», а збудовано дуже тверезо, з повним опануванням авторами своїх почуттів.

Не кажучи вже про прозу Е. Т. А. Гофмана. Не кажучи вже — поготів — про прозу Кляйста.

Романи його мають потворну, «циклопічну» будову. Та все таки це будова. В ній ані тіні «розтріпаності», ані наляк на «схвильованість».

Збереглися його оригінальні графічні зариси власних речей. Письмове ходило по папері спокійно. Воно шукало, але було зрівноважене.

Поготів — у романах Шатобріана. Поготів — у новелях Шарля Нодя.

Був ще польський романтизм. Розтріпані лише ті речі Словацького, які залишилися незакінченими. Решта не розтріпана.

Це все романтизм на його генеральних шляхах. Шляхи негенеральні, розуміється, непоказові. Проте, не заощадимо: провадимо завдяки за честь для себе вважати наслідувати те, що роється у століттях.

Провідними романтики, наприклад, наші метлиньські і Боровиковські, теж старалися бути не розтріпаніми.

До речі, романтизм це не стиль, а світогляд. Стилістично романтики були еkleктиками. Але, поперше, еkleктика це, знову ж таки, не неохайність. А, подруге, якщо читач Д. А. хотів говорити про романтизм, то й повинен був, як за всіма даними, світоглядовець фразом обмежитись на ідеях.

Він не повинен був повторювати винайдену кимсь нерозумним (чи не Горьким?) фразу про «романтичну схвильованість».

*

Тим то жадно мірять не на рахунок ані «доброго», ані «поганого» романтизму ідуть ось такі речення, що ними першорівнево оповідні клітини і комори роману Багряного:

«... Маловідоме, а може й взагалі невідоме в світі, воно (місто. — І. К.) ось розпросторилось на землі і існує, ще й вражає якоюсь оригінальною сплянованістю, сказати б символікою тієї сплянованості, якимсь своїм тасмичним змістом, як загадковий гієрогліф...»

Речення містяться в першому ж абзаці роману, на сторінці 7. Воно настільки явля «розтріпане», що дослідження його незшитості не являє особливого труду. Покажимо це найпростішим способом.

Обидва «якісь» («якоюсь») сплянованістю і «якимсь» змістом, відносяться від читання, чи варт вживати «змісли» у цьому «змісли» — позбавляють речення одноразової гостроти. Вони виплющують образ, баналізують його.

«Свист» у сполученні з «тасмичним змістом» — зайве. Речення розводнюється.

Пасус з «оригінальною сплянованістю» і додаткове речення з «символікою тієї сплянованості» проситися на «якесь» відмінення простору між ними. Можливо — злитти їх в одне.

Якщо змісл «тасмичний», то «загадковий» у прикладанні до гієрогліфу — порожнє слово. Якщо ж гієрогліф таки «загадковий», то порожнім стає епітет «тасмичний» при змісли.

І так далі.

Наскільки відомо, говорено тільки про «романтизм» роману Багряного, але ніхто ще не назвав його «бароковим». Хвалити Бога. Та щоб цього й надалі не сталося, забіжимо наперед.

Мистецтво барокко визначається атектоніальною прикрасою. Це засадничо ангіфункціональне мистецтво.

Недобре помілились, однак, той, хто виснує, мовляв, барокова цячка позбавлена навантаженості. Коли мова про «атектонічність» барокко, то це означає тільки, що його кути і спіралі виходять за межі фігур, узятих з погляду класичистичної будови за одиницю: кола, трикутника, квадрата. Щождо формальної якості, то кожна барокова «вишпуність» виповнена так само щільно, як і фрагмент усякого іншого мистецтва.

Не треба утотожнювати «зайвищу», включену у твір за свідомим композиційним задумом, з реальною неперетравленою зайвиною, яку слід видаляти з твору кожного стилю.

Словесна тканина роману Багряного також і не барокова. Це просто тканина, частини якої не витримують іспиту «на розрив».

«Схвильованість» — ознака не романтизму (світогляд), не барокко (стиль), не експресіонізму (суміш світогляду і стилю), взагалі ніякого варіанту світогляду чи стилю. Це просто ознака недосконалого володіння технічним апаратом.

Пішу це не для Багряного, а для його невмілих читачів. Точніше: для тих читачів, які, не вмівши прочитати роман, поспішають про нього писати.

Багрянний знає всі ці речі добре. Не надає їм він ваги з причин, розглядати які я не почуваю особливої потреби.

Щождо читачів, то тим зних, які ще забажатають говорити або писати про роман Багряного, варт зробити так. Я розглянув речення з першого абзацу роману під оглядом немистецьких домішок у ньому. Це ще, звичайно, ніяк не стилістична аналіза. Щоб стати такою, розгляд повинен припускати різні можливості словесної ситуації, але оперувати з словом, уже навантаженим по береги.

Варт проробити, отже, ряд штучних операцій. Наприклад, таку:

«Маловідоме, може й взагалі невідоме в світі — ось воно розпросторилось на землі і існує, ще й вражає оплянова-

ваністю, символікою сплянованості, тасмичним змістом, як гієрогліф».

Це найпростіший варіант виступчення в «широкий», «розлогий», «спічний» спосіб викладу. Є десятки можливостей:

«Маловідоме воно, а може й взагалі невідоме. Та ось розпросторилось на землі — існує. Ще й вражає оригінальною сплянованістю. Сказати б — символікою сплянованості. У ньому свій змісл, гієрогліф».

Або й так:

«Маловідоме. Може й взагалі невідоме в світі. Розпросторилось на землі. Існує. Ба — вражає. Оригінальною сплянованістю. Символікою сплянованості. Свій змісл. Символіковість. Гієрогліф».

Комбінувавши таке й подібне, читачі та критики не повинні переступати визначених для них меж. Вони не повинні вимагати від письменника спинитися на тому чи тому варіанті, обрати ту чи ту стилістичну можливість.

Читачам та критикам потрібні (або, принаймні, їм не завадять) такі вправи тільки для того, щоб правильно відрізнити у творі досконале від недосконалого, а, відрізнивши, правильно оцінювати твір за його мистецьким ключем.

Коли це пророблено з відповідною посидючістю, читачі й критики мають змогу перейти до розгляду позамистецького значення твору.

Тим часом, щоб відітнути позитивні сторони роману, такі важливі для даної статті, наведу ще кілька зразків недосконалого словоплетива. Бажаю, щоб читач повісив з цими прикладами тим же способом: спершу відвінз словесний непотріб, а тоді спробував намацати притаманну авторові царину слова.

Приклади:

«... Ген на тім боці площі біліє церквою і хрестами та зелені сосами древни Сооорний цвинтар, — здалеку видно, як блукають по ньому мармурові янголи та інші фігури надгробків...» (стор. 17).

Речення було б чудове, якби, «та інші фігури надгробків» відітати від нього, тобто після «мармурових янголів» поставити крапку. Нехай читач у думці поставить крапку після янголів і сам переконається.

«... Дійсно, це була купка мапюніх зоряних курчаток, що дзьоботили на небо... Але вони кудись манили його і кликали, обцпили щось невідоме й чудесне, — неспізнані двооглядні світи, небачені квіти і музику, хвилюючі радості, величезний захоплюючий світ, щоб летіти в нім летом орлиним, летом голубиним, ще і летом щетбетливим-ластівчим...» (стор. 214).

З цієї «магії слів» (як назвав дану сцену цитований читач Д. А.) гарно б викреслити від «па небі» все ген аж до слова «величезний», а після цього слова викреслити слово «захоплюючий». Лишиться три дуже діяльні пташці епітети при слові «лет». Нехай читач проробить це в думці.

«... А забрівши на середину, став, озирнувся, як вовчик, на крикливу юрбу обабіч і, почувачись у безпеці, влився в хлібину зубами. Рвав її! й не встигаючи розжувати, ковтав! Цілими шматками. Квапивсь. Боявся, що відіймуть. Он там уже хтось роззувається, щоб забідлати...» (стор. 377).

Сцена захоплює не тільки Д. А., а й інших читачів, які до цього часу астигли висловитися про роман на письмі чи усно.

Тим часом тут не грає «озирнувся, як вовчик» (шаблон жести, те, що в мистецтві актора називається «награвшем»), не грає «почувачись у безпеці» (шаблон синтаксис), зайве «квапивсь» і ще зайвіше «боявся, що відіймуть».

Хтось роззувається» мало б вразливу силу, якби по ньому стояла крапка або принаймні трикрапка. А так воно мусять ділитися значеннєвим вагарем з найвимі і через те непотрібним «щоб забідлати».

Найкоротша відстань між двома точками не збігається в літературі з найкоротшою відстанню в геометрії. Відітати зайве не значить привести шлях від авторського задуму до його виразу в стан прямої лінії. Проста розв'язка речення може інколи потребувати великої закруткучавості, і то закруткучавості як засади.

Важливо, щоб читач умів розрізнити різні шаблі літературного вислову. Ось закінчаю частина абзацу з стор. 167:

«... А може хтось пише скарги, якась добра душа. Вже запитували раз офіційно... Та хіба раз!... Петро розплющує очі з німим здивуванням і запитом „Хіба раз!?!“».

Масмо «хтось», масмо «якась», масмо й потвор. Але все поставлено в літературний ключ. Контекст доводить, що нібито прикипілі до «імпресіоністичного» вислову, улюблені в ньому словообрази чудово можуть звучати в міцній площині іронії.

А повторення? Слово дається повторити й сто разів, аби лише всоте для нього було знайдено таке саме дотепне переключення, як і вдруге.

Для протиставлення знову речення, переписані автором у книгу з попередніх, ще не-літературних своїх нотаток: «Сазонов був лютий. Стояв, як чорна хмара. Настрий у нього пропап. На місце недавньої радості прийшла якась безвідчужна й несамовита лютість...» (стор. 235).

Знову «якась». Та тут вона, своєю чергою, просто «якась» нестерпна.

У романі є цілі словесні мізансцени, покликані служити невдачній службо: пояснювати те, що задумано й виконано з межовою іспістю.

На стор. стор. 231-232 є епізод, де герої і героїні розмовляють таким робом, що діялог звичайної функції, дістає ще й значення алегорії. А на стор. стор. 241-242 героїни, по втечі з кімнати, в якій вона розмовляла-нерозмовляла з геросом, повертається, щоб найпласкішими словами розповісти йому про те, що між ними відбулося.

Це щоді інше, як недовіра автора до читача. Читач, мовляв, може негажд розвинути на парадоксальність уявно-дійсного діялогу.

Щоб не залишилося жадного сумніву, наведемо фрагмент з автора (В. Домоштовича), в якого тавтологічні нагромадження являють собою якраз властивість стилю:

«Сучасна людина — детальний робітник, робітник деталей, спорудувач приміток. Сучасна людина виконує часткову функцію...» («Доктор Серафікус»).

Тут кожне наступне «пояснювання» поставлено в таку позицію, що воно переноситься з царини семантики в сферу чи не чистої ритмики. Багрянний же, написавши шматок роману, раз-у-раз додає до нього пояснення «від себе», яке має не стилістичне, а утилітарне завдання.

*

Ще менш «романтичною» рисою є неопрацьованість лексикі роману.

До виписаних читачем Д. А. росіянізмів (з яких не все росіянізми) додаймо: «шажком» (у розумінні «крочком»), «так як» (у розумінні «осілючки» або «а що...»), «жила» (хата, замість «житлова», «населена»), «в-розвалку», «прохит», «ограда», «дурь», «мертвильний», «озадачена», «мерзость», «улучиши» (момент), «гадати» (в розумінні «ворожити», «загадувати»), «пораньше»... .

Галичанізм «пняк» замість літературного «п'яниця».

Курйози: «театромани». Можуть бути або «театрالی», або — «театромани».

І так далі.

Лішимо по боці курйози правописні. Вони очевидні.

Але надаймо увагу одній справі у зв'язку з упертими діалектизмами роману.

Усі пошана творам, написаним «приватною» мовою. Щоб написати такий твір, треба тільки вчинити одну просту річ: вступити авторів в коло дійових осіб під певною «маскою» — Рудого Панька абощо.

Може бути і «плечіх», і «чоботіх». Але тоді потрібно рішучого «у нас» і навіть «я бачив сам», «мені оповідали», «я сам був свідком» і подібного.

І тоді всяке «втолющити», «перевалок», «ухойдоканий», «невмійка», «недоріка» і «водокруття» повинно бути зведено в лексичну засаду, а не вводжувано для механічного «збагачування».

У Багряного в романі є п'ятки по ліній особі, що оповідає. Це, проте, справді тільки п'ятки. Вони несміливі і вони безгладібно губляться в крайньо кострубатій словесній тканині.

Для прикладу, що таке «я» в оповідній прозі і як управлене воно оповідати найважливішим робом, коли мовні елементи поставлено під знамено єдиного стилістичного розв'язання: заключний абзац з «Роману про Трістанта та Ізольду» Бедєс. Пікантність розв'язки полюблюється тією обставиною, що український перекладач, Максим Рильський, був зобов'язаний зводити навропти оригінального тексту відповідне, мовити б, пародійне риптування (цитую за другим київським виданням 1957):

«Сеньйори, славі трувери колишніх часів, Берулі і Тома, і монсеньйор Айльгарт і метр Готфрід казали колись що казку для тих, хто любить, не для інших. Через мене шлюго вони вам привітання. Вони вітають усіх замислених і щасливих, усіх, хто не знає долі і хто прагне любови, веселих і засмучених, усіх, чий серця кохають. Хай же найдуть вони тут собі пораду та втіху, зазнавши зради, неправди, муки та горювання. хай розважить їх ця повість у всіх стражданнях любови!»

*

Зішкребти словесну лузгу з роману ми повинні поготів нещадніше, що нам

(Далі на 8 стор.)

Марта КАЛИТОВСЬКА

П'ятдесят років модерного мистецтва

Здається, за останні роки не було такої компетентної і добірної виставки сучасного мистецтва, як саме на світовій виставі в Брюсселі. Вже віддавна вона була не тільки потрібна, але й konieczna. Перегляд п'ятдесяти останніх років із перспективи мистецтва дав можливість не тільки непосвяченим, але й, може, компетентним знавцям ще раз перевірити свої погляди на модерне мистецтво, заки кинути так часто повторюване твердження, мовляв, воно нічого не варте.

Десь твердив Жан Кассу: «Знак замінив предмет. Це важливе також і для людини. Душа й розум вбили анатомію». Світ дій, відчуттів, розуму випередив нормальний образ дійсності. В мистецтві застосовано спрощення, які замінили предмет, означили його тільки символами. Як виглядає предмет, ми знаємо. Але що відчуває і як відчуває нова модерна людина — це стало предметом мистецтва. Як переживає вона безпосередньо в почуваннях мистця. На це треба було дати відповідь.

Хтось питає: де поділися імпресіоністи? Імпресіонізм не було, хоч були і Ван Гог і Дега і Сезан і Сера, був і Едвард Мунк. Імпресіоністи замінили реалізм, зробили перший рішучий крок, щоб його відкинути. Імпресіоністи були революціонерами нового мистецтва, і саме тому багато з них пішли багато далі. Справжні наслідки революції прийшли зараз же за ними, навіть з ними, але вже у здійсненні інших.

Насправді модернізм в малярстві проявився з усією силою разом з фовістами, між якими спершу були Матісс і Влямінк, був Сезан і Гоген, був Пікассо і ще інші; їхній вияв прийшов з усією силою в 1905 році, коли майже рівночасно в Німеччині прийшла до голосу група малярів «Міст», яка відкривала широко двері німецькому експресіонізму і в основному виходила з ідеї фовізму: виявити суб'єктивність в образі. Замало було стверджено імпресіоністами, як малювати соняшні ефекти, як відчувати кольори в світлі, тепер підкреслено з усією силою — суб'єктивність образу це основне, що може мати вартість. Треба висловлюватися з повною силою те, що відчувається, не шкодуючи ні сильних сирих кольорів, ні різних форм. Фовізм притягував мистців. Тому можна було вільно вживати соковиті барви такими, якими вони були в дійсності. Треба було передавати почуття сильно і свіжо так, як безпосередньо можна було їх відчувати. Правда, в Парижі вийшов з цієї причини з фовістами скандал (один переживав вже імпресіоністи). Про Сальваторе Незалежних, в якому виставляла невелика група фовістів, Матісс, Дерен, Марке, потім Фріш, Дюфі, Брак, мер міста із обуренням протестував проти винайму залу «Гран Пале» тим мистцям. Остаточно думка вирішальних кіл в тій справі була ясна: чи можна дозволити виставляти в тому приміщенні картини мистців, характер яких є протимистецький і протинаціональний?

Мистцям піонерам довелося пережити не одну гірку хвилину. До речі, сам чистий фовізм проіснував тільки три роки, щоб стати джерелом нових напрямів то зовсім логічного, то чуттєвого трактування, як кубізм, футуризм, експресіонізм, конструктивізм, соціальний реалізм і врешті нефігуративне малярство та інші «зми», яких добіре резюме дала нам виставка.

*

Між «старими» майстрами, стовпами модернізму, в першу чергу три, без яких не можна було б уявити подібної виставки. Їх зустрічаємо, може, надто часто, але зустріч з ними ніколи не нудна. Поль Сезан, Ван Гог і Поль Гоген: яка несподіванка бачити їх знову іншими, бо картини походять із Пушкінського музею (дві Сезана і Гогена та «Коло в'язнів» Ван Гога) і їх не було нагоди бачити раніше в оригіналі. Дуже ранній Сезан (1875) в «Закутку Матурен» і багато пізніший «Гора Сен Віктуар» з фовістичного періоду. «Останній день карнавалу» показує його повний вираз арлекінів в їх композиційній гармонії ліній і сіро-темнавою кольориті.

Мало відома картина Ван Гога «Коло в'язнів» датована 1890 роком, якого нервово хворий мистець помер. Психічно-людські проблеми, які мучать його, знаходять в тій картині виразну відбитку стану його душі: сірі мури в'язниці і в'язничного подвір'я та тупі пригноблені постаті в'язнів.

З побуту на Тайті датується картина Гогена «Жінка короля», напевно одна з його кращих. Зрілість його творчості в кольориті, в його питомому пласкому трактуванні постаті, а потім в особливій

гідності нагоїх постаті жінки, на тлі екзотичного пейзажу, очевидна.

Сім картин Матісса, того визначного майстра не тільки фовізму, але чистої мистецької насолоди, відзеркалюють його період творчості, позначений подорожами до Німеччини, Іспанії, Росії й Марокко. Один із них, «Червоний килим», відзеркалює роки «чистого фовізму» (з 1906). Насолода, з якою мистець подає кольори, гармонізуючи їх в їх контрастах і не відбираючи нічого з їх власної натури — ставить його в перші ряди фовізму. Поруч Матісса вже притяглим в кольорах здається Брак, який теж вийшов з фовізму, але скоро перекинувся до кубізму, створивши свій власний стиль «зліплюваних площин». Із зовсім раннього періоду масо зрівноваже-



Ван Гог: Портрет Армана Рулена

ний красивий «Міст в Анвер», який гармонізує композицією з Дереном. Ранній Брак набагато приємніший своєю вишуканою простотою. Його пізніший кубістичний період, здійснюваний в барвах і складний в композиції, цікавий за творчість останніх років.

Але картина Брака з 1909 року — «Пейзаж Лярош-Гюйон» вже зовсім кубістична, стушована в фарбах, але все ще не так здійснювана, щоб не виявити дуже сильного настрою самотньої хати з експресивними стовбурами дерев на першому пляні. Зовсім відмінна від цієї кубістична з його періоду «зліплювань» відома «Молода дівчина з гітарою» в сіро-синьо-чорному кольориті, яку оживлюють тільки два невеликі ніби покладені ромби яскраво-коричневої барви.

Тільки дві картини репрезентують Дерена, і тільки одна з його повного фовістичного періоду — «Міст Вестмінстеру». Виразний кольорит того зимового пейзажу і гармонійна композиція говорять про вартість в тому сильному його першому періоді творчості. Друга картина — «Більярд» з 1913 року, коли Дерен під впливом Сезана творить прогнаним композиції, картина з чотирма персонажами, що нагадують біблійні постаті — без закиду, але не має в ній вже того першого розмаху й ентузіазму.

Не можна не згадати Влямінка, хоч його репрезентували також дві картини — «Пейзаж з великим деревом» і «Ставок св. Кююфа». І доводиться тут саме віддати йому першу посмертну згадку. Влямінк помер 10 жовтня ц. р., маючи 82 роки. Його поява між фовістами в 1905 році заповідала особливо талановитого й оригінального маляра. Саме той ранній період його творчості дає картини Влямінка, повні життя й розмаху, свіжі своїми кольорами, хоч в них і багато темних, згущених барв. Відчувається в них якась особлива вітальність. І може шкода, що під впливом Сезана він змінив свій спосіб малювання. Пізніше через експресіонізм він переходить до реалізму і багато на тому тратить. Друг Дерена, він працював разом з ним в його ательє в Шату, і, здається, ці роки належать до найбагатших в його творчості.

З доби фовізму маємо визначних представників німецької славнозвісної групи «Міст», яка зайняла особливе місце в малярстві, «наслідуючи» фовістів тільки до деякої міри у візуальному сприйманні картин, даючи їм сильні кольори. Але представники цієї групи і між ними її співосновник Кірхнер (його картини притягали глядачів своєю силою вислову) пішли далі від французьких фовістів, акцентуючи експресивність вислову, майже драматичність, яку, приміром, ми

бачили саме в Кірхнера. Теми для картин черпає Кірхнер в житті великого міста. Особливо дві його картини «П'ять жінок на вулиці» і «Мистець та його модель» мають таку силу в експресії і кольорів і виразу облич, що відносять на багато далі від чисто декоративних картин фовістів. Їх густо-синій-фіолетно-зелений колорит підкреслює свого роду драматизм.

І вже зовсім в інший напрям малярства відбігає сучасник Кірхнера Франц Марк, член німецької групи «Влакитний вершник», у своїй колекції тварин (тварина символізує у нього вільний і чистий мистецький вислів). Його «Великі сині коні» на виставці притягали м'якими лініями форм та широкими площинами живих кольорів.

На німецьку групу «Міст», на її формування, мав вплив Едвард Мунк, норвежець, який у своєму малярстві еднав реальне з уявним, і його картина «Танок життя» є однією з серії картин «Фриз життя» — експресія, емоційність, уявність домінують над формою.

Сильно представлений на виставці кубізм має в першу чергу дев'ять картин свого основоположника і найталановитішого представника в особі Пікассо. І правду кажучи, творчість всестороннього великого майстра так відома, що про неї нічого нового сказати не можна. Але картини Пікассо на виставці цінні своєю рідкою можливістю бачити їх в оригіналі, бо чотири з них походять з російських музеїв, інші з приватних колекцій. Із «синього періоду» його «Акробат з кулею» (1905) — власність Пушкінського музею в Москві, дає нам майстра з ніжними кольорами з чітко закресленими постаттями осіб. І вже з 1909, на самий початок кубізму припадає «Жінка у фотелі з віалієм». Кубістичні масивні форми в їх класичному вигляді. Але яким вже складним є «Портрет Амбруаза Воллєра», складений увесь ніби з кубістичних невеликих форм, акцентованих в заломаних лініях. І який класичний його «Арлекін в дзеркалі» з 1923 року, з виразом ніжності і без найменшого натяку на кубізм! І вже сюрреалістичною є його «Ловля риби в Антибах» з 1939 року, і знову кубістичними його «Дві жінки на пляжі» з 1956 року. Пікассо не залишається однаковим, його творчість в постійному русі, домінує і синтезує сучасне малярство і кераміку. Не спокушає Пікассо тільки абстрактність.

Крім Пікассо і Брака, є цілий ряд кубістів, які часто вносять власне, індивідуальне трактування кубізму. Так еспанець Грі дає своїм творам («Натюрморт з лампою», «Електрична лампа») особливої фігуральної чистоти, де ля Френе вносить своєрідний реалізм своїми сценами з життя, трактованими кубістично, чех Еміль Філя підпадає під вплив Брака і Пікассо, відійшовши від експресіонізму («Чорна мандоліна»). Віктор де Вазарелі, уторець, застосовує в своєму кубізмі пірамідальну візію до Вінчі (перехід до абстрактного мистецтва), поляк Маркусі, перейшовши від імпресіонізму до кубізму, зберігає поетичність в нюансованих кольорах. Є ряд інших, яких неможливо назвати в короткому перегляді.

Футуризм репрезентує італієць Умберто Боччіні, який ще з трьома мистцями підписував у 1910 році «Маніфест малярів-футуристів». Сам він став теоретиком футуризму, видавши в 1914 році книжку «Малярство і скульптура футуристів». «Маніфест», відкидаючи класичну красу, віднаходить її як наслідок боротьби, відкидає жінок і всю свою енергію спрямовує в акцію. «Сила вулиці» — картина, що вражає силою своїх ніби конструктивних форм, своїм динамізмом. Та сама сила-рух в картині «Динамізм вельосипедиста». В динамічному футуризмі висловлюється Северіні (але також і в кубізмі). У футуризмі, але рівночасно кубістичними засобами висловлюється Дюшамп, створюючи власні фантастичні «предмети», призначені для ока та повні динамізму у вислові.

Дуже сильний в експресіонізмі Макс Бекман («Дві жінки», «Портрет мистця із саксофоном»), який переходить після війни до веризму, стилю, що проявився в силі висловлювати реалізм і правду (наслідки воєнних переживань), і в тому напрямі висловлюють себе два інші німецькі малярі Грош і Дікс. Їх картини висловлюються в свого роду графізмі з дуже сильно відданим внутрішнім настроєм. Бельгієць Ван ден Берге (творець разом з Пермеке і братами Де Смет групи фламандських експресіоністів) у своїй картині «Генеалогія» сполучує експресіонізм з сюрреалізмом. І як в інших бельгійських майстрів, хоч би Ензора,

продовжується цей традиційний у фламандському малярстві фантазійний елемент, який ми натрапляємо ще в Боша. Сильний і меланхолійний у своєму експресіонізмі Сутін вміє передати настрої єврейської душі, підкреслюючи його червоно-цеглястою барвою; німець Нольде брутальний у своєму експресіонізмі (триптих «Легенда Марії Єгиптянки»). Близький до фламандського експресіонізму Кюттер, люксембуржець, звертає увагу своїм «Чоловіком із втягним пальцем», швайцарець Гольдер картиною «Евритмія», і зовсім окреме місце займає Франц Кокошка, з чотирьох картин якого тільки одна приковує увагу — «Сила музики»; у нього ми знаходимо персональний експресіонізм на базі пізнього імпресіонізму.

Щоб перейти до сюрреалізму і його представників, треба б ще згадати кількох дадаїстів, які попередили сюрреалізм. Ми вже згадували при футуризмі ім'я Марселя Дюшампа, який саме започатковував дадаїзм своїми конструктивними предметами, яким не бракує однак краси, хоч вони вносять повну анархію в дотеперішні поняття. Чи не всі однак дадаїсти переходять від цього напрямку до сюрреалізму, або сполучають їх. Це бачимо і в Пікабії, який співпрацював з представниками дадаїзму — Арпом і Царою, і в сильно представленого на виставці Курта Швітерса, який репрезентує в Німеччині напрям, подібний до швайцарського дадаїзму: абстрактно конструйовані композиції, що нагадують до певної міри «зліплювання», відомі ще з кубізму.

Сюрреалізм репрезентує Сальваторе Далі — «Запогінання громадянської війни» і «Спокуси св. Антонія» і, між іншими, одним з найбільш оригінальних — Тангю («Помноження арок»).

Нефігуративне мистецтво представляли Кандинський із двома своїми ранніми фігуративними та трьома нефігуративними картинами. З них помітна «В синьому», Павль Кле, творчість якого стоїть між абстрактним та фігуративним і заслуговує на особливу увагу своєю різноманітністю і вишуканістю: форм, ліній, фарб, задумів. Його дев'ять картин давали справжню насолоду, що не все можна твердити про інших нефігуративних мистців. Тільки одна картина Кутки з раннього періоду творчості показує цього помітного абстрактного маляра в його філософській (основна для його творчості) архітектурі, і так називається його картина — «Філософська архітектура» — продумана архітектурна композиція в беззастережних пропорціях з кольорами великих площ, переважно синьою, червоною, сірою. Міро, який був під впливами Кандинського і Кле, також не є зовсім ні абстрактним, ні



Павль Кле: Праворуч, ліворуч

фігуративним. Найчастіше відірвані частини предметів розкинені вільно в просторі, як це ми бачили на картині «Карнавал арлекіна» чи «Композиції». Часто форму укладається в ритмічній композиції, як от «Ритмічні персонажі». На жаль, неможливо назвати всіх інших мистців, які репрезентують інші напрями сучасного мистецтва, як хоч би метафізичне малярство, яке мало дуже «застойливого» на око італійського маляра Моранді в його двох картинах — «Натюрморт метафізичний» і «Натюрморт».

І під кінець довелося б згадати всіх тих малярів, часто великих майстрів, які не належали до жодних напрямів і груп, знайшли свій власний персональ-

(Далі на 10 стор.)

Стаття про роман

(Закінчення з 6 стор.)

передстоїть поважне завдання: довести, що Іван Багряний написав видатну річ. Існування видатних творів «поза їхньою формою», про яке була мова вище, може мати місце двома випадками: коли форму не помічають і коли вона хибує.

Масою другий випадок. У романі Багряного хибують елементи форми. Хибує, як ми бачили, царина самого слова.

Для цієї царини на еміграції винайдено термін «мовостиль». Термін прищепився, і, може, сам із себе він і непоганий.

Критерій «мовостилу» загрозливий, проте, тим, що в оцінювача атрофуються чуття інших компонентів. Особливо — коли мова про прозу. Тоді він легко скохується до кваліфікування як «гарної літературної мови» збитих суцільними брилами шаблонів.

До форми прозового твору належить, тим часом, ще одна ділянка: сюжет. Ділянка ця самодатна. Не грає саме з себе ролі, яким робом його передають від автора до читача.

Сюжет можна викласти в конспекті, в газетній статті, взагалі переказати будь-якими словами. Він, якщо він цікавий, буде захоплювати в кожному викладі.

Багряний написав річ, видатну з сюжетного боку.

У мистецьких архівах раз-у-раз можна надбати на рисунки, де складники краєвиду мають по три-чотири тіні, а людські фігури — по три-чотири пари рук, ніг та очей. Мова не про сюрреалістичні зображення, а про такі, де майстер, пройшовшись тушшю по остаточному, не пройшовся гумкою по решті.

Недоробленість «Марусі Богуславки» Багряного — цього роду.

Ії позитив — те, що це либонь перша сюжетна річ з-поміж усіх, появлених на еміграції, які призначено не для експерименту, а для читання широкою публікою.

Коли автор — будь загалом і здібний — нездібний збудувати річ сюжетно, він пише на титулі твору: «роман-хроніка». Так прийнято робити і по цей, і по той бік залізного водорозділу сучасної української прози.

Там так роблять від заборони користуватися «формалістичними» зразками. Тут — від лінощів.

Зовсім недавнім часом на еміграції з'явився видатний прозовий твір «Шлях невідомого», автор якого, Ігор Качуровський, зробив солідну спробу дискредитувати «роман-хроніку». Роман його зроблено з окремих новел, з великими осягом у ділянці віднайдених органічної сюжетної лінії.

Жанр «роману новел», однак, не був доструганий до стану жанрової остаточності. Прикінцевим розділом, який виступає з плану речі, в тому числі з її сюжетного плану (принаймні в опублікованому тексті) автор зіпсував справу.

Багряному належить, отже, честь повернення в нашу читачку прозу сюжету.

Щоб уловити щодо термінів. Фабула це біг подій за законами, що їх ми звикли називати логічними. Фабулу має кожне життєве явище. Фабулою є знесення куркою яйця і перебіг футбольного матчу.

Фабула в літературі це виклад подій, де відтворено механізму залежності наслідків від причин. Це пасивний виклад. У фабулі події дочеплюються одні до одних за їхньою позалітературною закономірністю.

Сюжет вимагає активного втручання. Сюжетом автор припасовує події до принагідно витворюваної власної логіки. Це взагалі раціональне опрацювання шматків матеріалу з тим, щоб вони личили до певної вигаданої схеми.

Ще інакше кажучи: сюжет це обтесування деталей, вироблення в них здатності вкладатися в потрібну авторів фігуру.

Тим то сюжет це насильство над матеріалом, подолання опору матеріалу. В цьому його мистецька функція. Як спроектований архітектором будинок вставляють у ґрунт всупереч даним природою смугам останнього, так сюжет літературного твору будється (переважно) всупереч «природній» фабулі.

Канадійський письменник Ернест Томпсон Сітон, який писав оповідання з життя тварин, сам ілюстрував їх на берегах тексту. Рисунки стосувалися сюжету, тобто того, що не містилось у фабулі: відбійів та асоціацій.

Так само «сюжетно» ілюстрував Обрі Бірдслі «Лісістрату» Арістофана та «Саломею» Вайлда.

Ще є в літературному творі компози-

ція. Вона не тотожна з сюжетним опрацюванням. Як і у випадку розозгу мови твору з його сюжетом, твір може бути сюжетно зроблений, але не скомпонований.

Ми розрізняємо різні способи композиції. Два архитипи я пропоную називати «романтичним» і «драматичним».

До «романтичного» типу належить, наприклад, роман Новалиса «Гайніх фон Офтердінген», де сюжет розроблено до найдрітніших деталей (включно з чернетками незакінченої частини), але композиція, власне кажучи, відсутня.

Досконалої «романтичної» композиції досягнуто пародійним переключенням сюжетних частин у творах «Трістрам Шенді» Стерна і «Кіт Мурлика» Е. І. А. Гофмана.

Зразки «драматичної» композиції по-ляють пригодицькі романи і романи Достоевського.

«Драматична» композиція зосереджує всі сюжетні випадки навколо однієї-єдиної центральної події. Така подія конче обмежується в часі й просторі, хоч сюжетні відбіги можуть охоплювати віки й тисячі кілометрів.

Роман Багряного становить зразок пристосування сюжету до «драматичної» композиції. Центральну подію становить прем'єра в обласному театрі драми Старичко «Марусі Богуславки».

Ще є в літературному творі тема. Тема для сюжету байдужа. Але неайдужа темі, як сюжетно її опрацюють.

Це треба розуміти так. Якщо література це один із способів людини реагувати на подразники, то те, що стає предметом реагування, тільки тоді стає літературою, коли його відповідним роом побачать.

Відомо, що можна дивитись і не бачити. Побачити в літературі означає поставити авторів об'єкти під певним кутом. Дивитись автор має право на що завгодно. Але коли він при тому хоче й бачити, до його права долучується обов'язок.

Мистецькість твору це система авторових обов'язків бачити річ (речі) під певним кутом (кутами).

З цього погляду й розглянемо «Марусю Богуславку» Багряного.

★

Композиційний простір «Марусі Богуславки» організовано дуже точно і дуже скупко: місто Наше, обласний центр, з вибгами за нього, що не перевищують кільканадцять кілометрів («культпохід» на полизке колосне село і «майка» в околицному лісі).

Час охоплює композиційно також великий проміжок між періодом «цвітіння акацій» року 1941 та неділею 22 червня того ж таки року.

Драматична єдність часу побудована на такій досконалій умовності, що автор впроваджує в неї сюжетні відхилення на найбезболісніший риб: включення віддалів аж до епохи «дійсної» Марусі Богуславки, тобто героїні думи.

Довгого роману аж ніяк не лягають в об'язк часовому каркасові. Вони, навпаки, напружують його. Тим самим час робиться більш речовистим для сприймання.

Компонування розділів різної довжини, яке так не подобається читачеві Д. А., являє собою насправді високу достойність роману. Крім чисто естетичної функції, коротші розділи несуть і вжиткове навантаження: дають змогу читачеві «передихнути», спочити на «пакувальному матеріалі».

Прикінцевий мініатюрний розміром розділ становить композиційно абсолютну конечну багатокрапку.

Вступний опис міста Нашого розміщено на вісьмох сторінках. На цьому протягу розташовано ряд важливих для експозиції фактів. Найважливіші: місто старе, місто треба розглядати як алегорію, місто населене людьми, чий прізвисько грають певним уособленням. Автор дає зрозуміти: носії таких прізвиськ у потенції здатні на щось.

Чуже нашарування на місті персонажіковано мазком пісні. Пісня лунає вечорами з військового клубу. Її вбудовано в такий контекст, що її російська мова звучить саме як нашарування, а не як притаманна містові прикмета.

В осередку міста театр. Це й ідейно-композиційний осередок місця дії роману. «Наплив» з театром коронує опис міста.

Дійові особи наступної сцени: Ата Дакно, героїня роману, героїня місцевого театального ансамблю, і закоханий у неї Павло Гук, секретар обою ЛКСМУ. Діалог (серед природи, за містом) переконує читача, що обидва персонажі симпатичні: Павло — не вважаючи на своє секретарство, Ата — саме

тому, що вона не хоче вступати до комсомолу.

Гра з іменням героїні: «Ата — Атапюрк — Аталя». Загострюючись з кожним наступним словесним пляном, незвичайне ім'я виопуклює для читача незвичайну долю героїні: важливі для експозиції момент.

Героїню не просто названо. Її названо з вагою. Ім'я стає літературно відчутним предметом.

У розмові миготить також ім'я Людмили Богомазової, коханки начальника НКВД Сазонова (міська її прозва: «генеральна лінія»). Це другий визначний жіночий персонаж роману.

Діалог переривається введенням на сцену червоноармійців. Маршем повертаються вони з навчання. Поява декоративна, але декоративність напнуто. Покликані до радянського війська юнаки присутні й далі на задньому тлі.

Вояки марширують, напружені сонцем. Вони ступають з притиском. Враження грози, що насувається зльїна: потрібний авторів момент для майбутнього заокруглення з фінальним розділом, в якому вибухає війна.

Ефект досягнуто зіставленням розмірів війська і розмірів міста. Військо, опис якого на марші насичується безперервно протягом понад дві з половиною сторінки, не могло б вміститися в місто, описане перед тим на вісьмох сторінках.

Секрет тут у тому, що військо малюється через нагнітання деталей у русі, тоді як місто подано у статичній симультаності.

Потрібне авторів враження: військо, вступивши в місто, наповнить його шкерт, розсуне межі.

Водночас досягається й інший ефект. Під самий кінець вояки заводять українську пісню. Пісня суперечить грізному виглядові червоної зовні солдатів.

Коротесенька інтермедія, названа «приміткою між двома розділами», несе завдання не тільки оголосити авторів за сиб оперувати часом, а й взагалі ствердити антагонізм між фабулою та сюжетом як конечну передумову написання літературного твору.

Во з наступним розділом вводиться, мовити б, нормально сюжетний момент (епізод з літературознавцем Добриною Романовим), тоді як попередній розділ вінчає епізод сюжетно ступенований. Справа в тому, що і в розмові (натяках) обох молодих людей, і особисто незвичайною появою на самому завершенні розділу (в ролі «місцевого малахольного») виходить у дію головний чоловічий герой роману.

Я назвав цей засіб «сюжетно ступенованим» на відміну від «нормального сюжетного» тому, що Петро Сміян поставлений у геть екстравагантне становище. Він не несе на собі нічого з конкретної дії роману. Цей персонаж не колона, а пілястр.

Але людину-пілястр поставлено в центральну вистав. Позиція його монументальна. Усе навколо обертається, не наче круг осі.

З погляду фабули важливо, що в цю людину закохана героїня твору.

Професор Добрийня-Романов, закоханий зо свого боку в Ату, відвідує її в її мешканні. Й він гідкий подвійно: і фізично, і тому, що він — автор офіційно-доносних статей про опозиційних супроти режиму письменників.

Фізичну огидність професора подано (досить банально) через звичку «шамротити».

Мерзенність персонажу з погляду політичного дається через суперечність його особистої любови до чистої поезії і його літературно-злочинних вчинків. У публікованих опусах він виправдує ідеологію, засадничо ворожу чистій поезії.

Один з найсильніших засобів, застосовуваних у романі Багряного, — називання розділів. Назва сливе завжди пародійна в найвищому розумінні слова. Вона створює дистанцію, потрібну для бачення того, що відбувається, і позначає подію учудженою асоціацією.

Епізод з професором названо рядком з відомої поезії Тичини: «Геллади карта, Кошбінський...» — настроєва атмосфера. Якщо в цій атмосфері живе дівчина, з нею в'яжеться уявлення про обов'язкового «принца дівочих мрій». Тим часом, «принц» переступає поріг у вигляді заспаного чуперадла.

Слідє ближча характеристика Ати. Її мистецька тактовність полягає в тому, що перед тим з героїнею вже відбулося кілька сюжетних закрутів. Назва розділу: «Шкіц анфас».

Слідє історія Петра. Її вбудовано за-собом вставної новелі типу «що було раніше».

Присутність Петра Сміяна в романі сюжетно мотивується насамперед існуванням по містах «своїх» божевільних. Конкретна підбудова: підрядна історія місцевого «дурника» Давида та його «п'ятого колеса».

Вирінає ціла проблема історично-літературного характеру.

Божевільня в житті — вкрай незручна річ. У літературі воно, проте, являє собою настільки багатоглибкий колодязь сюжетних мотивацій, що його живо води не минав, здається, ані один більш-менш визначний письменник. Щоб назвати найбільших: Есхіл, Аріосто, Льюте де Вега, Шекспір і Достоевський.

Дійсний, вдаваний або алегоризований «ідіотизм» героя дає можливість «природно» стартувати найнеймовірніші ситуації. Літературознавча тема, варта спеціального дослідження, на яке я тут, звичайно, не маю місця.

Для Багряного «божевільня» його героя корисна, поперше, тому, що воно захищає його, противника режиму, від терору НКВД. Подруге — тому, що воно дає можливість впровадити, по-новому побачивши, улюблену й завжди ефектовну в літературі постать: правдомовця під машкарою блязня.

Проблема сумління — головний тематичний матеріал, що його опрацьовує Багряний у романі. Чи треба ж говорити, що кращої фігури, яка пасувала б на носії такого матеріалу, йому і не знайти б!

Тим часом наступним шаблем профілюється другий герой. Павло показаний «при виконанні службових обов'язків». Ланка в розгортанні ланцюга симпатичних рис персонажу: внутрішній конфлікт з партійною бюрократією.

Промінь, переходиниши інше середовище, переломлюється. Його рух дістає додатковий кут, а тим самим і обсяг. Павло тут — «начальник цієї всієї метушні й стукотняви» (стор. 60). Тріщат машинки до писання, рухаються підвладні фігури.

Павло, зовсім інший, ніж у сцені з Атою, стоїть нагорі своєї суспільної драбини, провадить недбалу зовні, ризиковану вдутиршню сцену з начальником обласного відділу НКВД.

Ризикована ця сцена не тільки для Павла, а й для автора. Сазонов, аматор ефектів, що ними він дає співбесідникові зрозуміти, мовляв, він розумніший, ніж можна подумати, відтінений розкішно зробленою постаттю мовчазного охоронця Зайдешнера, — цей Сазонов має до Павла від самого початку недо-віру.

Становище Павла, отже, небезпечне.

А для автора сцена ризикована тому, що можна наперед прознати першу реакцію читача, коли герой, викреслений як позитивний, бере раптом слухавку і викликає: — Комутатор НКВД!

Автор іде небезпечно назустріч. Це куди краще, ніж підводити до ситуації такого роду повільно.

Роль Павла одержує драматичне напруження, яке вже потім не спаде. Воно дасть у потрібний мент можливість розкрити зерно ролі. Воно й обігрує позитивність героя не через ілюстрацію, а через дію.

Співрозмовники, щоправда, не говорять нічого потрібного для просування дії. Автор змушений навіть по дорозі перебудовувати мотивацію розмови. Це вводить ще кілька подробиць, не зайвих для розуміння акції. Але тільки не зайвих. Конечного й далі нічого не стається.

Конечного нічого не стається з поглядом фабули. Нема причин кликати телефоном начальника НКВД, не мавши теми для розмови, навіть якщо службове становище дозволяє його покликати.

Сюжетно ж сцена необхідна. В ній зв'язується один з основних вузлів роману.

(Закінчення в наст. числі)

Женя ВАСИЛЬКІВСЬКА

ПОЕЗІЯ

Пестре перевесло,
що скоморохово в'яже град.
У твоїм трепеті
двигтять замонтований
жар костра.
У твоїм шепоті —
зелений віхоть
під темним нітем
кори.
В яких розмитих
глибинних сітях
проміння риб?
В яких бездонних
пустинях, на камені,
дзріє мак?
Чому не світло
народить полум'я,
а голос — тьма?
Чому лиш призмами
безструнних гітар гра?
В янгола падають
на білі крила
потіл і град.

(«Короткі віддалі»)

Зіновій ЛИСЬКО

Нові українські композитори

Хочемо познайомити наших читачів з кількома новими постатями видатних українських композиторів, що свою діяльність розгорнули вже після війни. Насправді це композитори не зовсім нові і віком також не молоденькі, проте тільки тепер, після 1945 року, вони вийшли на ширшу мистецьку арену, здобули і далі здобувають великі успіхи на Україні і в усьому СРСР, тимто вони заслуговують і на нашу якнайпильнішу увагу.

До цього нового покоління українських композиторів належить у першу чергу Юрій Іларіонович Майборода, що народився 1913 року в селі Пелехівщина, на Полтавщині. Закінчивши сільську школу, Майборода вступив в кременчуцький індустріальний технікум. Від 1931 року працював на Дніпрозаводу. В ці роки пристрасно захопився музикою і брав участь у самодіяльності. В 1936 році вступив у Київську консерваторію (класа Л. Ревуцького). Закінчивши консерваторію, композитор пішов на фронт і до творчої діяльності вернувся аж після демобілізації.

Перші твори Ю. Майборода прозвучали ще в кінці тридцятих років, коли він був студентом Київської консерваторії. Ці твори звернули на себе увагу мелодизмом і свіжістю гармонічного кольориту. З-поміж пісень передвоєнних років найбільшу популярність здобула «Дума» на слова Шевченка («Ой по горі ромен цвіте», 1939). Поетичні образи Шевченка закріплені і в симфонічній поемі «Лілея» (1944). З того самого року походить і Перша симфонія Майборода. І в піснях і в симфонічних творах композитор виявляє себе глибоким ліриком, використовує народні українські інтонації, а розвитку музичних задумів своїх пісень домагається також насиченістю фортепіянових партій; значенням вони іноді не поступаються партіям вокальним, як, наприклад, у піснях «Гай шумлять», «Осінь пісня», «Троянди», «Ой, піду я в ті зелені гори» тощо. Компонує Майборода на слова Тичини, Сосяри, Лесі Українки, Франка, Міцкевича, Пушкіна й ін.

Інтенсивну творчу діяльність розвинув Майборода після війни. Цікаво, що він, полтавець, захопився музичним фольклором Західної України і часто звертається до нього в своїх новіших симфонічних творах. Свою другу, «Весняну» симфонію він почав komponувати ще в 1946 році, а остаточно закінчив аж 1952. Назва «Весняна» стосується передусім до першої частини цієї симфонії, що її лірико-епічні риси виступають виразно в партії головної теми, світлої, співучої. Друга частина (скерцо) вносить контраст. Початок частини — жвавий, з раптовими піднесеннями, витворює досить похмурий кольорит. Тріо — пісенного характеру — більш життєрадісне, навіть гумористичне. Тема тріо, скомпонована в характері гуцульських співанок, звучить свіжо, оригінально. Третя частина (е-моль), глибоко настроєва, національна, має форму варіацій, що в основі їх теми лежить закарпатська пісня «Ой, мати, мати». Остання частина симфонії — фінал — витримана знову в яскравому, світловому тоні. Цілість симфонії визначається широкою співучістю і щирістю емоціонального виразу. Вона продовжує лінію української музики, започатковану Другою симфонією Л. Ревуцького. Для обидвох цих симфоній характерний здебільшого ліричний перелік образів сучасності, риси прогривності і народнопісенний склад основних тем.

«Гуцульська рапсодія», написана Майбородою в 1952 році, — один з найвидатніших творів українського симфонізму. Головний образ рапсодії найтовніше втілений в основній темі (Allegro vivo), мужній, прививний, що перетворює характерні поклики гуцульської трембіти. Далі виступають танкові гуцульські теми у варіаціях, а в другому епізоді рапсодії використовується популярна «Верховина». Одноцілість цього твору домігся композитор єдиною музичною мовою, яскраво національною, органічно зв'язаною з народними образами, що мають виразні риси західно-українського музичного фольклору.

В 1951 році композитор почав писати оперу «Мілана». Лібретто за поемою А. Турчинської «Зашуміла Рущавиця» має в основі події знову на Гуцульщині в час війни, боротьбу українського народу проти фашистських окупантів. Тепер цей твір з успіхом поставлений у Київській опері.

Ю. Майборода тепер у розквіті творчих сил. В ньому повно дальших цікавих задумів: пише Третю симфонію, задумує цикл фортепіянових п'єс і інші твори. Його хвилює і притягає внутрішній світ

людини з її радощами й горем. Музика Майборода просякнута гарячою любов'ю до рідного краю і народу.

А. Кос-Анатольський, галичанин, новий львівський композитор. Справжнє його прізвище Анатоль Кос. Відомий ще з 1939-40 років як скромний студент львівської консерваторії. Після того він komponував багато сольоспівів, вокальних ансамблів, хорів і постійно себе удосконалював. Врешті він звернувся і до великих сценічних форм, головню оалету, що свідчить про зусилля композитора поширити коло своїх творчих зацікавлень. Перший балет Кос-Анатольського «Жустика Довбуша» мав ще чимало недотатків (композиційна хиткість, несамоцілість оркестрування), проте визначався вже яскравою мелодикою і своєрідністю національного кольориту, що впливав з гуцульського фольклору.

Значно досконаліше вийшов його другий балет «Сойчине крило», що його лібретто написав А. Герінович на підставі одноименого оповідання І. Франка, а львівська опера виставила цей балет в соті роковини народження Івана Франка. «Сойчине крило» оуло прийняте цюлою і фаховою критикою дуже прихильно, а в московському журналі «Советская музыка» (за березень 1957, стор. 88) появилася на цю тему стаття Стефана Павлишин, з портретом композитора і фотознімками окремих сцен оалету. «Сойчине крило» має чотири акти, дія відбувається спершу на Гуцульщині, потім у Львові, на Далекому Сході і врешті у Львові. Скрізь композитор намагається дати іншу музику, пристосовану до цих різних національних середовищ, але це йому пощастило не цілком, і російська критика звернула увагу на не зовсім вдалу російську музику в дії на Далекому Сході. Натомість однозгідно підкреслюється чудовий український стиль музики першого і четвертого актів, дія яких відбувається в Західній Україні. Відповідно до ситуації Кос-Анатольський вводить і кафе-штантанну музику (головню в 2 акті), і трубувати канкан, і польську мазурку, і китайський танець, і російську народну пісню «Ухарь-купец» тощо. Але переважають кількісно і якісно сцени з українською музикою. Український національний елемент сконцентрований в партіях головних героїв оалету: Манусі і Массіно, передусім в першому і четвертому актах. В останньому, крім гуцулів, є також епізод поляків з кув'яком і цікаві танці масок (танець-полька листової, коминара і жиди). В цих сценах композитор використав здебільшого спванки міського фольклору давнього Львова.

Як характерну особливість відмітимо зусилля Кос-Анатольського симфонізувати дію. В увертурі він намічає головні теми, що в дальшому дістають значний розвиток. Це — широка пісенна тема кохання, лірична вальсова «тема сойки», що символізує чистоту почувань молодих людей, національна кольоритна тема Манусі, теми Массіно і ліричного, батька Манусі.

Критика відмічає недотатки музики «Сойчиного крила», але разом з тим підкреслює значний поступ композитора в порівнянні з його попередніми творами в ділянках форми, удосконалення стилю, інструментації тощо. А це дає надію на ще дальший ріст Кос-Анатольського і ще більші його творчі успіхи.

Борис Лятошинський. Це композитор не молодий (народжений 1895), відомий професор Київської консерваторії ще з-перед війни, автор опер, симфоній, кантат, пісень і т. д. В сьогоднішньому огляді помісимо його як автора нової, Третьої симфонії, що набрала останнім часом на Україні і в усьому СРСР багато шуму.

Вперше була виконана Третя симфонія Лятошинського в Києві 1951 року. Українська критика зустріла її неодноково, значна частина рецензій дала їй різко негативну оцінку, але є підстави думати, що ця негативна критика була викликана не музичними, а режимно-політичними прямиваннями того часу. Після того Лятошинський цей свій твір переробив, і в новій редакції Третю симфонію виконала тепер Ленінградська філармонія, а незабаром виконали її знову в Києві. Тепер критика, і російська, і українська прийняла її беззапечно і з захопленням. Звичайно, це наслідок не авторої переробки, а зміни політичної ситуації, що уможливила російській критиці поставитися об'єктивно до цього монументального твору, а за нею пішла вже й критика українська. В московському журналі «Советская музыка» (за лютий 1957, стор. 98) є обширна і доку-

ментальна, цілком прихильна стаття М. Билика про цю симфонію. В одному екскурсі автор статті говорить дуже незвичайну, просто революційну річ. Досі ми до нудоти часто чули тезу комуністичних теоретиків, що кожен твір мистецтва мусить оути національний формою і соціалістичний змістом. А ось тут М. Билик висуває іншу тезу: «Національний характер повинен бути притаманним не тільки формі творів мистецтва, але і їх змістові; і ще більше: національний момент у змісті являється вирішальним» (стор. 103). І такою саме є Третя симфонія Лятошинського, пише далі Билик, і в тому її цінність. Цей монументальний твір Лятошинського складається з чотирьох контрастних частин. Про нього пише далі Билик (в перекладі):

«Зв'язок з народно-пісенною творчістю і з українською класичною музикою відчувається на протязі майже всієї симфонії, цей зв'язок проявляється головним чином у глибокій обґрунтованості її інтонаційного складу (українських рис не мають — за самою істотою ідейного задуму — тільки похмурі оораз, зв'язані з розвитком початкової теми симфонії). В декотрих випадках народні звороти глибоко заховані в музичні тканини твору, і визначити слухом їх не зразу можна. Але й тоді, коли українські інтонації ясно відчуваються, вони набувають іншого значення, бо композитор з'єднує їх з іншими, характерними для себе засобами виразовості. В сумовитій темі вступу — мелодії, споріднені з народною творчістю, звучать загострено, різкувато; те саме можна сказати і про багато інших тем, наприклад, про тему другої частини. Інтонаційна загостреність мелодії, з'єднана з яскравою рельєфністю рисунка, взагалі характерна для драматичних ооразів Б. Лятошинського. І прикметна дія нього також гармонійна терпкість, твердуватість, викликана часом уживанням великих септакордів».

«Б. Лятошинський яскраво втілює національне озличчя українського народу. Створені ним образи близькі до патріотичних ооразів української класичної музики, в першу чергу до ооразів «Тараса Бульби» Лисенка, композитора, що черпав надхнення з того ж джерела української народної пісні. Однак, в порівнянні з Лисенком, у виразовості музики Б. Лятошинського багато нових рис — гострота і напруга почуття, волевій натиск. І саме живе відчуття сучасного життя народу робить Третю симфонію Б. Лятошинського знаменитим, етапним твором української музики».

В. Підгірний. В російському журналі «Советская музыка» за 1956 р. (ч. 12, стор. 19) подається його прізвище «В. Підгорний», а як він насправді називається — непевно. Це молода ще людина, народжена 1928 року. Після підготовки в середній музичній школі, він 1951 року став студентом Харківської консерваторії по класі композиції і закінчив її 1956 року з відзначенням.

Список творів Підгірного покищо ще невеликий. Перша його більша й удала композиція, що походить ще з часів студії (1953) — це «Симфонічні варіації». В основі цього твору лежить оригінальна тема для смичкової оркестри. У спокійній мелодії, просто, проте з смаком гармонізований, що плавно розвивається, є і м'яка ліричність і зворушливість. Дорійський лад і типові для української музики каденції надають темі національного характеру. Після того йде шість варіацій, в різноманітних ритмах і досить барвисто інструментовані. «Симфонічні варіації» виконувались уперше в Києві, а згодом і в Москві на огляді творчості молодих студентів-композиторів і викликали загальне зацікавлення.

Наступні роки студій в консерваторії Підгірний посвятив своїй симфонії, яка й була його випускною дипломною працею. Стилістично вона ще не однорідна, але має і безсумнівні позитивні свої сторони. Яскраво національна музика вступає до першої частини симфонії — це розгорнутий епізод, що воскрешає образи українських народних дум і сприймається як оповідання про минувшину України. Найцікавіша є друга частина симфонії, що її музика побудована на матеріалі двох тем, що доповнюють одна одну. Перша — внутрішня поглиблена — виложена суворо поліфонічною. Друга тема лірична, інтонаційно зв'язана з народними мелодіями. Третя частина — скерцо — змістовно трохи легша. Над четвертою частиною композитор ще працює.

З інших творів Підгірного слід відзначити інтонаційно свіжу пісню «Комсомольська лірична» для чоловічого дуєту з фортепіаном.

Творче обличчя В. Підгірного, звичайно, ще остаточно не зложилось, його мистецький смак щойно формується. Він пильно шукає в музиці за своїм, індивідуальним.

І ще одного важливого моменту у життєвій долі В. Підгірного не можна поминути. З п'яти років він сліпий. Все, що В. Підгірний створив, записала під його диктат дружина — музикант-історик, що посвятила багато років життя безмежній допомозі чоловікові. Важко уявити собі всю складність творчої діяльності сліпного композитора: вона вже сама собою — героїство, вияв великої духовної сили.

В тому самому числі (12) «Советской музыки» за грудень 1956 року появилася дуже цікава стаття «Проблеми симфонізму в братніх республіках» під подвійним авторством Д. Шостаковича і В. Виноградова. Перший (Шостакович) — це сучасний передовий російський композитор і взагалі одна з найвишніших музичних постатей радянської імперії, тому варт познайомитися з цією його публікацією. Він обговорює там стан симфонічної музики в різних радянських республіках, в прибалтійських, казахських, в Казахстані, Вірменії і т. д. Досить багато місця присвячено оглядові нового українського симфонічного репертуару і стверджено, що в порівнянні з іншими народами Україна в симфонізмі відстає. Думасмо, що Шостакович пише об'єктивно і має рацію. Бо хоч українські композитори зробили колосальний поступ у цій ділянці і створили вже сотні симфоній, симфонічних поем, балетів, рапсодій тощо, проте не дали ще твору, що завоював би світ. Україна не видала ще композитора, що дорівняв би, наприклад, російському Прокоф'єву чи вірменському Хачатурянову. Причина цього для нас ясна. На Україні комуністичні догми застосовуються багато суворіше, ніж у Росії чи Вірменії, українські композитори багато більше залікані і беруться обвинувачення в музичному «буржуазному націоналізмі», формалізмі або в недостатньому відображенні соціалістичного реалізму тощо. І це відбивається на якості їх творчості. У своїй статті Шостакович також ставить питання, чому Україна відстає і — дивне диво — відважується написати правдиву причину цього. Цитуємо його в перекладі: «Україна багата музичними талантами. Тепер їх більше, ніж коли б то не було. Звичайно, талановиті і В. Гомотяка, і К. Домінчен, і багато інших. Але, очевидно, українські композитори ще скочані вузькими естетичними догмами, за межі яких виходити «не положено». Не випадково на минулому з'їзді композиторів України говорили про «оглобляну» критику в відношенні до авторів, що посіли порушники ці догми. Хочеться поставити питання: чи це не ці «позиції» виявили негативний вплив на одного з кращих українських симфоністів — Л. Ревуцького, що вже довгий час не радує нас новими творами? Очевидно, регламентація творчості, догматизм, вузька уява про завдання радянської музики перешкоджають розвитку українського симфонізму» (стор. 7). Такий сміливий виступ росіян Шостаковича й Виноградова ніколи не був би можливий на Україні. Для нас він важливий тим, що стверджує існування крайньо несприятливої атмосфери, в якій мусять жити і творити українські композитори. І хто зна, чи цей виступ не спричинив принаймні частинної полегшії для українського симфонізму, доказом чого було б засудження Третьої симфонії Лятошинського в Києві 1956 року і її повний успіх в Ленінграді в 1957 році. про що ми писали вже в попередньому уступі. Майбутнє покаже, наскільки глибока і тривала буде ця полегша.

У СПРАВІ ОДНОГО ПЕРЕДРУКУ

Щоденник «Свобода» (Джерзі Сіті — Нью-Йорк, США) в ч. 211 з 1 листопада 1958 року передрукував — без його відома і без якогонебудь порозуміння зі мною в справі передруку — частину моєї поезії «Мій Львів». Редакція «Свободи» пішла крім цього на недопущенню практику: розчленування і обезголовлення твору, передрукуючи самовільно частину (4 строфи із усіх 9), не надрукувавши при цьому пояснення, що це уривок, частина чи закінчення поезії, та не подаючи даного мною (і друкованого в усіх публікаціях цього віршу) заголовку поезії, а накидуючи свій заголовок: «І приїде день».

Тому що цього роду методи не згодні з принципами видавничо-редакторської етики, ані з пошануванням авторського права, — я мушу висловити прилюдно своє обурення та рішуче запропестувати проти препарування письменницьких творів методами вівісекції і обезголовлення.

Нью-Йорк, 7 листопада 1958.

Вадим ЛЕСИЧ

Модерне литовське мистецтво

В Riverside Museum в Нью-Йорку відбулася від 28 серпня до 21 вересня ц. р. виставка сучасного литовського образотворчого мистецтва, репрезентованого мистцями на еміграції. Вони виявляють зацікавлення сучасними течіями, що радше сьогодні слід розуміти б у сенсі користування різнорідними манерами і можливостями вислову. Таке загальне враження з цієї виставки.

Хоч немає тут винятково одноразових творів, треба однак відзначити помітну поважність учасників у підході до феномену творчості і мистецтва. Враження таке, що кожний з цих мистців не маніпулює, а з кореня вже певного досвіду і переконання зважився на той чи інший спосіб вислову. Зокрема вже здавна ширше відома литовська графіка (див. „Das Kunstwerk“, 1948, ч. 1-2) окремими зразками деревориту цікава шуканням з явними тенденціями в бік народної духовної основи, ці спроби, здається, не позбавлені своєрідного аромату їхньої джерельної культури. Зрештою такий поворот в мистецтві помітний взагалі в мистецтвах народів, дотепер в мистецтві повніше ще не здійснених (Східна Європа). На виставці литовське мистецтво з цими плянами репрезентоване кількома дереворитами Paulius'a Augius'a. Можливо, найцікавіший на виставці учасник — другий прихильник графічних технік — Romas Viesulas, технічно нічим не подібний, він має багато з атмосфери німецького рисівника-експресіоніста Кубіна. В більшості етруско-романського стилю є скульптура Vytautas'a Kasuba, але «Муки Христа», що рішуче виламуються з ряду його виставлених творів, є скульптурою іншою, може навіть правдивішою, деякою мірою нагадуючи придорожні фігури композиційно частково з малярськими факторами зааранжування. Абстракціонізм репрезентований на цій виставці насамперед малярством Adomas'a Galdikas'a. Тут варто згадати, що литовська культура на цьому ідеологічному відтинку образотворчого мистецтва має особливий вклад: Cionilionis (1875-1911) історично є першим малярем, що займався проблемою абстракціонізму — безпредметності, пробує спілкувати мистецтво з музикою. Ці спроби він почав робити принаймні на 5-6 років перед Кандинським. Ліпшиці, Сутін, Зорах і Бен Шан сьогодні вже визнані мистці, теж випливали з литовського підсоння.

Назавгал ми не маємо наміру входити критично в подробиці окремих експонатів, поскільки тут висловлені думки ледве чи знайдуть дорогу до авторів, з другого боку — український загаль у Нью-Йорку цю виставку в більшості, мабуть,

не помітив. Мене однак переслідує думка, що європейський Схід повинен більш послідовно шукати доріг до взаємопізнання, твердження, що в історичному перебігу, а особливо тепер, він може дати собі раду з своїми власними справами і проблемами — слід вважати застрашливо-компромітуючим (насамперед в духовому аспекті, звичайно ж). З уваги на це назву ще кілька прізвищ учасників виставки, що, на мою думку, чіткіше зарисувалися на загальному фоні її.

Mykolas Paskevicius, маляр сильної індивідуальної чіткості. Його малярство, попри зовнішню свободу технічного виконання, добре організоване й оформлюється на засадничих малярству принципах. Воно зовсім певно є інтернаціонального формату. Коли більшість виставлених експонатів легко прикріпити до того чи іншого ізму, то його малярство є насамперед переконуючим і понад дорогами ідеологічних сутинчків.

Viktoras Petravičius — часами бравурний яскравими кольорами постімпресіоністів з чітким лінійно-рисунковим додатком.

Albinas Elskus, виставив три полотна з цікавими композиційними основами, в чому є теж помітний нахил до монументальності, до великого бачення фрагментів натури, що він реалізує вже з чітким індивідуальним почерком на дорозі між далекосяжною абстрактністю і безпредметністю. Засадничо в вибраних ним фрагментах природи є помітна імпресіоністична настроєвість (приміром, образ з назвою «Після дощу»).

Henrikas Salkauskas, з Австралії, виставив два дереворити (чорно-білі), помітні модерним відчуттям орнаментального, особливо — ритму.

Jurgis Sapkus, симпатіями по стороні німецького експресіонізму, може лише з збільшеною дозою ліризму і «матисівської» декоративності.

Victoras Vizgirda дав автопортрет майже бекманівської сили. Його ж ляндршафт в Cape Cod є типовий технікою і кольоритом для т. зв. експресіоністичної версії імпресіонізму.

Реалістичний портрет Ona Dokalsky-Paskevicius (портрет дочки), намальований гарно і з чаром, річ, на яку можна з приємністю довше дивитися.

100 експонатів 33 мистців говорять про широкі зацікавлення в сучасному литовському мистецтві. З померлих мистців виставлено твори лише тих, що недавно відійшли: M. V. Dobuzinskis (1875-1958) і Petras Kiaulenas (1909-1955).

Юрій СОЛОВІЙ

Поетичний дорібок Олександра Янти

Олександр Янта: «Знак тотожності» (вибір із тридцятиріччя), Нью-Йорк, 1958.

Після смерті Тувіма в Польщі і самотності Лехоня на еміграції в польській поезії залишилось одно ім'я Весинського (не згадую Стафа, який ще за життя рахувався поетом старшої генерації). Але в теперішній польській поезії і в краю, і на еміграції є поети середньої класи, майстри досконалого віршу, що імпонують відвагою поетичного задуму. Слонімський, чи Броневський, чи Важи́к в Польщі — це поетичні індивідуальності, як безперечно такою індивідуальністю є Мілош на

еміграції. Поетів-середняків у польській теперішній поезії багато більше, і хоч вони не здобули тієї популярності, що її мають згадані вище майстри, все ж у них надзвичайно опановане поетичне ремесло, оригінальний задум і чітка зарисовка самостійного індивідуального вислову.

Таким майстром віршування і поетом своєї оригінальної думки є безперечно Олександр Янта-Полчинський, який випустив друком окремою книгою на 132 сторінки: вибір поезій із тридцятирічної поетичної діяльності.

Книга Янти дуже різнорідна. Перші поезії ще технічно недосконалі (вбоги рими: подружжя-бужи, чи ще більш вбогі асонанси: небем-спевам), хоч і в деякій мірі надумані, мають в собі бадьорий порив молодого романтизму. Це головню стосується першого віршу в збірці «Просторині».

Поет мав щастя, що його мрії про далекі подорожі реалізувалися. Третя і четверта частина збірки — це відгук подорожей по світу, далеких подорожей до нових континентів, до Індії, Манджурії, Японії, до Америки. Та заки це сталося, поет відбудував подорож світоглядом і віднайшов себе в таборі гуманістів-пацифістів. Друга частина збірки «Крик в цирку» — це цілком пафосні вірші, головню вірш «Людство». Шукаючи духової співзвучності Янта перекладає Еріха Кестнера, а далі Вервольда Брехта, славного автора «Тригрошової опери». І Кестнер, якого сатирична поезія мала політичне вістря, а тим більше Брехт, який в 1954 році отримав Сталінську нагороду, — це політично зформовані письменники. Чи таким був молодий Янта, пишучи міцні пацифістичні вірші? Його зв'язки з Зегадловичем, письменником, який віддав своє ім'я для літературної лівщини в Польщі, може вказувати, що поет був на шляху стати поетичним авангардистом.

В поезії Янти глибоку рису залишила війна. У віршах з часів війни пробирається теж нотка патріотична, ба в «Поемі кольору крові» знаходимо загонисту публіцистику, справді фальшиву в устах пацифіста (нех на Дніпше сен опше і Одрев гранічнов уклада кресем спору як мур і обронеv пшеців фалі напорі і збродні сонсяді).

Найбільше безпосередньої поезії в частині під назвою «Млин в надольнику». Це спомини з дитячих років, прожитих у рідному домі у рідному селі. Відчувається вплив поезії Рильке. Вірш «Грудень» — це свідомий аоо і несвідомий переспів Рильке.

Закінчують збірку вірші, писані в Нью-Йорку, переклади з англійських поетів, навіть оригінальні вірші Янти англійською мовою. Вірші останнього періоду мудрі життєвим досвідом, але в них нема ні романтичного пориву, ні проповіді гуманіста. Характеристичний вірш під назвою «Тема», який закінчується питанням безнаді «Що?».

Книга Янти — це поетичний життєпис людини, яка жила у трудних часі, яка шукала того неспокою, за чим тужить поетичне відчуття, і в далеких подорожах і мандрівках власної думки, яка шукала того зарису форми і змісту, щоб себе висловити. Що ці шукання були широкі і не замикались у темах, що їх названо вище, вказує й вірш під назвою «Візанія аля Далі».

Тому саме книга Янти цікава. Герой книги Янти — це живий дух поета, який прагне не на хлю, але пробує назвати кожну річ, знайти для неї те єдине слово, в якому дрижить частина життя.

Життя Янти оудо цікаве, в нього є поетична культура, і його поезію читаємо з увагою.

(от)

Олександр ЯНТА

СЛОВО ПРО КОНЕИ

В огорожі під парком ржуть тужно кобили
знять про запахи луки й жеребців веселих,
коли вітер про волю їм до вух шепелить
і б'є в няздрі весною, кров'ю в серці стриба.

Блищить шерсть карих клубів, а грива в галосі
прапорцем від карку повіває на вітрі,
пирхаючи гостро, зняли в груди по-вітря —
огер пину вже точить, землю рве і топче.

Вже його усідлати уздою не сила;
бичем крові підбитий, зняв перші копита
і підвівся, мов статуя, вітер няздрям
вхопив — на пружастім хребті розп'яв нагло крила.

З польської мови переклав
О. ТАРНАВСЬКИЙ

П'ятдесят років модерного мистецтва

(Закінчення з 7 стор.)

ний стиль і не підпадали впливам ніяких течій. Поза згаданими вже на початку трьома основними, які мали засадничий вплив на сучасне малярство: Сезан, Ван Гог і Гоген, треба б назвати хоч десяток інших, яких ми не згадували саме з причин їхньої індивідуальної позиції. А до них треба було б зарахувати і Моне, і Модільяні, і Утрільйо, і Дега, і Дюфі, і Рубо, Боннара, Шагала, Тулуз-Лотрека і ще декількох інших з нових напрямів. Бо, приміром, «Італійська жінка», «Руська із нашийником» і врешті «Карятида» (голова в камені) Модільяні мало відомі. Так як мало відомий образ раннього Дюфі «Сільський бал у Фалез», зовсім відмінний від його пізніших майже графічних картин з веселим ясным і живим кольоритом. І без тих майстрів модерне малярство не мало б того поштовху для розвитку, не мало б тих розгалужень, тих все нових можливостей які саме відкривали великі таланти.

І між тим багатством вбогим здається радянське малярство, яке дало на виставці кілька кращиків своїх представників соцреалізму.

Скульптура гармонійно доповнювала малярство. І зараз, майже на першому місці в каталозі, зустріли ми прізвище Архипенка. На жаль, довго шукали його бронзи — «Торс жінки» і даремно. Наглядачі в залах пояснили, що скульптуру, на бажання мистця, усунуто з виставки. Шкода. І шкода, що у великому каталозі, біля родинного міста мистця (яким є Київ) подано як пояснення в дужках — Росія. Чомусь все при таких нагодах повторюється та сама «помилка».

Звукозаписна Студія Українського Театру в Америці випустила дві довгограйні платівки:

1. Іосип Гірняк — «Сини» Стефаника і «Чухраїнци» Вишні.

2. Олімпія Добровольська — Народні казки.

Ціна кожної платівки три долари. Замовлення і гроші надсилати на адресу:

UTA Rekording Studios Inc.
P. O. Box 23 Cooper Station,
New York 3, N. Y.
U. S. A.

Адреси наших представників

Австралія:	Fokshan Library & Book Supply 1 Barwon Street Glenroy W. 9, Vic.
Австрія:	Вплати пересилати безпосередньо на адресу в-ва СУ.
Аргентина:	Prof. Bohackyj Jurij c. Soler 5039 Buenos Aires
Бельгія:	Вплати пересилати безпосередньо на адресу в-ва СУ.
Велико-британія:	Ing. Jaroslaw Hawryllw 40. Alma Rd., St. Albans, Herts.
Венесуела:	Вплати пересилати безпосередньо на адресу в-ва СУ.
Канада:	O. I. Eliashevsky 118 Medland St. Toronto 9, Ont.
США:	G. Lopatynski 875 West End Ave., Apt. 14b New York 25, N. Y.
Франція і Туніс:	M. Soroczak 30 Vallée de Couzon Rive de Gier (Loire)
Швейцарія:	Dr. Roman Prokop Mottastr. 20 Bern
Швеція:	Harbar Kytylo 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

UKRAINISCHE LITERATUR-ZEITUNG
THE UKRAINIAN LITERARY MAGAZINE
NOUVELLES LITTÉRAIRES UKRAINIENNES

Gemäß des Gesetzes über die Presse vom 3. Oktober 1949 (§ 8, Abs. 3) und gemäß der Verordnung zur Durchführung dieses Gesetzes vom 7. Februar 1950 wird mitgeteilt:

Herausgeber: Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien e. V., München 2, Karlsplatz 8/III, Tel.: 59 46 67.

Redaktion: I. Koszeliwec

Статті, підписані автором, не конче висловлюють погляди редакції.

Адреса редакції:
München 2, Karlsplatz 8/III, Deutschland

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

Увага!

Увага!

Вийшла з друку нова книга:

М. Зероv

COROLLARIUM

Книга містить частину літературної спадщини М. Зерова: його переклади з французької, римської та російської поезії, рецензії і листи.

Ціна одного примірника: у США і в Канаді — 2 долари, в Німеччині — 6 марок, у Франції — 600 франків, в Англії — 12 шилінгів.

У справі набуття «Corollarium-у» звертатися на одну з таких адрес:

1. T. Kropywiansky
1098 So. Clarkson St., Denver 9, Colo., U. S. A.
2. P. Rojenko
31 Bellevue Ave., Toronto, Ont., Canada
3. M. Orest
13b Augsburg, Georg-Brachstr., 4 I, Deutschland, Bayern