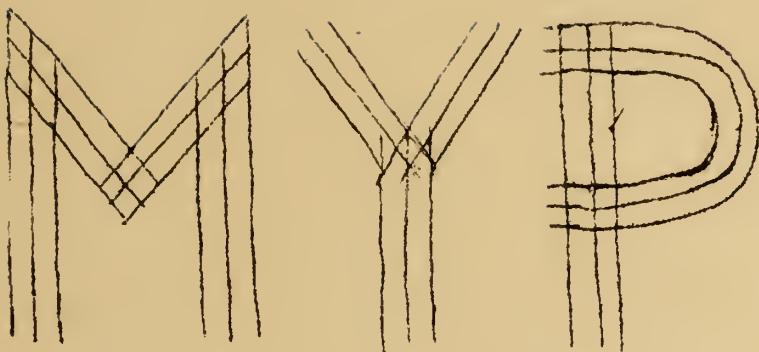


2



12.00

На правах рукопису.



МИСТЕЦЬКИЙ УКРАЇНСЬКИЙ РУХ

ЗВІТНИКИ

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

ЗВІРНИК І.

Мюнхен-Карльсфельд 1946.



# ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОКОЛІННЯ

Вечірка, де зібралось чимало письменників. Старших, молодих і наймолодших. Поважних і менш поважних. Саме так, як має бути.

Один з поважних читає свої твори. Аудиторія сприймає їх похваливо - успіх великий.

Нарешті поважний скінчив, наступає перерва, і хтось просить молодшого автора просчитати "щось зі свого". Тоді поважний встає і демонстративно простує до дверей. Він не усlyхає свого молодшого колеги, він не спробував його "почути" і звалити.

Епізод другий: двоє молодих письменників приїжджають на свою конференцію до табору. Сідзвуться. Їх приймає поважний старший письменник, який ім заявляє, що вже нема ант сбіду, ани місця ночувати. Просить поочекати, і ця суправа буде поділана пізніше. Починається сворідний діалог. Надають гострі і невідповідні слова, нарік та образа. Молоді ходи переконані, що де їх "затирають", употідмують.

Подутові дрібнички, за які не варто згадувати? Можливо. У певних уковах, серед певних суспільно-громадських моральних норм такі лвища не тільки дрібні, але і дуже зиняткові. У нас, коли вдуматись, за цими дрібничками часто криється діла проблема - от хоч би одна з них, які умовного сприймати як проблему "батьків та дітей".

Проблема батьків та їх наступників у різних виявах та з різними мотивами існували, існують і існувати будуть. Не тільки у нас, але і скрізь поза нами. Це вже правило. Ми тільки звертаємо увагу на мотиви проблеми. Так. Саме на це. Во істиви з різні, починаючи від того, як хто носить краватку, - і до різниці стилів, форм та ідей у чистецькій творчості. І нам якраз далеко не байдуже, які саме мотиви є чи можуть бути причиною колізій між нами, тут, у даному точно означеному середовищі.

Досвід років, які лишились поза нами, - років, повних згущеної трагіки, не міг не візначитись як на "батьках", так і на "дітях". Перші досить утомлені. Нотки екзистенціального світосприймання виразні у більшості з них. Одні з них осмислють це у філософському розрізі та відбивають як певні рефлекси в своїй творчості. Інші зберігають заповіти своєї теж бурхливої, хоч може не такої апокаліптичної юніти в творчості, але шукають спокою та рівноваги в особистому житті.

Другі відзначали впливу війни дещо інакше. Передусім - найпримітивніше: вони не пройшли формальної школи, вони лишились поза механізмами нормального навчання. Із останніх /іноді далеко не останніх/ клас середньої школи, вони опинились не на університетській лаві, а просто в самій гущі шаленої віри, який знає тільки війна. Дехто робив спробу "дала вчиться", але як правило йому це не вдалося.

Так вийшло, що наша літературна молодь - називаймо речі своїми іменами - не довчилася.

Зате її життєва школа була аж надто всебічна. Треба було "пройти через життя". На молодь польовано. Для бога війни це була найспокусливіша річ. Греба було, як не пройти, - пролісти, продряпатись, викомбукувати. Пристосовництво і хижактво були і бути мусіли складниками моралі цих своєрідно шліфованих людських вдач. Можна звати це деморалізацією, бо до цього й вело це "виховання" між бункером та всесвітньою брехнею.

Не говоримо тут про тих, хто сприйняв ці дві системи людської поведінки раз назавжди і остаточно. Такі одиниці є, і вони і в літературному оточенні. Ледве, чи в них щобудь путнього вийде. Цинізм, пуста зухвалість, душевна зрізничкованість ніколи ще не творили змісту мистецької творчості.

Далеко цікавіший інший тип, що з серед літературної молоді. Тип природного добору. Звіряча мораль, в якій вони мимозолі зросли, визначала і великою мірою визначася їх не зовнішній поведінку. Але внутрішньо вона виплекала у них інстинктовний протест, мягкетне, хоч часом наївне жукаючи вищої правди... Якоїс правди, якої саме, - вони не заважають собі уявлять...

Коли перші - циніки і кар'єристі, то другі по-своєму трагічні. Необтесані, часом хамувати у своїй зовнішній поведінці, вони в глибині думі ховають багато широти та великої людської чесності. Це проявляється не тільки в їхньому особистому житті. Це помічаємо також у їхній нерідко повній схематичної проблематики творчості. Вони можуть розпихати людей ліктями, але їх духовна істотність міномозно вразлива. Вони закриваються в собі не тільки на ворохі вияви, але й на дружній, - коли він не вмілив, - дотик.

І коли такі молоді письменники зустрічаються з по-воєнною втром літературних "батьків", вони сприймають їх як байдужість до себе. Вони тоді повертаються тим зухвало-задерикуватим боком, як навчило їх життя, а це й собі справді відштовхує їх від старших... І тут починається "проблема".

Як же зробити, щоб була це тільки проблема, але не прірва? Найпростіша відповідь - стандартна відповідь. Вона звучить: хай молодь вчитися! Звичайні, тіжко навчитись бути письменником, але хай іде до звичайної школи. Туди, де вчать читати, писати і ... поводитись у товаристві.

Відповідь правильна чи, краще, могла б бути такою. Але тут уже делікатно втручаються "умови". Де та школа? Як учитись, коли зледаціла сама думка? Як відійти на місце, коли перед тобою відкритий світ на всі боки і коли ти здебільші зі своєї колії, ніби трамвайний вагон з рейок? На це треба зволі, скупчення духових сил в одному напрямі, ясності та відваги перенести свою ясність у конкретний, тривалий та потрібний чин...

Володимир Держалін у статті з пригоду Аггурзької конференції МУУ яскраво зазначує, що велика частина молоді з'їхала на конференцію "щоб дізнатися з компетенції уст, у чому саме полягає насьогодні оте соціальне

замовлення, а ім замість чіткого визначення генеральної лінії пропонувуть до уваги щось теоретичне, сугубо дискусійне і, головна річ, виразно позапартійне. Справжній скандал: ні резолюцій, ні переліку рекомендованих або заборонених тем, ні чітких організаційних висновків... З'їзд безпартійних попутників! Не серйозна справа, а якась літературна розвага...

"Був трагікомічний момент, коли відповідні кола ру-ба поставили питання: а як МУР гадає виховувати літера-турний молодняк? - І шановний д-р О.Грицай нікак не спро-мігся зі своєї європейської позиції зрозуміти - чого, вла-сне, щадять ті симпатичні виаки: чи ім атраменту бракує, чи паперу, чи затишного приміщення для студій? А ініци-ятори питання так само щиро дивувалися з його подиву: ад-же конче треба ідеологічно підкуплити майбутнє літератур-ну зміну, щоб не виходило збочень та ухилю. Два літера-турні світи подивились один одному в очі - і розійшлися, скопотатувавши зважне непорозуміння".

Звичайно, серед цих, мовляв "симпатичних виаків" ба-гато того, що підходить під категорію "плужанства". Але, не обговорюючи тут того, чи потрібний сьогодні цей тер-мін, не можна заперечити, що серед тих виаків є натури, яких не треба гбивати демонстрацією. Це засіб, але не по-зитивний. Ім треба допомогти, бо вони того заслуговують. Зрештою, при певній затраті енергії, як це показує без-ліч прикладів у минулому, вони і самі собі допоможуть. І, коли говорити про ті два світи, що про них говориться в наведений цитаті, то, власне, радії пе мас і один з них: ант тсій, що хоче, щоб з нього "зробили" письменника, ант той, хто проблему літературного виховання взагалі не ста-вить і не розуміє, як вона може стояти поза проблемою пе-ра, паперу й чорнила.

Тим часом у житті, у нашому літературному побуті вже накреслиється розв'язання цієї проблеми - розв'язан-ня просте, людське, без непотрібного "говору" і канце-лярських заходів і постанов.

Два молоді поети здруїлися з третім, старшим, виз-наним як один з найбільших наших майстрів слова. На пе-ремікоді до цього було багато чого. І необтесаність моло-дих, їхні рухи, їхній спосіб висловлюватися, і "задава-куватість", і хто зна що. Молодих разила у старшого м'я-коть, і "панськоть", і тон "тромечки згори". Ім чува-була його скептичність - наслідок довшого пережиття.

Але перешкоди переборено. Вони зуміли переступити через них. Їх з'єднала любов до мистецтва, до літератури. Вони однаково люблять те, що любити змушені природою - гарне і цінне. Старший поет завоював молодіж. Не про-ходить багато часу - і вони в його полоні - такому пот-рібному і присмокту. Вони стають постійними його супутни-ками. Якось так все це по-людськи і все дуже закономірно. Хай молоді не все розуміли, але вони виникали в те, чого не могли сразу збагнути, і вони те збагнули дещо пізніше. Старший не читав їм лекцій поетики чи філософії, як це роблять у школі. Ні. Він "говорив з ними". Це давно зна-не говорення всіх часів і всіх майстрів до своїх учнів.

Тих, які були в Атенах, старому Римі, і тих, яких зустрічали між руїнами Регенсбургу чи Франкфурту. Так творилися і нормально творитимуться мистецькі "школи". Одні з молодших наслідують і продовжують майстра. Інші, сильніші, - зуміть згодом вийти на власний цілком самостійний шлях творчості. І якщо ці молоді сядуть колись на університетську лаву, то це буде тільки бічним продовженням і формальним завершенням їхньої основної школи.

А чи дало це щось старому майстрові? Думаемо, що так. Це не вплинуло звичайно на напрям Його творчості, не витичило перед ним якихось нових шляхів, але це, мабуть, допомогло Йому по-новому, молодше і свіжіше дивитися і бачити суть життя.

Ці стосунки - стосунки майстра до учня. Що б не говорили аматори індустріалізації, література завжди була і є індивідуальним надхненням і індивідуальною майстерністю. Надхнення - слово оклепане, але незаступне, - інаважитися Його не можна. Його треба мати. Майстерності можна назначитися тільки самому. Але в "науді" письменотла, як і в науді життя як же добре, коли є авторитетний учитель майстер, який учити кожним поруком руки, який запліднє кожним словом. Література не може бути ані фабрикою, ані цехом майстрів-ремісників. Але певні елементи цеху майстрів-ремісників вона може використати в своїй організації. Такі ось стосунки, такі ось конкретні випадки розв'язують проблему батьків і дітей. Розв'язуть ефективно розумно і пістрібно...

Але на це треба певної великої і толерантності. Те, що визначає стосунки майстрів між собою, те саме з не меншою мірою повинно визначати стосунки майстрів і учнів. Може інколи навіть ще більше: бо ми легше розуміємо амбітність зрілого майстра, ніж "зеленого" учня, легше йдемо на зустріч "вередуваним" майстра, ніж примхам учня. А тим часом прихідка учня, особливо в наших сучасних обставинах, раниться легше, ніж психологія майстра.

Звичайно, говоримо тут про поилканих - як майстрів, так і учнів. Мірою покликання є талант, бо все інше не може тут братися до уваги. Люди з міцними кулаками стають боксерами, а з міцним голосом - оперними співаками. В літературі ці добре властивості допоможуть мало, тому і нема потреби на них розраховувати...

Індивідуальне шефство майстрів під талантовитими учнями, гієрархічна їх співдружність у наших умовах може бути і буде справжньою школою літературної молоді. І нема потреби боятися: цікто при такій роботі не втратив ще своєї корони першості, як також ніхто не був "затертий", коли не завжди знаходив одразу зрозуміння. Між нами нема боягузів цього порядку. А тим часом ми дамо певний дуже зобов'язувачий приклад... Приклад не тільки для нас, літераторів. Приклад і для тих, що теж мечуться, шукаючи "співдружність", навіть коли воїні де перемосять у поетику або життя нашої організваної суспільності в загальні.

ВІКТОР ПЕТРОВ

# Історіософічні ЕТЮДИ

## I. ПРОБЛЕМА ЕПОХИ, СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ І РЕНЕСАНС. АПОЛОГІЯ ЗАПЕРЕЧЕННЯ

Коли ми говоримо про епоху, це значить: ідея історичної безперервності в часі протистається ідея перервності, ідея повторювання, уявлення посторюваних кінців і початків.

Історичний процес не становить собою безперервного потоку бування. Цей потік розчленовується на певні часові відтинки історії, на градації часу, на ступніві послідовності, що коли-найменше з них - у своїй відокремленості від інших, як від тих, по їхнім попереджають, так і від тих, що їх застувають, - тяжить до себе. Є самодостатня в собі.

Так в історіософічну проблематику запроваджується завдання розчленувати ці часові градації, теоретично-методологічні завдання в'ясувати ті критерії, що дозволяють нам визначити, в наслідок чого, як потік історичного бування розчленовується на ці відокремлені один від одного часові відтинки.

...На прикінці 19. сторіччя в свідомості сучасників з особливою гостротою спалахнуло почуття наближення кризи, постало певність, що людство стоїть на порозі нової доби, що один вік кінчиться, а на томістє починається інший.

Як і завжди, намітилося кілька рішень, і кожне з цих рішень було відмінним від інших. З багатьох згадаємо два крайні.

Для одних враження кінця й початку стало ~~абсолютним~~ враженням. Вони говорили про абсолютний кінець і про початок, що стане початком країни абсолютноого. Вони вірили: нова доба прийде як месіяністична доба ствердження абсолютноого в абсолютному.

Це були містички, пророки і поети. Еволюціонізмові 19. сторіччя вони протиставили ідею катастрофи, кризи, катаклізму, що має бути космічним.

Те, що вони твердили, було провістям містиків і, як таке, вони було пророцтвом. Пророцтва були візіями. У візіях зникали простір і час. Зникала окре́щеність обріїв.

Містичним пророцтвам з кінця віку про кінець віку не бракувало ні певності віри, ані сквильованости патосу, але їм бракувало меж. Зриваючи запону з проваль небуття, пророки переступали за межі історії. Вони твердили, що історія завершила. Через безодину незамкненої пустором космічної ночі вони будували честолий і хиткий місток у вічність.

Перед внутрішнім гором зосередженої собідуші пророка-містика відкривалися грандіозні картини світових катастроф. Затмрювалося сонце, блід місяць, згасали зорі. Пітьма одвічної ночі поглинала останнє світло дня. Янголи зго-

ртали сувої неба. Поліл спаленої землі розвівався в безпросторовій аморфності того, що одвіку було нічим, бо те, що було, постало з нічого за словом Болім. Архангели голосом сурм скликали живих і мертвих на Суд. Мертві вставали з трун. Кістки одягалися м'язами.

І поруч з цими містичними візіями абсолютноного кінця накреслилося діаметрально протилежне рішення. Так само про кінець і початок, про розмежування двох діб, але цілком позбавлене містики. Мона не йшла ні про катаклізм, ані про есхатологію. Теза лішалася, але замість відроджувати давній міт людства про вогневу загибел землі в світовій пожежі візіям поглиненого собою духу була протиставлена матеріальна конкретність соціальнога. Буржуазії був протиставлений пролетаріят; капіталізмові - соціялізм; доктрині еволюційного поступу - теза про диктатуру пролетаріату й про збройне захоплення влади пролетаріатом.

Перші посилалися на Апокаліпсис, ці другі - на земські статистичні збірники, на звіти банків та відомості про картелі. Проте і нової доби як провідна ідея часу стала сухувато узагальненою фразою з публіцистичної статті в партійній пресі, формулою політичної доктрини.

На Україні, на Полтавщині й Чернігівщині, розгортається аграрний рух; селяни палили панські економії, поміщики тікали до міст. У Москві на Пречні робітники будували барикади. Панцерник "Потьомкін" обстріляв Одесу. 905. рік виголосив гасло: "Уся вільда советам!" Так накреслювався напрям розвитку, го в чергуванні окремих ланок визначив рух доби.

І тепер, за наших днів, у суворих випробуваннях революцій, у руїнах двох світових воєн, що стали тотальними, в спустошенні бомбардувань, у досвідах державних струсів, в експериментальних знищенніах мільйонів, у пляновому регламентуванні голоду, теренового простору й переселюваних людських мас ми пізнаємо, що теза про зміну епох не є жадною абстракцією містики або доктрина, а наочною істиною, суцільно втіленою в нашу сучасність.

Час ущільнився. Сторіччя сконцентрувалися в подіях одного дня або кількох місяців. Кожна людина числить за собою кілька життєписів. Одне ім'я стало явно недостатнім для людини. Тотожність імені більше не відповідає зламам етапів. Над усім панує епоха. Функція людини за однієї доби одна, за іншої - інша. У зміні діб утрачає важу стальство особи.

Жаден з нас не має власної біографії, бо його біографія належить відтинкем епох, які круто відрізняються один від одного. Заповнюючи анкету, ми усвідомлюємо це з дотичальною ясністю. Зміну діб сприйнято як особисте переживання. Її освідомлено на прикладі власної долі. Трагедія останніх поколінь полягає в тому, що вони живуть уривками уявлень різних діб, тоді як зони належать новій, іншій, якої вони не уявляють собі.

Як і завжди, реальність нормалізує ідею як для індивіда, так і для загалу. Завершена здійсненість штампує свідомість. Тоді треба тільки назвати процес або явище, щоб його конкретизувати й зображену. Ми кажемо про

змін у епох, і це уточнює сенс того, що ми переживаємо нині.

Очевидчаки, ми потребуємо ще іншого; ми потребуємо з'ясувати методологію зміни епох: як відбувається зміна епох, як здійснюється перехід від однієї доби до іншої?.. Абож: як дана епоха перетворюється на іншу, що супроти неї вона становить, чи вона її протилежністю, її запереченням?

... Ми ходимо по знищених містах. Трамваї проїздять коліями на вулицях, обернених на руїни. Серед куп цегли стирчить бляшана труба, і з неї йде дим: тут живуть люди. Курля вапна густим шаром попелу осідає на наших черевиках.

На театральній програмці мюнхенського "Театру молоді" стоїть: "Де ми мандруємо, є жадна путь!" І далі: "Під нашими ногами немає жадного ґрунту. І згсри не падає жадне світло. Але ми потребуємо виходу. Чи ж нас ніхто не виведе з провалля, і ніхто не скаже нам слова сподіванки? Письменники кличуть нас сподіватися. Та не можуть вони ятом виміряти відстань до dna, ані вирахувати міру числа і напрям путі до виходу. Вони тільки чарують своїм словом зорі й стеки... Та слово їх стало чужим для нас, і хто з наф ще вірить у чарівника? Ніхто, окрім дитини". В дитячій ვірі і ь дитячій грі, в прагненні по-дитячому широ й до кінця по-вірити в кожне слово письменника, щоб, як дитина, віднати квазі, - сподіваються знайти вихід засновники цього театру. Чи ж є це вихід?

Колись люди вірили, ми хочемо зрозуміти. Ми хочемо зрозуміти нове епохи, при відчинених дверях якої ми стоїмо, і не лише зрозуміти це нове як даність, але й пізнати всю складність конструкції. Ми ду х о в о вирошли з романтизму, але ми не романтики. Ідея "дитячого" й "казки" - ідея іраціонального, як її висунув романтизм. Ми ж - раціоналісти. І наше ставлення до нової епохи підказане не вірою, а прагненням збегнути.

Ми не плекаємо жадних ілюзій. Ми не культивуємо нічого ілюзорного. Ми знаємо: багато з нас не хотіло входити в двері епохи, переступати через її поріг. Вони пручалися, сподіваючися лишитися на тому місці, де вони стояли; тоді їх виштовхнули. Тиском юрби, що пнулася; вибухом бомби, скиненої з літака... Вони ввійшли: з безсилисти, в паніці, зі страху перед погрозами, зі сподіванок, як неофіти, чи з цікавістю, властивою дитині або жінці, - хіба не все одно?

І ось ми стоїмо разом з усіма по цей бік порога. Ми - актори й глядачі водночас - озираємося в присмерках сутінків. Те, що ми можемо розглянути, не має нічого спільногого з нашим дотеперішнім уявленням про світ, яким він був учора, і ще менше зі світом, яким ми знали його позачора.

Нас охоплює тривога. Відчуття несталості стає нашим простійним переживанням, якого ми ніколи не можемо позбутитися. Ми хочемо спертися і, тримячи, як у лихоманці, тростягасмо руку. Ми торкаємося лутки дверей і раптом з нервовою поквапливістю відриваємо руку. На нашій долоні ми відчули щось вогке й липке. Кров, волосся, мозок. Ми схиляємося, нездатні пригасити в собі нудьгу і отчай.

Кінь хропе, наштовхнувшись на труп; він зводиться на дубки, щоб стрибком усік обминути мерця. Людина переборює себе. З удаваним спокоєм вона простує вперед через купи тіл.

... Я не відкидаю теоретичної можливості побудувати систему ідеології, яка не спиралася б на заперечення. Навпаки, цілком припускаю, що саме наш час зробить спробу виговорити ідеологію, яка ідеї "розвитку через заперечення" протиставить комплекс ідей, вільних і незалежних від обох згаданих ідей: від ідеї розвитку і від ідеї заперечення. Та, згодомось, ця спроба - конструктивно - буде не чим іншим, як запереченням заперечення.

В даному контексті я хочу характеризувати нормативну функцію заперечення, як засади історії. Говорити про заперечення як структурну норму в побудові ідеологій.

Ідеології епох, зміну яких ми можемо простежити на конкретному, отже, історичному матеріалі, народжувалися з заперечення. Хіба ж християнство не народилося з заперечення юдаїзму й поганства, а вся ідеологія Ренесансу не постала з заперечення середньовічної ідеології і хіба це заперечення не було прямим?

Проблема логічної функції заперечення, проблема функції негації в історії становить одну з провідних проблем історіософії. Що дає позитивного негація, і чого вона не дає і дати не може?

Негація означає переборення, обернення а в свою противідність, у не-а; в аспекті часу, в перспективі хронологічного відтинку, в своїй історичній функції заперечення означає зміну, розчленування, рух.

Однак негація саме тому, що вона негація, ніколи не автономна. Вона не існує сама в собі й через себе. Вона не самодостатня; вона підпорядкована й залежна. Кожне не передбачає те, до чого його, це не додане. Не-а це завжди є а в прямій протиставленості а самому собі; а заперечується, але воно лишається запереченим а і нічим іншим; якщо ж і іншим, то лише в своїй інаквості до себе..

Не можна відкрити відчинені двері. Не можна зруйнувати те, чого немає. Ми руйнуємо, але, руїнуючи, ми завжди руйнуємо те, що є. Змістожної негації зумовлений змістою того, що підлягає запереченню. В'язничний вартовий завжди в полоні свого в'язня.

Історія людства виразно свідчить, що ідеологія кожної нової епохи будувалася не сама по собі і не з самої себе, а з негації попередньої. Структуру нової ідеології визначала структура ідеології попередньої доби.

Ідеологія Середньовіччя базувалася на градації протиставлень: Бога - людини, землі - неба, душі - плоті, хлібника, з протиставленого мирянинові, пана - залежному від нього кріпакові і т.д. Чи здіймає Ренесанс це протиставлення? Точніше: чи буде Ренесанс свою ідеологію незалежно від цих протиставлень?.. Аж ніяк! Навпаки, протиставлення лишається непорушним, але в межах кожного даного протистав-

лення те, що стверджувалося, і те, що заперечувалося, міняються своїми місцями.

Протиставляючи Бога й людину, Середньовіччя підпорядковувало людське Божому. Ренесанс зробив навпаки, він Боже підпорядкував людському. Середньовіччя стверджувало Боже й заперечувало людське. Ренесанс заперечує Боже й стверджує людське. Середньовіччя казало: є Бог. Ренесанс каже: є людина. Приматові Бога Ренесанс протиставив примат людини й людського.

Теологізм був доктриною Середньовіччя; доктриною Ренесансу, а на наступному етапі – Нового часу в протилежність середньовічному теологізму став новочасний гуманізм, спокус якого ми не можемо зреагувати її досі. Знов і знов з уламків гуманізму, обережно вибирючи в руїнах зацілілі цеглини, ми намагаємося схвалити будівлю, щоб, тішачи себе тим, бодай якось, бодай у гірких сумнівах уже вичерпаної віри прожити в цій з уламків руїн збудованій споруді...

Лише одну істину знало Середньовіччя: воно знало істину догмату, істину як догмат. Церква репрезентувала Бога на землі. Догмати церкви були істинами. Поза церковною докторатикою не було і не могло бути жадної іншої істини. Новий час, розгортаючи й поглиблюючи тотожні ідеї Ренесансу, почав з заперечення догмату. Він шукав істини не в догматі, а в адогматизмі, в звільненості від догматів, спочатку церковних, а тоді і всіх інших. Жадних догматів і жадних догм!

Церква виходила зі ствердження даности істини. Істину дано. Істина не є здобутком суб'єктивного акту раціонального пізнання, а надраціональним дарунком неба. Пізнання є об'явленням, актом Божим, а не людським, об'єктивним, а не суб'єктивним.

В уявленні Середньовіччя істина була об'єктивною, а не суб'єктивною. Бог обирає людину, щоб через неї, через її посередництво передати об'явлену істину людям. Ідея істини як даности, пізнання як об'явлення, пророка як обранця й церкви як посередника між Богом і людиною лягли в основу середньовічних поглядів на пізнання. В признанні правди Божої шукали гарантії правдивости людського пізнання.

Якщо істина є істиною, вона Божа. Тим самим вона є об'явлена. Не суб'єктивна, а об'єктивна. Не матеріальна й земна, а іматеріальна й небесна. Церковна. Жадної людської, земної, позацерковної істини бути не може. Усі людські, матеріальні істини неповні й недосконалі, як і все земне й людське; тим самим усі позацерковні істини – неістинні.

Повнота об'явленої людям Божої істини міститься в книгах – уявлення, що його в побожній пошані до таємничої священності книги зберіг народ і досі – містеріальна віра в книгу, в якій написано все. Тому середньовічна наука була коментуванням книг Св. Письма. Найвищим доказом, остаточним аргументом лишалася цитата з тексту Св. Письма. Пізнання було конфесіонацізмом, воно було віровизнанням.

Ми не можемо ставити перед собою завдання розкрити тут структурну суцільність ідеології Середньовіччя, але кожен абзац у нашому викладі підводить нас до твердження, що світогляд епохи є суцільно внутрішньо-пов'язаний у кожній сво

Їй окремій ланці. Ладна ланка в світогляді доби не існує сама собою. Вона існує тільки в зв'язку з цілим. Адже ще було цілком поспільство: ідея Бога стояла в центрі середньовічного світогляду, відповідно до того її поняття істини за Середньовіччя було, як сказано, поняттям Божої істини. Ідея Божої істини її собі постулативно зумовлювала характеристику її як абсолютної і тим самим водночас обов'язкової, безсумнівної, універсальної її надособової.

Для Середньовіччя це здавалося само собою зрозумілly: якщо істина є істиною, то вона є Божа, вона абсолютна, і, якщо вона абсолютна, то вона єдина. Не можуть поруч бути дві істини, які б виключали одна одну; якщо їх дві, то тільки одна з них істина, а інша - не-істина, антиістина, лжеістина. Одна - Божа, друга - диявольська.

Напаки, Новий час, продовжуючи розвивати вихідні на станови Ренесансу, у боротьбі проти "готичного", церковного, висуненого Середньовіччям догматичного поняття про абсолютність істини висуває релятивізм. Абсолютної істини не існує, існують відносні істини. Для Середньовіччя істина істинна сама в собі її через себе, вона - самодостатня. Натомість для Нового часу кожна істина існує тільки в її відносності, в її відношенні до іншої. Система взаємин істин - ось уявлення про істину, як його трактує Новий час. Немас істини однієї і одної; є багато істин, і кожна з них істина, але істинність її не безумовна, як твердило Середньовіччя, а умовна. Так плюрадістичне уявлення істини стає додатком до твердження про її релятивізм.

Для Середньовіччя істина була Божої, тим самим не лише єдиною, але її універсальною. Універсалізм керував свідомістю тодішнього людства. Ладна людина не наважилася б претендувати на індивідуальне авторство або з приводу якоїнебудь думки ствердити: це моя власна думка. За Середньовіччя пималися не з творчої ініціативи особистої думки, а з остаточної відмовленості від особистого. Тільки всеценський собор міг щось доповнити або змінити в церковному віровченні.

Про соборність, всеценський універсалізм істини вчило Середньовіччя; про її осібність - Новий час. Новий час пов'язував істину з осібністю індивіда. Кожна істина - осібна. В дослідовному розвитку цієї тези це означало б, що в кожного є своя, окрема, виключно його, отже, приватна думка.

Конфесіоналізм був висновком з ідеї Божої істини. Церква була носієм істини, зміст якої в усій повноті був викладений у змісті "Вірую". Конфесійному поглядові на істину Новий час протиставив ідею свободи мислення й віровизнання. Кожна людина може мислити, як вона хоче мислити. Ладних ланцюгів не терпить на собі свобода думки. В боротьбі з феодальною структурою суспільства Новий час у зміст своєї конституції як урядове гасло декларативно вписав право людини на свободу думки. Проголошувалося ера ідеологічного парткуляризму. Уряд виступав гарантам.

Як сказано, для Середньовіччя істина була обов'язкова. Новий час виходив з засади необов'язковості істин. Лише те, що необов'язкове є істинне. Обов'язковості істинно

го не існує і обов'язкових істин. Якщо істина стає обов'язковою, вона перестає бути істиною. Звідци індиiferентизм, проголошений Новим часом, толерантність і скепсис. Середньо віччя контролювало людське думання; воно створило колосальний апарат для цього; виробило спеціальні форми контролю; сповідь була однією з них. Новий час відмовився від контролю над людським думанням і висунув вимогу поважати чужу думку.

Новий час заперечив усе. Він заперечив систему середньовічної теорії пізнання. Заперечив даність істини. Відкинув надраціональне як джерело істини. Конфесійний характер істини. Що істина є релігійна. Потребу сповідатися. Шодня кілька разів повторювати "Віру" і "Отче наш".

Для Середньовіччя істину дано; для Нового часу завдано.. Для Середньовіччя джерело істини становило містичне об'явлення Боже і, відповідно до того, тексти Біблії; для Нового часу - людський розум; не небесне, а земне, не об'єктивно Боже, а суб'єктивно людське. Ідея посередництва втратила свою вагу в теорії пізнання Нового часу, як і ідея обраності або віра в книги, де записана вся повнота істини; настімість висунено тезу про людський розум як автономне джерело творчого пізнання.

Отже, логічна конструкція гносеологічного поняття істини за Середньовіччя цілком ясна!.. Визнання, що істина Божа, тягло за собою відповідну суцільну й наскрізну, її характеристику. Якщо істина Божа, то вона трансцендентна. Приступна для людини тільки через об'явлення. Вона одна й єдина. Об'єктивно дана. Вічна. Незмінна. Слов'язкова для всіх. Світова. Соборна. Надіндивідуальна.

Якщо таке поняття істини було властиве Середньовіччю, то яка конструкція поняття істини відповідатиме йому, коли його побудувати через заперечення?.. Для Середньовіччя істину дано - для Нового часу вона є здобутком пізнавального акту людини. Для Середньовіччя істина об'єктивна - для Нового часу - суб'єктивна. Божа - людська; іраціональна - раціональна; церковна - осібка; універсальна - приватна й партікулярна. Не позаособова, а індивідуальна; не абсолютна, а релятивна; не самодостатня, а відносна; не одна, а множинна; не єдина, а плюралістична; не безумовна, а умовна; не безсумнівна, а сумнівна.

Здається, ми вичерпали наш перелік, щоб схарактеризувати концепцію пізнання за Нового часу. Ми впевнилися, що кожна з провідних тез у поглядах Нового часу на пізнання є лише антитезою до поглядів Середньовіччя на пізнання. Жадну з тез не витворено самою з себе, а тільки за принципом безпосереднього її протиставлення категоріям попередньої доби.

Можна було б висловити це так: при зміні двох епох світогляд нової епохи витворюється не сам собою і не сам із себе в межах даної доби, а в боротьбі проти світогляду попередньої. Мення осіб, хронологічні дати, особиста доля людини, консолідація груп, соціальні рухи, перемоги й поразки стоять за кожною з тез.

Істина не виходить усесвітською, Атеною з голови Зевса. Так і гносеологічна концепція Ренесансу - Нового часу не народилася ані раптом, ані в завершенні цілості. Однакче,

методологічна сторона проблеми нам тепер ясна: наявна теза спростовується через протиставлення їй іншої тези, яка супротивиться попередньої в її прямим запереченням. Нова ідея виникає з ідей попередньої доби, обернених у свою протилежність.

Рационалізм, суб'єктивізм, релятивізм, плуралізм, скептицизм лягли в основу структури гносеологічної системи Нового часу. Вони виробилися з негації. І ми не без здивовання гадаємо, як це певна епоха могла існувати, плекаючи негативну систему світогляду, позбавлену сталості й певності, об'єктивного й позитивного, систему, в основі своїй нігілістичну, сперту на те, що не є опертам, на сумнів, на ідею критичного розуму, /на ідею критичного розуму/ на ізольований суб'єктивізм особи, що є лише собою.

... Ми мігли б обмежити наш виклад у рамках поданого. Однак варто було б спинитися ще також на окремих моментах. Приміром, відзначити, що жадна теза не обертається на своє протиставлення, на антитезу відразу, а тільки етапами. Кожна з заперечень розкривається за послідовністю розчленованих етапів.

Так, приміром, Ренесанс, відмежовуючися від Середньовіччя, не відкинув одразу ідеї "записаної істини", авторитетного погляду на істину. Попри зсю протилежність Ренесансу й Середньовіччя Ренесанс не тільки не відмовився від ідеї "текстуальної істини", від творчості, що істину даної що вона традиціоналістична, а свято зберіг цей комплекс ідей, вклавши в нього новий зміст.

Заперечення, висунене Ренесансом, заторкнуло середньовічну концепцію "істини, об'явленої людству на перших початках його буття", спочатку тільки частково. Як і Середньовіччя, Ренесанс визнає: істину дано, вся повнота істини записана в книгах. Уявлення писаної, традиційної, успадкованої в книгах істини однаково керує свідомістю як середньовічного ченця, так і гуманіста часів Ренесансу. Але якщо перший шукав даності істини в Біблії, то другий - у світських творах античних письменників.

Ототожнення істини з книгою зберігається, але авторитет тові Біблії протиставлено авторитет античності, Мойсеєві - Платона, релігійній традиції - судії античних письменників. Тепер класична філологія стала здобутком чотирьох, і нам важко уявити собі, щоб довкола студій античних авторів точилися колись уперті бої. Але за часів Еразма Роттердамського або Ульріха фон Гуттена філологія була войовничим гаслом, і вчений - філолог-гуманіст - доби Ренесансу, ставлячи на місце теології класичну філологію, мав усі підстави побоюватися за власну долю.

Якщо теолог був провідною постаттю Середньовіччя, а за доби Ренесансу його заступив гуманіст-філолог, то за Нового часу як репрезентатор виступив філософ-іраціоналіст. Гуманізм ще вірив в авторитет писаної істини, в ототожнення книги з істини; рационалізм заперечив це. Жадного авторитету, окрім авторитету розуму. Людський розум не потребує спиратися ні на що, окрім самого себе. З себе самого буде світ - раціональний світ! - розум. Ідея антитрадиційної

самодостатності авторитету розуму стає провідною ідеєю 17-19 сторіччя. За інерцією вона зберігає свій вплив навіть за наших часів.

По розум з себе самого буде світ, - доказом на те була математика. Ідея чистого раціоналізму зумовлює розвиток математики. З цього уогляду про математику, витворену в 17-19 сторіччях, можна сказати, що вона була продуктом чистого раціоналізму як філософського принципу.

Теологія - філологія - математика, - так накреслюється градація зміни етапів від Середньовіччя через гуманізм Ренесансу до Нового часу. В своєму застосуванні до механіки раціоналізм витворює доктрину механістичного раціоналізму, яка панує однаково: в гносеології й соціології, політиці й онтології, техніці й космології.

Ньютона відкрила силу тяжіння. Та сама завжди тетожна собі діє в падінні каменя і в русі небесних світил. Був час, коли янголи р. світила. Це відповідало добі, яка в людяні бачила джерело енергії. З часів Ньютона і до наших днів тільки механічна сила, тяжіння зумовлює рух сонця, землі й планет.

У застосуванні до політики парламентаризм є висновок з цієї ж концепції рівноваги сил, як і практика европейської, англійської насамперед, дипломатії, що спирається на облік взаємодії механічних сил.

Доба Середньовіччя знала істини Божі, але вона ігнорувала істини, пов'язані з матеріальним світом. Ідея опанування матеріального світу була органічно чужа свідомості середньовічної людини. Ренесанс у протилежність Середньовіччю підніс вагу гуманітарних, філологічних дисциплін, мистецтва, що відтворює людину; на наступному етапі Новий час особливої ваги надав уже не філології й гуманітарним дисциплінам, а раціоналізмові та - дещо згодом - натуралізмові з. тим, щоб відтак заступити їх - як раціоналізм, так і пізніший натуралізм, т е х н і к о ю . Новий час виступив з ідеєю технічного опанування механічних сил природи.

Усе має свою логіку. Машина стала для людини способом опанувати світ. Продукція машин безмежно поширила владу людини над світом. Витворений людиною світ речей поволі заступив як метафізичний світ Божого, так і фізичний світ природи.

Отже, ми мали б змогу розчленувати в послідовній зміні етапів: іраціональний світ надлюдського й надприродного; розумовий світ, природний; технічно-речевий, витворений людиною за допомогою машин

У цьому контексті варто було б спинитися ще на одному прикладі розчленованості етапів. Середньовіччя вчило: Бог є Господь, людина є раб. Ренесанс обернув цю формулу на ті протилежність. Він висунув обернену формулу: людина є Господь, Бог є раб. Так із прямого заперечення розвинулася своєрідна доктрина магізму, презентована Агріпою Нетесгаймським і Парацельсом. Спановуючи давнє знання, записане в таємничих книгах скопу, людина отримує магічні засоби і за їхньою допомогою керує духами, й духи слухняно робствують їй.

Попр всю відмінність ми не цілком в атмосфері Середньовіччя. Відповідно до провідних тенденцій Ренесансу центр ваги вже перенесений з Божого на людське, але поза цим представники магічного гуманізму мислять ще цілком середньовічними категоріями. Вони не уявляють собі, щоб завдання людини могло бути іншим, ніж опанування духових сил природи, щоб методи цього опанування могли бути іншими, а не магічними, та щоб джерел пізнання можна було шукати деінде, а не в успадкованих від давнини священих книгах.

Тільки наступний етап усуне ідею опанувати світ засобами магії. Чи ж остаточно? Не зовсім. З магізмом — щоправда — покінчено, як покінчено і з ідеєю опанувати духів і сили, але тенденція розумово творити світ людиною з середини себе лишається просвідною тенденцією часу. Ототожнення буття й мислення, вигlossenе в Декартовій іззі "Мислити — це бути", аргументувало на користь цієї тенденції. Іраціоналізмові протиставлено раціоналізм. Не в іраціональному, а в раціональному шукає філософія Нового часу шляхів, щоб витворити інтелектуальний світ раціональними методами математики.

Психології протиставлено математику. На відміну від попередніх етапів мова йде не про психологічне опанування духових сил світу, а про опанування механічних сил світу методами раціональної математики. З тим, щоб навіть психологію обернути на математику і психічний процес уявити як механізм.

Чи муши я в послідовності зміни етапів нагадати про Ж.Ж.Руссо й навести відповідні гасла Французької революції про права природної людини, щоб з цих двох загадок усвідомити сенс і зміст нового етапу? Революція як філософський принцип акції не має нічого спільногого ні з принципом рівноваги, ані з обліком механічних сил. На даному етапі, про який тут іде мова, на перший плян, на відміну від попереднього етапу, висувається природа. Не магічна людина і не розумова, а природна людина. Природа, як вона є, і людина в її залежності від зовнішньої даності природи. Звідси розквіт природничих наук і природних концепцій суспільства, пе ренесення біологічних принципів у соціологію.

Наступний етап принесе нам ідею зміненої природи, ідею планової перебудови світу, технічної реконструкції світу.

Мага заступив філолог; філолога — філософ; філософа — дослідник природи, а цього останнього на новішому етапі — будівник машин.

Заперечення між епохами розкривається в розчленуванні заперечень між окремими етапами, що заступають один одного в рамках даної доби.

— Заперечення завжди лишається прямим. Середньовіччя твердило: сонце обертається довкола землі. Ренесанс протиставив цьому противіднощі твердження: не сонце обертається довкола землі, а земля довкола сонця. Це твердження Коперника Люттер уважає за парадокс, підказаний нахилом до нового. Мелянхтон теж ставився з недовірою до цієї ідеї. Хто зна, чи не мали вони рації!..

Світ замкнений і обмежений як у часі, так і в просторі, - вчила церква. В прямій протилежності цьому церковному вчення про часову й просторову обмеженість світу чернець Джордано Бруно, спалений церквою як еретик на вогнищі, висунув учения про безмежність світу. Чи треба казати, що наш час, заперечуючи заперечення виявляє тенденцію повернутися до концепції просторової замкненості космосу?

Церква рахує сім тисячоліть від створіння світу; геологи оперують мільйонами. Середньовіччя твердило: рай належить минулому, золотий вік уже був, він був на порозі людської історії. Новий час змагається за рай на землі для майбутнього.

Середньовіччя говорило про низхідну лінію буття людства; Новий час - про висхідну. Перше - про регрес; другий - про поступ. Наш час знов таки воліє говорити про регрес. Біологи наших часів указують, що п'ятипала кінцівка належить приматові; навпаки, копито свідчить про пізнішу стадію розвитку. Розвиток ілов від недиференційованої багатофункційної кінцівки - такою є п'ятипала кінцівка - до диференційованої - таким є копито. Так новітня біологія відкидає Дарвінове вчення, що людина - нащадок мавпи.

У своєму суспільному устрої Середньовіччя виходило з засад гієрархічної структури суспільства. Новий час гієрархізмові противставив егалітаризм, становій розчленованості - ідею загальної рівності, сталому місцю цехового продуцента - несталість вільного ринку праці. За наших днів в протилежність провідним тенденціям усієї попередньої доби ідея економічної свободи зазнає перегляду; ідея пляновості господарства опановує економіку світу.

І9 сторіччя змагалося за суверенність народів; наш час ідею народної суверенності доповнює гаслом світового уряду. І9 сторіччя в змаганнях проти регіональної роздрібності націй прагнуло національної єдності країни. Наш час прагне міжнаціональної єдності світу.

Новий час домагався того, щоб кожна людина робила те, що вона хоче робити. У наші дні примусовість праці дедалі більше стає повсякденним явищем. Доля примусово вивезених робітників у наш час є темою міжнародних обговорів.

Плюралістичний релятивізм ліберальної доктрини в ідеї рівноваги сил шукав розв'язання всіх політичних і сеціяльних проблем. Наш час намагається накреслити вихід, цілком відмовляючися від ідеї рівноваги сил як соціальної і політичної ідеї, пропонуючи натомість як вихід не рівновагу сил, а їх спільність.

За наших днів техніка повернула світові його неподільності. Людство, спираючися на здобутки техніки, починає прагнути світових, неподільних істин. Істин монументальних, сталості в істині. Не особистих і хистких, а універсальних, не приватних, а соціальних. Людство робить перші кроки, щоб надати істині не тільки раціональної, але й організованої обов'язковості. Більше організаційної, через організації і організаціями ствердженої обов'язковості.

Людство остаточно стомилося від необов'язковости істин, від їх плюралістичної множинності, від їх здріблости, приватності думок, партикуляризму мислення. Людина гине в плині умовних і сумнівних, суспільно безсилих істин.

Релятивізм може бути доктриною для одиниць, але не може бути доктриною мас, що прагнуть бути організованими. Наш час вимагає від істини функціональної соціальноти, як це було вже колись.

Не зневажаймо свідчень, що їх дають деталі. Коли представники урядів світових держав збираються на спеціальну нараду, щоб обговорювати справи певного наукового винаходу і створюють відповідну світську комісію для контролю цього винаходу, ми розуміємо: ера партікуляризму мислення скінчилася. Техніка, наука, думка, людина й її праця втратили свою дотеперішню суб'єктивність, свою приватність. Вони знов стають суспільно чинними через організації, як це було колись за Середньовіччя.

Лорд Келвін працював у своїй приватній лабораторії, Менделєєв в університетській, вчені наших днів працюють у державних. Бюджет, потрібний на експериментальні досліди вчених перевищує не тільки кошти наукових товариств або університетів, але й асигнування, можливі для трестів і банкових концернів.

У 19-20 ст. держави змагалися за імперіялістичний перерозподіл світу. За нашої доби це втратило свій сенс. Наш час змагається за неподільність світу.

/Далі буде/.



# ПРОБЛЕМА КЛАСИЦИЗМУ ТА СИСТЕМАТИКА ЛІТЕРАТУРНИХ СТИЛІВ

## 1. МНОГОЗНАЧНІСТЬ ТЕРМІНУ.

Терміну "класики" скрізь уживають у літературознавстві щонайменше в трьох значеннях, що вони не тільки грунтово відмінні поміж себе, а ще й такі, що більш-менш певний зміст двох перших з них - надто умовних - психологічно впливає на уявлення про зміст третього з них/далеко важливішого теоретично/ і тим утворює ілюзію логічної чіткості там, де тієї чіткості сьогодні бракує.

Поперше, терміну "класики" вживають у культурно-історичному сенсі. Він означає передусім сукупність письменників т.зв. класичного, себто греко-римського циклу, а далі - ще й іхніх безпосередніх наслідувачів у новітньому європейському письменстві. Таке вживання терміну "класики" сьогодні виразно йде на спад, бо за греко-римським культурним циклом слінно закріпилася зовсім не двозначна й загально-розуміла назва "античність"; отже, й письменники того культурного циклу повинні зватися античні письменники, а не "класики". Зв'язок, що єдину їх, є культурно-історичний, а за певними припущеннями - релігійно-метафізичний, але не специфічно літературний; бо античне письменство в мистецького погляду далеко різноманітніше, ніж це могла б довести до свідомості найліпша класична гімназія, і охоплює надто відмінні літературні стилі. Навіть обмежуючись на канонічних іменах з античного письменства, годі шукати єдності літературного стилю /не зважаючи на жанрову єдність/ у любовній ліриці Катулла й Овідія, в побутовій комедії Менандра й Плавта, в оповіданальній прозі Апулея, т.зв. Лонга /"Дафніс і Хлоя"/ й Лукіяна, в історіографії Геродота, Саллустія й Лівія. Отож, факт літературного наслідування античності становить сам собою тільки зовнішній культурно-історичний момент, а естетичної сутності явища не визначає.

- бо зовсім не визначає в творчості новітнього наслідувача ні того, який саме з античних літературних стилів наслідується, ні, тим паче, того, який саме стиль реально характеризує сукупність і сущільність літературної творчості того наслідувача античності. Расі, приміром, безперечно наслідує де в чому і Евріпіда і Сенеку; але це зовсім це не розв'язує проблеми французького класицизму як літературного стилю і не висвітлює Расіна ні як представника цього

1/ Цей фрагмент задуманий як теоретичний вступ до літературознавчої розвідки "Класицизм і неокласики". Він має всі хиби, властиві вступним зауваженням, проте, інтерес, викликаний його оголошенням на мистецтвознавчій конференції в Ульмі, спонукує мене опублікувати його окремо.

стилю, ні як "класика" новітньої європейської драматургії; це значить тільки, що Расін якось мірою належить до письменників "антикізуючих", себто до тих, що так чи так наслідують певних античних письменників. Антикізуючі письменники можуть належати до групово відмінних стилів, навіть коли вони наслідують той самий античний взірець. Евріпіда, наприклад, наслідують і Расін, і Гуго фон Гофмансталь, і Інокентій Анненський.

Подруге, терміну "класики" вживають також аксіологічно, себто в розумінні естетичної вартості та оцінки, і означає він тоді - зразкові, канонічні, нагальновизнані репрезентанти якої завгодно літератури чи літературної школи, якого завгодно літературного стилю чи напряму. Первісно тут мали на увазі зразкових письменників античного "шкільного канону" /латинське *classis* скальковане з грецького *κανόν*/; проте розвиток усякої галузі або генці в літературі, мистецтві, науці натурально приведе до відносної канонізації найвиразніших ії представників, і немає жадної рації відмовляти тим представникам умовної назви "класиків", бо ця назва суто релятивна і свідчить лише, що відповідних авторів визнають за канонічних; а чи слішно їх визнати, чому та за якими принципами й критеріями визнають, і навіть хто, які саме /компетентні/ або /некомпетентні/ кола визнають - про все це термін "класики" жадною мірою не говорить. Отже, однаково вживасмо цього терміну, коли називаємо Расіна класиком французької /або європейської або її світової/ драматургії, і коли кажемо про класиків англійської по-літичної економії або про класиків китайської філософії. Якщо словосполучення "класики футуризму" звучить сьогодні трохи парадоксально, то де тільки тому, що футуризм становить явище, хронологічно ще надто близьке до нас, а тим самим начебто психологічно несполучне з самим актом відносної канонізації скреміх його представників; бо бракує патосу дистанції. Та за кілька десятиріч казатимемо про класиків футуризму точнісінько так само, як сьогодні кажемо про начебто немислимих пів сторіччя тому класиків символізму або про начебто немислимих стверіччя тому класиків романтизму чи класиків єлизаветинського театру. Це ж момент релятивної оцінки, а релятивні поняття прикладаються до всього.

Було б, зрозуміла реч, далеко крає зовсім не вживати терміну "класики" в визначеному вище розумінні, а задовільнитися словосполученням "канонічні автори". Справа в тому, що коли зразковий /у межах того чи того стилю/ письменник є класик, а зразковий /знов таки в межах того чи того стилю/ літературний твір є класичний твір, то і стиль того зразкового твору ніби можна назвати класичним /у межах того літературного напряму, до якого він об'єктивно належить/. Але ж справді зразковим буде тут не стиль як система літературних засобів, а індивідуальне виконання того стилю в повному літературному творі. Літературні стилі різняться поміж себе принципами своєї поетики, а зовсім не досконалістю виконання - тим часом релятивна оцінка й канонізація твору стосується саме до рівня досконалості виконання. Проте за найнегативніший

момент править тут не це, а зберігання двозначності терміну "класичний" - класичний у розумінні "канонічний" і класичний у власне літературознавчому розумінні /до чого зараз перейдемо/. В усікому випадку, дуже багато терміну "класичний" у розумінні канонічності чи зразковості не вживати, хоч з огляду на недосконалість природи людської сподіватися на цілковите зникнення цього недоречного слововживання, на жаль, не доводиться.

Потретє бо, термін "класики" вживається в літературознавстві в значенні письменників-класицистів, що їхні твори об'єктивно належать до класичного стилю чи то класицизму; при тому припускається, що класицизм чи класичний стиль надається до визначення за своїми імплементними чисто-літературними ознаками, що не пов'язані безпосередньо ні з національною або діалектною мовою твору, ні з культурно-історичним оточенням і світоглядом автора, а зумовлені певним фундаментальним принципом поетичної творчості! Класичний стиль існує поряд з іншими літературними стилями і може виникати в різних національних літературах зовсім незалежно від належності або відсутності будь-якого історичного зв'язку між ними /або з античною літературою/. Поділяючи ці припущення /що їх слухність має бути обґрунтована іншче/, підкреслюю насамперед, що, намагаючися визначити літературну сутність класицизму та висвітлити елементи класичного стилю в модерній літературі, конче треба не припускатися психологічних асоціацій, пов'язаних з т.зв. класичністю античної літератури або ж т.зв. класичністю зразкових письменників всесвіту. Наявність або відсутність античного впливу аж ніяк не визначає собою ступеня належності модерного літературного твору до класичного стилю; бо й класичне може бути таким, якого в античності зовсім не було /напр., класичний характер римі/, і античне може не містити геть нічого класичного в розумінні літературного стилю /напр., розв'язання трагедії засобом "деус екс махіна" в Евріпіда, подекуди наслідуване і в новітній європейській драматургії/. Так само й поняття зразковості чи канонічності не повинне впливати на визначення класицизму; бо це було б типовим "хибним колом", що проти нього застерігає формальна логіка: зразковим у межах певного літературного стилю може бути тільки характеристичне для нього, а характеристичним має бути саме те, що відповідатиме визначеню його принципів. Зрештою, кожен літературний стиль може виявлятися в конкретній поетичній продукції певної літературної школи більш характеристично або менш характеристично, і класичний стиль ніяк не становить винятку щодо цього.

Отже, зважаючи на необхідну небезпеку психологічних асоціацій, що до них спричиняється аналізована вище многозначність терміну "класичний", варт умовитися називати далі письменників, належних до класицизму, не класиками а класицистами, а терміну "класики" не вживати зовсім, послідовно розрізнюючи, з одного боку, письменників античних або ж антикізуючих, а з другого, - письменників зразкових чи канонічних - при чому ні ті, ні ті ніє с обов'язковою класицистикою. Проте, атрибути "класичний" як відпо-

відник до естетичної категорії класицизму /себто класичного стилю/ зберегся, бо заміна його на маловживаний пріметник "класицистичний" не тільки перебояхувала б виклад, а й відчинала б доступ норм і надто небажаним асоціаціям знижувального характеру.

## 2. МЕТОДИКА ЗАВДАННЯ.

Все сказане вище стосується *mutatis mutandis* до всякого мистецтва, а не до самого тільки мистецтва слова, чи поезії: множність терміну "класичне"/1. класичне - античне; 2. класичне" канонічне; 3. класичне - належне до класицизму/ - так, само негативно діє на визначення й розуміння класичного стилю в теорії й практиці кожного мистецтва - щоправда, з цією історично зумовленою відміною, що деякі мистецтва або зовсім не мають відповідників в античній культурі /напр., кіно/, або ж ті відповідники збереглися так фрагментарно і надаються до наукової реконструкції та пізнання, що для розвитку мистецтва у новітній Європі всім лишилися більш-менш прелегантими /малюство, музика тощо/. Проблематика класичного стилю є рівновідзначена в усіх мистецтвах - так само, як і проблематика стилю взагалі. І надто причільною була б спроба визначити спершу класицизм у мистецтві взагалі, а з цього загальноестетичного визначення вивести ознаки класичного стилю в літературі, відповідні до конкретної специфіки мистецтва слова. Причиною здійсненості такого завдання ледве чи підчигас сумніву, проте, величезні труднощі, пов'язані з проблемами внутрішньої типології мистецтва як такого /себто незалежно від специфіки сексуального чи то змислового матерію, колного конкретного мистецтва/, відвертають від цього пляжу, як передчасного, і спонукають радше задовільнитися сьогодні формулуванням самого лише поняття мистецького стилю як загальноестетичної категорії і обмежитися далі на висвітленні співвідношень між мистецьким стилем взагалі і літературним стилем як категорією поетики - на основі спеціфічних і конститутивних ознак мистецтва слова, чи то красного письменства, чи то поезії/ді терміни беру за абсолютно рівновідзначні, а так само ототожнюю поетику з теорією літератури - себто мистецької, чи то аристтичесї/. Щокіло визначення й характеристики класичного стилю, то це, мабуть, доцільніше робити в конкретному мистецтві зокрема, беручи на увагу сексуальну специфіку кожного мистецтва і прагнучи поєднати тільки більш-менш однозначної аналогії щодо дефініцій класицизму в окремих мистецтвах. Тим самим, через взаємні корективи, поступово утворюватимуться конкретна бача для загальноестетичного визначення класицизму.

## 3. ВИЗНАЧЕННЯ СТИЛЮ В МИСТЕЦТВІ.

З першого погляду здається, що найпростіший і разом найконкретніший спосіб розв'язання проблеми стилю в мистецтвознавстві /і літературознавстві/ - де трактувати цю проблему - суттєвисто, сесто виходити з факту історич-

ного існування певних мистецьких /і літературних/ шкіл, напримів, угруповань тощо і визначати історичний стиль у мистецтві як більш-менш системоподібну сукупність мистецьких чи то естетичних засобів, притаманних певному історичному засвідченому угрупованню мистців /або письменників/. Але ж ці мистецькі угруповання та школи формуються, передусім, на слові своїх власних усних чи писаних декларацій. Ті декларації, безперечно, посідають фундаментальну вагу в організаційному формуванні та зовнішній діяльності відповідних мистецьких угруповань; проте, чи можна брати їх за основу в естетичній характеристиці конкретної творчої продукції відповідних мистців? Ні в якому разі. Це було б можливе тільки тоді, якби мистці, все через сам факт своєї творчої діяльності, були кратими мистецтвознавцями, ніж самі мистецтвознавці. Коли мистець виступає в ролі критика, то його автентичні твердження про естетичний характер власної мистецької творчості мають не більше авторитету, ніж твердження першого-ліпшого іншого критика, а здебільшого - навіть менше. Во, поза питанням про теоретичну компетентність /яка мистець сама по собі безпосередньо не притаманна/, доводиться ще відзначити, що теоретичні декларації мистців і мистецьких угруповань здебільшого мають на меті певні тактичні і практичні завдання щодо організації або консолідації відповідної мистецької групи, яка незвідка охоплює представників зовсім різних мистецьких напрямів. Тому в подібних деклараціях мистців - а зокрема в т.зв. літературних маніфестах письменників - раз-у-раз власне естетична сторона проблеми замовчується, затуманюється або зазнає найдовильнішої інтерпретації, тоді як на перший плян висувається момент позамистецькі - філософичні, моральні, політично-содільні тощо. От чому незвідка трапляється, що ті лідери літературних течій, які найкраще сполучають у своїй особі мистецьку творчість із теоретичною компетенцією та науковою об'єктивністю, воліють утриматися від теоретично-програмових виступів або ж зводити їх зміст до 'найстилізованішого загальноприступного мінімуму, як от вислови Миколи Зерсона про неокласицизм в українській поезії, або І.Гумільєга про заснований ним акмеїзм - у російській.

До чого доводить переважна орієнтація літературознанства на теоретично-програмові декларації відповідних літературних течій - це найдрастичніше ілюструє сумна історія проблеми романтизму; що останні фактично розв'язувуть так, що під поняття романтизму підпадає стиль тих письменників, які називали себе романтиками, представляючи себе класицизові: визначення суто негативне, та й у негативності своїй знов таки хибне; бо Стендаль, наприклад, що його довелося б за цим критерієм залисти до романтиків, критикує французький класицизм з погляду щодовиного раціоналізму і засуджує в ньому перегажно те, що здавалося йому надто все умовним супроти раціонального, тоді як переважна більшість французьких романтиків відстоювали саме від надмірої - як на них - раціональності класицизму. Отже, гаданий романтизм Стендalia /т.зв., "бейлізм"/ становить поняття не тільки негативне, а де й лінгвістичне, якщо розуміти тіл.для лінгвістичного методику принципово хибного мислення/.

Сказане вище є чинним для всіх мистецтв, хоч найбільше стосується до літературного мистецтва чи то поезії з тієї природної причини, що саме її представники найгірше зловживать програмовими маніфестами і саме її автори найсерйозніше цікавляться цими останніми. Проте, є ще й інші міркування, що відряджують починати з історичного трактування проблеми стилю спедціально в галузі образотворчих мистецтв, а тим паче поезії. Історичний стиль як сукупність естетичних засобів певної образотворчої або літературної жанри неодмінно є більш-менш пов'язаний з певними тематичними мотивами, певними філософічними або моральними проблемами, певними соціальними або політичними функціями - коротше кажучи, з усім тим, що умовно звуться змістом образотворчого або літературного твору. Цей зміст може бути принципово відмінний або навіть діаметрально протилежний у різних представників того самого історичного стилю /як от у французькому романтизмі або у російському символізмі/; а втім, здебільшого певні елементи змісту все ж таки переважають, - якщо не в цілому історичному стилі, то принаймні в комбінуванні з основних його організаційних розгалужень. Через це дослідникові, який спрямуються на історичне трактування проблеми стилю, надто важко елімінувати елементи змісту в об'єкті своєї естетичної аналізу; бо вони видаються якось мірою характеристичними і пластичними даному стилеві - і з історичного погляду воно справді так і є. А проте з естетичного погляду конче слід елімінувати їх повністю, бо весь зміст мистецького твору є абсолютно позамистецький і ніякій естетичний аналізі не підлягає - так само, як не підлягає їй, приміром, комерційна ціна мистецького твору. Щодо т.зв. ідейного змісту мистецького твору, себто його філософічного, морального, соціального або політичного сенсу, - це, мабуть, самоочевидно: ідейний зміст мистецького твору психологічно сприяє реалізації естетичних елементів останнього, проте, подібно до катализатора в хемічному процесі, ніяк не сполучається з ними. Але те саме стосується й до всіх елементів тематики, якщо під тематикою твору розуміти суму окремих психологічних мотивів у ньому <sup>1/</sup>. Естетичне сприймання невідлучно пов'язане з сенсуальними /чи то змисловими/ елементами свідомості, і ніщо позасенсуальне - ніщо суто духовне або суто душевне - не має найменшої естетичної вартості; інакше кажучи, ні інтелектуальні елементи свідомості /думка/, ні емоційні її елементи /почуття/ не можуть самі собою сприйматися ні як прекрасне /позитивно-естетичне/, ні як потворне /негативно-естетичне/; позаду чи тим сенсуальним чи образним /напр., словесним/ оформленням своїм вони є позаестетичні. Отже, мистецьке міститься не в них самих, а в тих співвідношеннях інтелектуального та емоційного з сенсуальним, які в мистецтві звуться переважно образами, а в словесному мистецтві - словами. Так стоять справа в образотворчих мистецтвах, тоді як в інших самі певні комбінації суто сенсуальних елементів правлять

1/ Навпаки, спосіб сполучення психологічних та інших мотивів принципово надається до естетизації і належить у випадку останньої до артистичної композиції мистецького твору.

за естетично вартісні. Але естетична оцінка думок і емоцій як таких суперечила б самій природі всієgo мистецтва.

Тому переказ поетичного твору <sup>1/</sup> зберігає його естетичні елементи лише тією мірою, якою зберігає його композицію, а переклад поетичного твору зберігає його естетичні елементи лише тією мірою, якою відтворює його специфічну стилістику і зберігає його композицію. Зрозуміла річ, і переказ, і переклад можуть уживати також власних літературних засобів замість естетичних елементів оригіналу, але це все зовсім інша справа<sup>2/</sup>. Словосполучення "мистецький /чи естетичний/ зміст" є абсурдніше, ніж, приміром, словосполучення "комерційна краса", бо в ньому сполучаються слова, що їх значення не лише належить до принципово різних категорій, а й виключають логічно одне одного.

Зрештою, якби навіть припустити, що думки та емоції самі з себе надаються до естетичного скриймання й цінування, то й тоді естетична їх вартість містилася б поза механізмами <sup>1/</sup> як словесного мистецтва, а належала б до специфіки якось іншого мистецтва (напр., філософії, якщо це останнє разглядається як мистецтво, а не науку); бо всяка думка надається до адекватного висловлення та розуміння через різні й відмінні поміж себе комбінації словосполучень, і всяка емоція надається до перечування зовсім безслівного. Отже, адекватна реєлірація думок і емоцій як таких принципово не залежить від їх словесного оформлення, а тим менше - від естетичної якості того словесного оформлення.

Якщо трактувати проблему стилю в мистецтві не історично, а морфологічно чи то формально, то ледве чи можна визначити мистецький стиль чіткіше за таку дефініцію: стиль = система естетичних засобів, що логічно <sup>2/</sup> зумовлені тією чи тією фактично здійсненою /а не фантастичною/ методом перетворення специфічного матеріялу певного мистецтва на естетично вартісний твір. Таке перетворення звуться естетичним оформленням чи то естетизацією матеріялу, а те, що вноситься в матеріял у процесі естетичного оформлення, звуться естетичною /чи то мистецькою, чи то артистичною/ формою твору. Естетична форма твору збігається таким чином із самим твором, наскільки він може розглядатися як естетичний.

Отже, поняття стилю стосується тільки до естетичної форми твору і не стосується ні до тієї частини матеріялу, яка евентуально лишилася естетично неоформленою /чи то не-естетизованою/, ні до ідейного та емоційного змісту твору, ні - тим паче - до його евентуальної утилітарно-практичної функції. Психологічна генеза твору теж лишається принципово ірелевантною для стилістичної аналізи і має братися до уваги хібащо в евристичному порядку.

1/ Наприклад, хоча б такого типу, якого широко вживається у французькому літературознавстві під назвою "аналіза драматичного твору".

2/ Себто не психологічно /асоціативно/ і не через історичну традицію, а на об'єктивній основі закону достатньої підстави.

#### 4. ВІЗНАЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО СТИЛЮ

Відповідно до поданого вище визначення стилю в мистецтві взагалі літературний стиль є система літературних засобів, що логічно зумовлені тією чи іншою фактично здійсненою методом перетворення специфічного матеріялу поезії - себе слова - на естетичну форму літературного твору. Не підлягає сумніву, що до такого перетворення, чи то естетизації, надаються всі елементи слова, властиві певному слову структурально, себе включаючи ті елементи значення, які безпосередньо звязані з даним словом чи словосполученням як неповторною семантичною єдністю, проте принципово виключаючи ті елементи абстрактного сенсу або ж ембодійного перевчування, які не пов'язані безпосередньо з даним словесним оформленням. Інакше кажучи: скільки структура слова характеризується специфічним співвідношенням звуку й значення, то тільки ті складові елементи слова надаються до естетизації, в яких зберігається співвідношення звуку й значення. В поезії естетично звучать не звуки як такі, а фонеми, а естетично значущим є не сенс як такий, а словесне значення. Чисте звучання і чистий сенс мається поземежами поезії й поетики.

До естетизації надаються і фонетичні, і граматичні, і лексичні, і семантичні елементи слова; проте, можливість принципово різних і якісно відмінних метод естетизації безпосередньо очевидна тільки щодо елементів семантичних, і саме вони повинні працюти за основу диференціації літературних стилів. Співвідношення безпосереднього загального /себто узуального й нормативного/ значення слова і його **як** таки контекстуального значення, зумовленого значенням інших слів та словосполучень у тому самому творі, звуться внутрішньою формою слова /на відміну від зовнішньої фонетичної і зовнішньо-внутрішньої граматичної форми слова/. Коли загальне, чи тє узуально-нормативне, значення слова збігається з його **як** таки контекстуальним значенням, внутрішня форма слова як скрома величина не існує /точніше **ка**жучи - існує лише потенціяльно/. Тільки розходження між двома семантичними елементами слова утворює внутрішню форму слова, яка може поставати автоматично й несвідомо - і в такому випадку становить позаестетичне може явище - або ж твориться свідомо й навмисне. В цьому останньому випадку вона становить т.зв. поетичний образ; а структура поетичного образу визначає собою метод естетизації семантичних елементів слова і через те зумовлює ту систему естетизації всіх елементів слова, яка звуться літературним стилем.

Несемантичні естетизовані елементи слова - фонетичні, граматичні /себто морфологічні й синтаксичні/, лексичні /і фразеологічні/ - безперечно характеристичні для кожного літературного стилю, проте їхде чи модуль принципово правили за конструктивні його компоненти; бо внутрішня зумовленість фонетичних, граматичних і лексичних елементів твору внутрішньої форми слова в численних випадках очевидна і чи не скрізь принципово мислима /хоч ступінь кінської зумовленості може бути вельми різний/; а зворотна зумовленість се-

мантичних елементів будь-якими неємантичними теоретично сумнівна і в найкращому випадку тільки спорадична /навіть у таких випадках, як от вибір певного образного слова зради потрібної рими або алітерації/.

Те саме стосується і до артистичної композиції, яка становить, власне, не що інше, як логічно-семантичну синтаксу твору, полірену на комбінації словосполучень, що виходять поза межі т.зв. періоду. Переважна більшість усього того, що звичайно заражовується до естетичної тематики твору справді належить саме до композиції його.

## 5. ВИЗНАЧЕННЯ КЛЯСИЦИЗМУ В ЛІТЕРАТУРІ.

Визначальний для літературного класицизму поетичний образ має таку структуру: контекстуальні значення слова не збігаються з його ж таки загальним чи то узуально-нормативним значенням і не є безкосередньо зрозуміле для читача, а проте повністю й безвинятково розкривається в своєму літературному контексті, себто принципово не потребує для свого розуміння виходу поза межі естетичної єдності твору. Класичний образ з метафорою і, як усяка метафора, потребує свого розкриття; але це розкриття і-манентно поетичному творові, тоді як, наприклад, образ символічний принципово потребує транспендентного творові розкриття. Ні історія попередньої літератури, ні ідейно-емоційний світогляд авторів не додаєть до естетичного сприймання класичного образу нічого істстного, бо він побудований як естетично самористатальний у межах даного літературного твору.

Як зразок такого класичного образу можна навести заголовок драми Лесі Українки "Камінний господар". Прикметник КАМІННИЙ і тут, і в останньому вірлі твору /"Хто се. Мене нема... Се він, камінний"/ править за метафоричний епітет, і значення цієї метафори розкривається в численних контекстах, пов'язаних з мотивами ГОРІ, КАМІННОСТИ тощо так однозначно й вичерпно, що ступінь обізнаності читача з попередніми трактуваннями теми "Камінного господаря" в новітній європейській літературі або з національним, сопільним, стиличним світоглядом авторки для естетичного сприймання твору принципово індиферентний, - хоч би як усе те вживло з історично-літературного погляду. Ми знаємо, наприклад, що заголовок "Камінний господар" генетично постав як антитеза до традиційної вже назви сюжету - "Камінний гость" /яка ще зберігалася була в первісному варіанті твору/. Але естетична вага цього в історично-літературному пляні, безперечно, важливого моменту сходить на нізвесь через те, що вже в самому тексті драми постать ксандора послідовно подано саме як "господаря": він справді є господар свого замку, своєї дружини, свого рангу й стану - всього того, що Дон Жуан під кінець береться узурпувати. І так скрізь і в усьому: драма "Камінний господар", пралячи в історично-літературному аспекті за одну з ланок у судільному й безперервному процесі усладжування й трансформування традиційного літературного сюжету, збудована проте саме так, щоб її ес-

тетична єдність і посновартісність ніякою мірою не залежала від попередньої літературної традиції; і якою мірою письменниця спримоглася це здійснити, саме тією мірою історично-літературні коментарі до тексту твору стауть естетично зайніми - адже вси скрізь говорять про такі речі, якими авторка намагалася не дати впливу на естетичну структуру драми. Бо така є самовистачальна структура класичного образу.

Зауваження в дужках: зрештою, ця творча метода в цій співвідношенні з попередніми трактуваннями того самого сюжету разічче збігається з відповідною драматургією Евріпіда, що з нею взагалі пов'язують Лесину Українчину драматургією численні й значущі аналогії, не зважаючи на цілковиту неймовірність будь-якого безносереднього або посереднього впливу.

Цій естетичний артистікій іманентної метафори логічно відповідає вренті поетичної семантики класицизму широке й разом з тим витончене культування тих тропів і фігур, що вже самовідчленюються структурою свого є обов'язково іманентні, як от метонімія, синекдоха, іронія, типізаційний епітет і всі так звані фігури сенсу /риторичне запитання, діялогізм, апострофа, чи то звертання, етопея/ і граматичні фігури /на зразок ексклямації, інверсії, паралелізму тощо/. Принципова срібнатація класицизму на сенс, іманентний текстові твору, ставить перед поетичною мовою вимогу одночасної максимальної виразності й чіткості. Це формує мову, естетично піднесену супроти мови загальнолітературної й загальнорозмовної, проте не відмінну від цієї останньої структурально: не мова богів, а мова героїв - саме літературних героїв. Загальнолітературна мова підноситься в класицизмі до того вищого ступеня, який потенціяльно - або й імпліцитно - вже існує в середині національної й діялективної мови. Це відбувається способом послідовного діобру слів і словосполучень за лінією однозначної виразності, при надзвичайно обережному користанні з нових або відсутніх у загальній мові елементів. Тому класицизм уживає лексичних та граматичних архаїзмів тільки дуже обмежено, а новотворів - зовсім уже спорадично, не зважаючи на те, що вони очевидно надаються для піднесення мовного стилю.

Принцип сполучення максимальної виразності й максимальної чіткості мови спонукує класицизм до переважного вживання т.зв. регулярних розмірів у метриці, до синтаксично зумовленої та обмеженої ритмізації т.зв. артистичної прози, до таких засобів поетичної фонетики, які принципово відповідають нормальному звучанню відповідної національної або діялективної мови в цілому, а уникають надмірної - з даного погляду - фонетичної естетизації скремих словосполучень. Дуже стримане ставлення класичного стилю до таких надефектових фонетичних засобів, як от алітерація, внутрішня рима, ономатопея чи то звуконаслідування - деякі мірою ілюструє сказане вище.

У класичній композиції домінує за таким самим принципом паралелізм, симетрія і чітке підпорядкування одних складових частин іншим, а зокрема - антитеза в усіх її можливих варіантах.

Все це, звичайно, сама тільки найсумарніша схема системи класичного стилю. Якою мірою ця схема надається дости-

лістичного визначення конкретної літературної творчості - це зможуть виявити тільки наступні спроби аналізи тієї творчості. Зрештою, до аналізи "Камінного господаря" Лесі Українки вона надається не цілком - і ми знаємо, чому саме: лише остаточна редакція "Камінного господаря" прагне більш-менш послідовного класицизму, намагаючися вилучити з тексту драми натурализм попередніх варіантів і, зрозуміла річ, не досягаючи повністю тієї мети. Цілком імовірно, що за основний імпульс і стимул щодо цього правив саме класичний характер образу "камінний господар", хоч постав той образ, мабуть, у зовсім іншому пляні - в пляні суб'єктивно-психологічного прагнення новаторської антитези до традиційного "Камінного гостя"; отже, звертаючися для т.зв. ідейного висвітлення "Камінного господаря", до національно-соціального світогляду Лесі Українки, ми зверталися б до тих моментів, які авторка тут дедалі консеквентніше намагалась - і в основному спромоглася - не виявити зовсім.

Проте, сама все можливість - і часта наявність - співіснування різноманітних стилістичних елементів у середині справді майстерного мистецького твору ще раз спонукує прагнути максимальної чіткості в теоретичному визначенні фундаментальних принципів і критеріїв кожного стилю - бо історично-літературна дійсність цих критеріїв не подає, а потребує.

## 6. СИСТЕМА ЛІТЕРАТУРНИХ СТИЛІВ

Лишастися висвітлити співвідношення між класицизмом та іншими теоретично можливими літературними стилями або, інакше кажучи, визначити, які саме основні літературні стилі надаються до конструювання на підставі того самого критерію поетичної образності, що й класицизм.

З формально-логічного погляду поетичний образ може бути або іманентним, або трансцендентним, або тим і тим разом, або ж, нарешті, ні тим, ні тим. З цього випливає визначення чотирьох стилів:

1/ Класицизм, заснований на іманентному /текстові твору/ значенні поетичного образу.

2/ Символізм, заснований на трансцендентному /текстові твору/ значенні поетичного образу; за зразок такого символічного образу можна навести третій і четвертий рядки поезії "Батьківщина" Є.Маланюка /"Наші Дні", ч.12, грудень 1943/:

Як до Небе пропотпати тропи?  
В сивій млі спостерегти мету?  
Чи пропалить синій жар Европи  
Азії проказу золоту?

Тоді, як образи перших двох рядків /тропи, сива мла, мета/ семантично розкриваються або в контексту самого твору, або у крайньому разі на основі образності всієї політично-громадської лірики авторової, - оригінальне трактування українських національних кольорів в останніх двох наведених рядках, а зокрема віднесення "синього жару" до

Европи, а "прокази золотої" до Азії - не знаходить собі, скільки бачу, безпосереднього розкриття ні. в контексті даної поезії - не зважаючи на споріднену метафору на початку передостанньої строфі:

Рівний простір в язвах позолоти  
Залягає площиною піль -

ні в системі поетичної образності, реалізований в усій ліриці Маланюковій, а потребує для свого адекватного розуміння певного заглиблення в історіософічну концепцію автора є, що вона міститься принципово поза межами поетичної творчості. Значення даного образу корениться в метафізичних елементах свідомості, потойбічних супроти літературного контексту, а тому не надається до аподиктичного й однозначного визначення. 1/

3/ Поетичний образ може бути разом і імманентним, і трансцендентним у тому сенсі, що окрім образів /або/ окрім компоненти складного образу/ повністю розкривається в контексті авторовій поетики, а проте тією чи тією мірою суперечать одне одному, виявляючи себе як логічно-сполучні або і контрадикторні, так що остаточне розв'язання семантичної проблеми знов таки потребує звертання до релігійно-етичних або метафізичних підвалин світогляду авторового, потойбічних супроти літературного контексту.

Приклад беру з "Запису на книзі віршів" С.Маланюка:

Ось - близком - булаву гранчасту  
скеровує лише вперед:  
де ще не лет, але вже наступ,  
та він завісу роздере.

Кожен з образів даної строфи цілком розкривається з літературного контексту лірики авторової, але, разом з тим, кожен із них логічно несполучний з попередніми: гранчастість булави не пов'язана з "близком" /грані зумовлюється не біск, хібащо відблиск; "лет" взагалі ні до чого попереднього або наступного в тексті не пасує, так що й заперечення "де ще не лет" не вмотивоване; а роздертя завіси чи то булавою, чи то наступом "залізних строф" ... ні, цього краще й не пробувати конкретно уявити собі. Внутрішня неподільність образних елементів тут, очевидно, не стилістичний ляпсус, а поетичний принцип.

Ще один приклад з того самого автора /"Молитва"/:

Вчини мене бичем Твоїм -  
ударом, вистрілом, набоєм,  
щоб залишився юч чорний дим  
над неповторною добою.

Хай безсorомні очі єсть  
тих, що живуть без сліз і чести,  
хто скинув і любов і злість,  
бо не під силу було нести.

1/ Адже ж могло б бути й навпаки: моголи Чінгіс-Хана бились під синім прaporом.

Образність першої строфі - чисто класична. Але в другій строфі "чорний дим" /від набою чи вистрілу, що вони разом були семантично однозначні з ударом бича/, сказати б, матеріялізується вже також мірою, що він "безсorомні очі юсть", і це вже ні з ударом, ні, тим паче, з бичем. Божим несполучні - образність переходить до іншого семантичного пляну. Наприкінці, "хто скинув і любов і злість" знов таки не відповідає почередньому "без сліз і чести", бо сама злість не створює почуття чести - або створює його тільки в певному світоглядовому аспекті, що він лежить поза межами літературного контексту.

Навмисність і систематичність такого контрадикторного співвідношення між скремими елементами образності в ліриці Є. Маланюка не викликає жодного сумніву.

Цей стиль звичайно зветься в літературі "барокко"/за слушною аналогією до образотворчих мистецтв і архітектури/. Заради симетричності термінології я волів би йменувати його "імагінізмом" /imagine/ чи не скрізь функціонально поєднана з особливого їх численністю та ефектовістю, а з другого боку, те, що зветься імагінізмом чи імажинізмом у сучасній американській і російській поезії достатньо мірою відповідає поданому вище визначення контрадикторного поетичного образу. Зрештою, три четверті т.зв. романтизму теж належить сюди /напр., усі творчість Віктора Гюго/.

4/ Поетичний образ може не бути ні іманентним, ні трансцендентним, якщо він сам із себе таким семантично субтильний, також мірою збудований на самих нюансах почуттів і відтінках сприйняття, що не можна об'єктивно визнати, чи значення його є іманентне поетиці твору, а чи потрібне для свого адекватного розкриття свертання до поэзетичних чинників світогляду. Відповідну ілюстрацію /з "Рівноваги" Є. Плужника/ доводиться заради більшої чіткості сприймання навести тут повністю:

Мовчи! Я знаю. За всіма словами -  
холодний смерк, спустошенні сади...  
Це наша пристрасть стала поміж нами,  
нас розлучаючий назавсіди.

Шалій, шалій від розпачу сп'янілій...  
Що розпач той? Річ марна і пуста!  
Як пізно ми сердя свої спинили!  
Як роз'єдиали рано ми вуста!

О, друже мій! Останні трачу сили,  
в країні тій уявній живучи.  
Де образ твій, утрачений і мілій,  
де голос твій?.. Мовчи! мовчи! мовчи!

Чи повністю розкривається з контексту цієї поезії семантична сторона антитези:

Як пізно ми сердя свої спинили!  
Як роз'єдиали рано ми вуста!

- чи може воча розкриватися з образного контексту цієї "Рівноваги" Плужникові? Наприклад, чи пов'язана вона семантично з зовнішніми ніби подібностями антитезою в 4. рядку "присвяти" того самого автора:

Суди мене судом твоїм сугорим,  
сучаснику. Нададки безсторонні  
проспіть мені і помилки й вагання,  
і пізвій сум, і радість передчасну, -  
їм промовлятише моя спокійна щирість.

Ці питання не падаються до однозначного розв'язання, бо поетичний образ у першій з двох наведених антitez / а друга з них позбавлена образності/ збудований саме так, щоб можна між його імакентним і трансцендентним значенням липчалася принципово непевнота через вийд витончений - скатати б, інфінітезимальний - характер його семантичної специфіки. Стиль, заснований на інфінітезимальному характері естетичної образності, має як в літературі, і в обраторвних мистецтвах цілком певну й усталену назву: це імпресіонізм.

Таким чином, залишиє від семантичного характеру поетичного образу розривано в певі потири автентичні стилі: класицизм, символізм, імагінізм /чи то бароко/, імпресіонізм. Проте, поетичний сбраз може ще бути фіктивним у тому розумінні, що з двох його семантичних компонентів один якийсь - або узуально-нормативне значення слова, або контекстуальне значення - може бути фікцією, себто лише умовно сприйматися як значення, фактично ніяк не реалізувачися в свідомості. На цьому базується можливість двох фіктивних стилів; чи то квазистилів; а саме:

1/ Узуально-нормативне значення слова є фікцією, коли вживається виразів чужомовних, інподіялектних або - найчастіший випадок - архаїчних; бо узуально-нормативне значення їхнє міститься поза живою мовою автора й читача; воно існує або існувало десь і колись, але в плані даної літературної мови не існує. Розглянемо, приміром, послідовно архаїчну поезію О.Стешановича "З літопису":

Бі ко поятим глас витязя:  
"Како толіко вас, гости,  
і не могосте одбитися,  
ко побігосте?"

І ствіщаху, глаголюще:  
"Како нам битися с вами! -  
Цілос бихом побоїще  
вслали тілами.

Бяху бо верху вас друзії,  
грязно крильми помажаху, -  
світлі і странны в оружії  
вам помагаху".

Такі лексеми, морфеми, семасіоми, як от поят ий або от віщаху або гости /"чужинці"/, позбавлені - в сучасній українській літературній мові - узуально-нормативного значення, бо вони перебувають поза її узусом чи то вилком і, якщо вживатися в поетичному творі, то вживатися всупереч її звичам. Значення таких архаїзмів надається до реконструкції; але, скільки та реконструкція діє на основі встановлення контекстів /а че на основі безпосереднього нормативно-стрийнитого вилку/, то реконструйоване таким способом історичне значення є скрізь і завсіди тільки контекстуальне. Такоже кажучи, тут унутріння форма

слова сама вже править за його ж таки внутрішню норму. Через це, коли М.Зеров у сонеті "Сон Святослава" пише:

Яка крізь серде потекла Каяла,

то це, власне, становить фіктивний образ, чи то квазіобраз: антагонізму між узуально-нормативним і контекстуальним значенням фактично нема, боє значення слова Каяла обмежується на тому, що можна гіпотетично реконструювати в відповідних контекстах "Слова о полку Ігоревім". Проте, ми припускаємо, що це слово мало колись і десь певне узуально-нормативне значення, і для естетичного сприймання цього аж надто досить. *Mutatis mutandis* у *Іллюстрації* сказане вище однаково стосується і до образності діялектичної /напр., у діялогічних частинах новель В.Стешаніка/, і до образності чужомовної - напр., у Є.Маланюка:

Відроджуясь по кожній струні  
свідомість, що дні оді  
Sub specie aeternitatis  
зіллять начала і кінці.

Це є стилізаційний фіктивний стиль /чи квазистиль/, чи то, одним словом кажучи, стилізація. Стилізація - це не просто стилістичне наслідування чогось попереднього, а це поезія, усвідомлена й сприйнята як "мова богів", себотомова, принципово відмінна від загально-літературної та загально-розмовної. Цьому аж ніяк не суперечить той факт, що стилізаційну образність - так само, як і стилізацію взагалі - часто-густо використовується в комічній або пародійній жанровій функції, як, приміром, у "Думі про наців" С.Заліщицького:

"Готлявбидька" партія "наців" числилась здорова.

Адже і в античній поезії боги виступають не лише в епосі й трагедії, а й у пародійному епосі, сатиричній драмі, комедії - почасти в стилізаційної "власної" мові, як от тракійський бог у "Птахах" Арістофанович.

2/Протилежний до стилізації квазистиль полягає в тому, що фіктивним є контекстуальне значення слова. Це трапляється тоді, коли слово вживастися так довільно, що об'єктивно можна тільки констатувати факт відхилення від узуально-нормативного значення слова, проте визначити, в чому саме полягає той відхил - не можна ні на основі літературного контексту, ні на основі позаестетичних елементів світогляду авторового, так що принципово лишається навіть можливість припустити, що автор, вживши якогось слова всупереч мовній нормі, нічого семантично певного не мав був на увазі, а керувався напівсвідомими асоціаціями, що лишилися невиразними й для нього самого. Проте, наскільки ми припускаємо, що те слово мало для автора певне контекстуальне значення, настільки цього для естетичного сприймання досить.

Це є експресіоністичний фіктивний стиль /чи квазистиль/, чи то експресіонізм. За зразок експресіоністично-квазіобразу може правити діва в З.частині поезії "Пашпорт" Т.Осьмачки /"Сучасникам", Краків-Львів, 1943, ст. 32-33/; цитую відповідні чотири строфи повністю, щоб вия-

бити разом, як щільно експресіонізм у найкращих своїх досягненнях наближається до символізму і що фіктивна внутрішня форма не є літературною забавкою і не виключає по-деколи ні суб'єктивного патосу творчості, ні об'єктивної досконалости вислову:

Пливи ж, пливи в холодній піні  
по хвилі темній та сліпій, 1/  
а я по жовтім шелестінні  
піду в навздогін тобі

туди, туди, де в гирло ріки  
і діва сходить з білих шат.  
і думас: чи чоловіки  
цілують ноги у дівчат.

І, не злякальсь, водобизну  
мою розгляне у воді...  
То я, то я водою бризну  
на діву з берега тоді...

І щось там прикре в неї зочу  
від чистих бризок на лиці,  
тоді вже пашпорта не схочу 2/  
довіку у країні цій.

Теоретично розглядаючи, можна припустити що й таку квазіобразність, де обидва семантичні компоненти - і узуально-нормативне значення, і контекстуальне значення - однаково фіктивні. Це трапляється тоді, коли під виглядом чужої або утопічної мови подається щось таке, що в жадній мові ніколи не існувало, отже, не посідає ні узуально-нормативного, ні контекстуального значення, а має лише видимість слова чи словосполучення, яка є принципово здатна пов'язуватися з суб'єктивними емоційними асоціаціями. Приклади легко знайти в т.зв. поварозумовій мові /чи то заумній/ футуризму в який завгодно новітній літературі. Чому такий подвійний фіктивний образ може вживатися лише спорадично, а окремого квазістилю не утворює - де найлінієше пояснене такий приблизно /на жаль, я змушений цитувати з пам'яті/ вислів російського футуриста В.Хлебнікова:

"Коли я писав передсмертні слова Ехнатона 3/ "манч, манч", - я плакав; а тепер вони не справляють на мене жадного враження".

1/ Де автор звертається до своєї "подоби в листі" /"та ще й з рогами на чолі"/, яку він "у річку кидає вперед".  
2/ Бульгаризація лексики для експресіонізму аж ніяк не обов'язкова, а проте цілком природна, бо йона походить із хисного засновку, ніби сам уже намір авторів спроможний змінити семантику слова. Тому, вживавши експресіоніст неповажних слів про поважні речі, марить, нібіто він ті слова сподієнню, сказати б, перетоплює, - а справді тільки бульгаризує власний виклад.

3/ Ехнатон, чи то Аменоффіс ІУ, - Фараон 18. династії /середина 14. сторіччя перед нашою ерою; отже, ці слова мають правити тут за давньоєгипетські.

У містично-релігійній літературі таке вживання філк-  
тивної мови зветься гlosолялією. Воно досить поширене у  
певних християнських і мohammedанських сектах, де править  
здебільшого за "мову янголів".

Визначеними вище чотирма стилями та двома квазисти-  
лями стилотична класифікація за критерієм поетичної об-  
разності, власне кажучи, вичерpuється. Але доводиться мати  
на увазі, що поетичний образ - хоч і визначальний, але  
не єдиний елемент поетичної семантики, тим паче - поетич-  
ної мови взагалі. Отже, принципово можливим і фактично  
скрізь наявним є вживання майже всіх елементів поетичної  
мови, не зважаючи на відсутність поетичної образності. За  
згаданим вище критерієм це вже не стиль, а псевдостиль, при  
чому можна найти розрізняти два псевдостили, залежно від  
того, чи переважають у позаобразній поетичній мові літе-  
ратурного твору конкретні елементи лексики й семантики, чи  
абстрактні. В першому випадку маємо, очевидно, справу з  
т.зв. натурализмом - явищем надто загальновідомим, щоб зу-  
пинятися на докладніший його характеристиці; варт тільки  
підкреслити, що рішуче переважна більшість того, що умов-  
но зветься в літературі реалізмом, справді належить до  
конкретного псевдостилю, чи то натурализму.

Протилежний натурализму / і т.зв. реалізму / аб-  
страктний псевдостиль не має досі певної назви; можна бу-  
ло б запропонувати термін "схематизм". До схематизму, пе-  
редусім, належить чи не вся / кількісно величезна / дидак-  
тична та морально-сентенційна поезія всіх часів і народів.  
Втім, треба зазначити, що в спорадичних випадках схемати-  
чний псевдостиль - як зрештою і натурализм - спромагаєть-  
ся на окремі твори / здебільшого обмеженого розміру /, яких  
не можна не визнати за високо-естетичні з усіх поглядів -  
за винятком саме критерія образності. Російське літерату-  
рознавство звичайно наводить як взірець позаобразної пое-  
зії ліричний вірш Пушкіна "Я вас любил: любовь еще, быть  
может".... Наведена вище "присята" з "Рівноваги" Г. Плуж-  
ника / "Суди мене судом твоїм суворим" ... / теж може прави-  
ти за естетично досконалій зразок схематизму.

Сказане вище надається до резюмування через таку  
схему:

Поетична образност!

а. адекватна:

б. автентичні стилі:

в. фіктивна:

г. квазистилі:

з. відсутня:

і. псевдостилі:

1. іманентна 6. трансцендентна  
2. класицизм

а. єдніця 6. фіктия  
інтерієрної внутрішньої  
форми

а. з перевагою б. з перевагою  
конкретної абстрактної  
семантики

3. іманентна 1. трансцендентна  
4. чи то контрадикторна/  
5. имагінізм /чи то бароко/

5. стиліза - 6. експресіонізм  
для підлітків

7. натурализм /1 реалізм/

8. схематизм  
в. фіктия внутрішньої норми  
чи відповідності форм

6. іманентна 11 трансцендентна  
7. чи то інформаційна/  
8. імпресіонізм

9. чи то позитивна /голосоязична, чи то позитивна/  
10. чи то інформаційна/  
11. розумова мова/

ЮРІЙ КЛЕН

# Міста

Міста, ясні троянді жаролиці,  
Симфонії потужних барв,  
Що їх творив із мармуру і криці  
В красу залюблений різьбар.

Старі майстрі, митці середньовіччя,  
Різьбивши сотнями років,  
Надали кожному із вас обличчя.  
Граніт вам обернувся в снів.

У височинъ росли стрільчасті вежі,  
Казкові з каменю квітки.  
Чар електричний розкидав мережі,  
Як сон, прозорі і легкі.

У ніч струмили ви сріблясте світло,  
Хвилясту млу своїх заграв,  
В який душа безсмертна ваша квітла,  
В який ваш п'яній дух буяв.

Та заширяли угора армади  
Птахів, що небо залягли,  
І ви, сповиті й темні хмари чаду,  
Клубками димними спливли.

І заревли розпачливо сирени,  
Як голофи страшних почвар,  
Що зметнулися, немов скажені,  
Коли загув нічний комар.

Сікли дітей грова і град залізний,  
Грім землю на лматки роздер.  
Усім у дні жахні і ночі грізні.  
Розкрились пащеки печер.

І рятували нетрі й дики скелі  
Від вогняних, жеручих злив,  
Бо в сарабанді сатана веселий  
Стару Європу закрутив.

Полтава, Лохіді, Ахен, Кельн і Київ!  
Дмухнув, позбавив вас лиця,  
І чорні рани в тілі вашім вийв  
Пожар, що вижер вам сердя.

Ураз він велетнем сторуким виріс,  
Дощами фосфору скропив.  
Згорнувши вулицю, немов папірус,  
Всі зариси затер і змив.

Готичні сні і квіти бароккові!  
Прекрасний вік ваш доторів,  
І не струмить у вікна кольорові  
Іржава повінь вечорів.

Вже промені не грають на іконах,  
На тьмяних фресках базилік.  
З-за ґрат покручених, між рам віконних  
Воронячий лунає крик.

Не можуть бані золоті, що змерхли,  
У раннім фонці зацвісти.  
Позбивані девіницям гостроверхим  
У простір знесені хрести.

Спинився дівний порив іхній вгору,  
Бо вже шпилі їм осіклись,  
І не ростуть зневажені собори  
Геть від землі у Божу вись.

Минуть віки - кому й вів сні якому  
Примаритеся ви, міста,  
Яким колись - у часі золотому -  
Щасливо танули літа?

Міста, що, розпорожені в атоми,  
Вже чорним пражом долягли!  
Хто пригадає, як до днів залому  
Ви пішно в мармуру цвіли?

Невже ж навіки вкриє руїну попіл,  
Не полихивши сліду літ?  
І навіть згинув, у страшним потомі  
Давен прадавній заповіт?

Поглянь: супроти сонця над городом  
Шумить береза молода,  
І у траві спокійно ступово  
Чвалає мирна череда.

Мов голуба закам'яніла мрія,  
- Уся в мереживі яснім -  
Он церква Первозваного Андрія  
Застигла в полеті стрункім

І нам віщую у добі негодний:  
"Хай буде далі Бог карать,  
Та на зелених цих горбах Господня  
Таки засяє благодать!"

ЛЕОНИД БІЛЕЦЬКИЙ

# „Камінний Господар” ДРАМА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

1.

Драма Лесі Українки "Камінний Господар" була розпочата в Ході в кінці 1911 р., а закінчена в кінці весни в Кутаїсі 1912 р. Перша редакція її буда широко закроєна і здеталізована. В такому опрацюванні вона авторку не задовольнила, і тоді Лесі Українка почала її скорочувати і опрацювати вдруге. Оця друга її редакція була надрукована в "Літературно-науковому Віснику" /1912, X/ як остаточна. Перший заголовок драми, зазначений слівцем, був "Командор", другий, теж олівцем, - "Дон Іуан", а третій і остаточний - "Камінний господар".

Отже, авторка скомпонувала твір не зразу, а шукала того виразу, який би найкраще її з естетичного боку задовоління, крім того Й заголовок твору виник не зразу, а тальки за третім разом із шукань.

2.

Перший етап естетичного охоплення драми Лесі Українки є зрозуміння її в аспекті спогляданального об'єктивизму, себто в пізнавальному процесі спогляданальної емоційної незадікуваності.

На перше місце в творі Лесі Українки виступає його структурна статика у своїй загальній мистецькій антitezі. Вся акція драми проходить на фоні двох полотен, антитично зіставлених одне проти одного, як два всією природою своєю протимежі дзеркала, в яких відзеркалюється два супротивні фантоми духової дійсності тих самих дійових осіб.

СЕВІЛЬЯ супроти МАДРІДУ. Вічно весела, вічно співуча й танцюриста Севілья протиставлена завжди понурому, кам'яному Мадріду. Хвилясте море звуків, голосів супроти мовчазної, похмурої, зловісної кам'яної скелі. В частинах цієї статурної антitezи, що заступають одна одну в процесі життя дійових осіб й розвитку дії, розкривається прозора перспектива майбутнього зудару, конфлікту протилежних дум на фоні супротивних стихій, панівних у цих двох містах, з якими у першому зроджується життя головних дійових осіб драми, а в другому відбувається катастрофічна зустріч їх і смерть. У цьому першому статичному змаху стечення, матеріальної обстанови твориться перша внутрішня експозиція в Севільї для першої частини життя й діяння героїв, що тільки готуються виступити на арену драматургічного діяння, й друга експозиція з 4-ої картини драми для частини другої, в якій зав'язується й розгортається спрагана колізія трагічного.

На цюму загальному антитетичному зіставленні супротивного в своїй подвійності фону драми так само статично, в найспокійнішому зіставленні виступає друга антитеза близького духовного стечення дійових осіб у два моменти їхнього життя.

Це є КЛАДОВИЩЕ в Севільї /І картина/ - пішне, багате на квіти, на красу, естетично обрамоване в білий мармур. Вого зроджує не смуток і тугу, а викликає почуття краси, що заворожує душу глядача і не знижує тону його життя; настомість 5 картина статично розкриває перед нами образ кладовища в Мадриді, закутаного в темний мармур суворого стилю. Ні реальні, ні кіткі, - тільки холодний сухий зимовий день, що замерзнув кров, спиняє думу, губить слова, вимовлені тут-таки, бліч мармурових нагробків.

Отже, і цей ідеалізований куток царства мертвих у Севільї й Мадриді, однаковий призначенням, такий антитетично відмінний у своїй зовнішній і духовій істоті, що кидас світло на життя і думі тих самих дійових осіб Севільї й Мадриду.

Ї коли я до цієї мистецької статики читав листа Лесі Українки до Ольги Кобилянської з 3. травня 1913 р., де авторка з'ясовувала, чому її драма така коротка, що викликає в душі Ольги Кобилянської чарівну жаль, чому вона не досила, - то дали подані слова Лесі Українки яскраво свідчать, що антитеза образу двох міст і двох у них кладовищ входить до її мистецького задуму як глибока, органічна й красномовна складова експозиції до обох частин драми з відмінним духовним наставленням супроти тих самих дійових осіб. Ось її власні твердження:

Не лінувалася вона "опрацювати той сюжет належито", а навпаки, скінчевши драму, "преддавала слову над усе скінченою, щоб зробити її короткою /вона була чи не двічі довша, ніж тепер/, щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як написи на базальті, увільнити його від ларичної млявости та розволюкості у п'яти сюжетах в короткій енергічні риси, дати йому щось "камінного". І от оде "камінне" як якась остаточна мета в перспективі драми, як та нерухома сила в потенції, що в кінцевій катастрофі впаде на голови герців, як щось неминуче, що випливає з внутрішньої природи оточення Мадриду і його замкненого в зам'янілій традиції життя й передсудів стає головним компонентом драми.

Так з інтуїтивного третього акту в першому етапі творення, коли Леся Українка, як вона писала Кобилянський, творила день і ніч в гарячкі в крові, а скінчивши, хвороїла, певно, білько, ніж хворіть жінки після породу, в другому етапі, коли вона піддавала зіову над усе скінченою драмою, мукавши для неї стиль мармурової невмолимої статики в слові, зростає в усе свідомому творчому акті та ідея, що визначає достаточну мету задуму. А ця праця проводилася тільки ще над фоном драми, над фоном, що так са-

мо мистецьки важить, хоч він статично нерухомий у своєму своєрідному діянні, як матерія в своїй субстанції, як річ сама по собі в її надзвичайної реальності.

#### 4.

На цьому іреальному фоні чистого буття матерії Леся Українка розміщує дійових осіб драми. І мистецька, радісна й співуча Севілья зводжує динаміку їх діяння в першому етапі твору.

Перед нами перша пара дійових осіб у такому самому антитетичному зіставленні.

ДОЛЬОРЕС і АННА. Перша, наречена Дон Іуана. Друга - Командора Дон Гонзаго. Антитеза в коханні їх, антитеза в мріях, в чинах, - у всьому. Кохання їх протилежне, супротивне й устремлення в мрії, на протилежних бігунах стоять і лицарі їхнього серця, та й душі їхні відбивають одна від одної, чорна й біла перспектива їхнього життя, вогонь і плід у крові їхній, жар і холодний розрахунок у їхній свідомості, в темпераменті, в моралі і навіть у їхній долі, в їхньому призначенні. Зовні горда Анна й упокорена Дольорес, панує над життям Анна, жертвою життя є Дольорес. Анна, що мучить інших, Дольорес, що мучиться, розпинає душу й заколює власне серце. А в дійсності, як роз'яснює сама Леся Українка в тому ж листі, - ті форми життя, перед якими скорилася Донна Анна, не скорили б ніжно-впертої вдачі Дольорес, бо "над нею ніщо камінне не має влади". Тому вільна душа Дольорес - і рабина усталених традицією форм мадридського життя, форм усього "камінного", що пригнітає, позбавляє волі, - Анна.

Отже, дві душі в кожній з них: зверхня, емпірична і внутрішня, містична, але в повній антitezі одна до одної.

#### 5.

Друга пара: ДОН ІУАН і КОМАНДОР.

Леся Українка про Дон Іуана пише: "Я не мала на меті подавати щось нового до усталеного в літературі типу Дон Іуана, хіба лише підкреслити анархічність його вдачі. Він, власне, повинен був таким бути, яким його звикли собі уявляти більш-менш усі, а коли так, то пошо ж було його виписувати детально".

Отже, він авантурник, пірат, зухвалий, самовпевнений, цинік, лицар невисокої гідності. Це ті традиційні риси характеру, Дон Іуана, які зберігає Й Леся Українка. Але в драмі Лесі Українки вони виступають дуже пом'якшені й приведені в гармонію з рисами модерного "лицаря волі", інтелігента типу героїв Ібсена. В жінці він шукає відблиску ясного сяйва свого ідеалу. Йосі ж він ані в одній жінці не знаходив, щоб вона могла розділити з ним самотину його вільного духу. Тільки Анна вільна, як і він. І єднання з нею здійснило б його ідеал. Але воля його дуже обмежена заручинами з Дольорес. У цьому його внутрішній розлад як нова риса характеру. Він не зламав засудин з Дольорес і допустив поневолення Анни. Цим він зрадив свою місію, зрадив себе, свою анархічну волю - і зрадив Дольорес: порушив свою вірність нареченій Дольорес, прийнявши її вірність і

прийняли від неї декрет про повернення прав еспанського гранда. Убивши Генігасо, він не визволив Анни і сам застав найгірші пешолі: став закоханим рабом жінки і рабом командерського плаща і влади. Отже, не тільки не врятував Анну, а від Анни спокусниці загинув.

Протилежний образ Командора. Він носить високої влади, який підпорядковував усе своє особисте й родинне життя. Він - углінення повинності, незломної самодисципліни, вірності традиції. Він однобічна людина, лицар обов'язку, тоді як Дон Жуан - лицар волі. Командор живе в сфері лицарської чеснот, тоді як Дон Жуанові чесноти служать тільки для його власної волі і власного ідеалу. Командор втілює в себе повинність, тоді як Дон Жуан не визнає жадних повинностей. Командор постать пасивна, статична. Дон Жуан - активна, динамічна. Закон для Командора - найвищий імператив. Для Дона Жуана жадних законів не існує. Командор - схема, порядок, регламент, незломність засад. Дон Жуан безнадійність, анархія, митливість аж до самозаперечения. Бажований у лади, закам'янілий у своїй системі, Командор повертається на стару, на скам'янілу гору, на скелю, що став паневнов в драмі й завершує в розв'язці всю скуючу турну групу в замку, підносячись в фанкнений у собі символ верхомості, в абсолют моральності закам'яніlosti.

## 6.

Споріднена пари: з одного боку ДОН ЖУАН і ДОЛЬОРЕС, а з другого - КОМАНДОР і ДОННА АННА. Коли перші два персонажі тягнуться сдин до одного своєї динамікої, свободової волі, після чого любов'ю Дольорес до Дон Жуана і якоюсь повинності паретного Дон Жуана до Дольорес, та останні два - мрією Донни Анни жити в замку Командора і бути нікому не підвласні, бути вонходаркою дулі казкового лицаря, спочивши на любові до неї Командора як на безпечний і ні від кого незалежний камінний скелі, якою має бути сам Командор - володар.

Але притягальна сила між Дон Жуаном і Донною Анною зближує їх між собою й віддає Дон Жуана від Дольорес, Донну Анну від Командора. В наслідок цього всі ці постать розміщуються в скалі взаємно так:

Дольорес  
Дон Жуан  
Донна Анна  
Командор

Втігаються в одну лінію від повної внутрішньої свободи /Дольорес/ і самопомертвуання через умсну й примхливу срефду Дон Жуана, що піддається владі гордості Донни Анни, тоді як ця остання піддається зверхній владі Командора.

Нізинне лінія ламається в четирокутнику взаємин, і ці чотири дійсні способи творять собою цілість драми; "А ця драма, що пиль Леся Українка в листі до Кобилянської, повинна нагадувати скуючу турну групу" - таий був мій замір, а про виконання судити не можу". У процесі дальших взаємин цих дійсних способів Дон Жуан убиває

Командора, відвертається від Дельорес і підлягає гордій Аїні. Динаміка акції трагічно поглиблюється. Дон Жуан в останній картині в замку овдовілої Аїни з наказу останньої одягає білу туфу Командора, упивається майбутньою владою над Аїною і владою Командора й некликаного господаря замку взагалі. Поява камінної статуї Командора і скам'яніння Дон Жуана, з яким одночасно гине й Донна Аїна, вивергус розвиток. Чотирокутник пірамідою зводиться вгору і катастрофічно вивергнується Кам'янним господарем, що підноситься на вершок "скульптурної групи", як карюча Немесіда й на ситуації. Так статурно завершується для драми іраціональну статику мармуру:

Се вм... камінний!..

\* закінчує Леся Українка драму, а далі німа картина розплати камінної статуї Командора з Дон Жуаном і Аїною. Так майстерно німовіз застиглою картиною закінчується традиційна мандрувана фабула про Дон Жуана і Камінного Господаря.

## 7.

Хто ж з цих чотирьох дійсних сюжетів найголовніша центральна постать у драмі? Леся Українка в листі до Кобилянської про це сама так пише: "Жода мені тем, що я не вміла поставити Дельорес так, щоб вона не здавалась блідою супроти Донни Аїни, - це не було моїм заміром, і я навіть який час вагалася, хт о мас буди справжньою героїєю драми, - вона чи Донна Аїна, і я дала перевагу Аїні не з симпатії /Дельорес близька моїй думі/, а з почуття країди, бо так бувас в житті, що такі, як Дельорес, мусять відходити в тінь перед Аїнами і стається жертвами - властиво не Дон Жуанів, а власної надлюдської екзальтації". Отже, в цих слів випливає, що головною геройною драми є Донна Аїна.

Таку саму думку підносить і Є.Ненадкевич / у передмові до "Камінного Господаря"/: "Жіноче усталення теми висуває в драмі на перший план героїню, Головна активна роль належить Аїні, а не Дон Жуанові, вона є єдиний центр дії. Це легко було б довести, простеживши функцію Аїни в динаміці сюжту" /34/. В цьому місці той же Ненадкевич пише: "Гонзаго є центральним фігура в тематичному побудуванні її... більше тема насправді не традиційно донжуанівська, а ширша". У цих дуже твердженнях Ненадкевича є суперечність у визнанні головної дійової особи драми. За першим твердженням головна роль належить Аїні, за другим - Гонзаго. Ця суперечність Ненадкевича не можна виправити якимось посереднім, компромісівим способом, бо тема драми та сама є одна: КАМІННИЙ ГОСПОДАР. Отже, Гонзаго є темою драми.

Тому я вважаю, що ролю Донни Аїни і Командора в драмі треба уточнити і це в тому напрямі, як це визначила сама Леся Українка. В листі до О.Кобилянської вона писала: "Командор, се я таки тямлю, вийшов занадто схематичним, - се більше символ, ніж жива людина, а то

безперечно є вада, тільки що, коли порівняти з тим, як обходилися з сею поважною особою інші автори, то все ж може бути уважна до його і при-  
найдення дала Йому якесь логічне походження і справжнє *raison d'être* в драмі". Таким *raison d'être* і буде та символічність, до якої Леся Українка піднесла Командора. Він - символ тієї сили, порядку, традиції, влади, якій Донна Анна мала б підпорядковатися, і навіть символ кари над Дон Жуаном і Анною, що задумали в його володіннях щасливою парою панувати, ставши на його місце.

Таким чином Анна - реальна головна героїня драми, а Командор - символ, що метафізично сконцентрував на собі всю увагу Дон Жуана й Анни, як математична течка, що прикувала їх зір, задивлений у майбутнє їхньої долі.

#### 8.

Але за задумом Лесі Українки пайсокровенішою постатью у внутрішній перспективі розроблення логієди про Дон Жуана і Командора і найглибше закросною в драмі є Дольорес. Ось тільки вдумаймося у власні слова авторки: "Шкода мені, що я не вміла поставити Дольорес так, щоб вона не здавалась блідою супроти Донни Анни. Се не було моїм заміром, і я навіть який час загалася, хто має бути справжньою героїнею драми."

Дольорес - "це тип мучениці вродженої, що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук. Якби не було Дон Жуана, то знайшлося би щось інше, для чого вона б "душу розп'яла й заколола серце", бо там, де Анна могла б бути вже щасливою, Дольорес ще б таки не знайшла свого Святого Грааля, а се тому, що над нею ніщо "камінне" не мас влади, і всі ті усталені форми життя, яким паренті таки покорилася горда Донна Анна саме тоді, як від здавалось, що вона опанувала своїх долей, та форми не покорили б ніжно-урітальні вдачі Дольорес, бо все ж вона і в монастир пішла не так, як всі, не для рятунку власної душі, а для помертвування нері Вона й заручилася без надії на заміщення, знов не так, як всі. Отже усталені форми для неї тільки якісь містичні формули, що мають виражати власне невиразимі ні в яких формах почуття, але те, що в тих формах є "камінного", пригнітаючого, позбавляючого волі, не може мати влади над її вільною думкою. Так я думаю про Дольорес".

Уся критика "Камінного Господаря" Лесі Українки цього образу Цольорес у такому дусі, як висловилася сама авторка, зовсім не зрозуміла. Я навмисне довше спиніся на словах самої Лесі Українки, щоб показати той глибокий задум, який вона поклава в основу, розробляючи образ Дольорес.

Хоч він вийшов ніби нежиттєвим, нереальним, так, ніби зйшов на землю чистий дух всепрощання, що прощає всі слабості Дон Жуана, - проте він реальний, коли поглянути

Ц його артистичну структурність з погляду його метоставного устремлення до душі Дон Іуана. Тоді глибинність його постас перед нами у всій абсолютній чистоті. Він дуже близький духовістю своєю до Міріям з "Одерхимої"; Вона душу свою принесла, щоб урятувати любому людину. І трагедія Дольорес, а разом з тим і краса, що вона погубила свою душу не за Месію, а за духового рішника, за порушника найелементарніших основ нормального життя. Душу свою погубила, але нареченого свого не грятувала. І в цьому її найбільша трагедія: велика жертва без жадних наслідків.

## 9.

"Камінний Господар" у всьому репертуарі Лесі Українки свою композицію найструктурнішою і найконструктивнішою драма. Коротка, ядерна, лаконічна в вираженні діялогу, образів і наївної самого сюжету. Акція розвивається в чистих картинах, але в двох тільки етапах. Коли б я ділив її на афти, то таких визначир би тільки два. Перший - три перших картина, що зображені Севільє й Кандіс; другий - три основні картини, що відбуваються в Мадриді. Це два скромні спіхи, супротивні один одному, що з них один одного перекреслює, один одного заперечує. Тільки постать Дон Іуана поп'явус і їх в сцену цілість, але тільки зверхньо. Внутрішньо - це анітеза. І в цьому може і є найоригінальнішою риса композиційної структури цієї драми.

Друга глибока риса сингінальності її - ота дивна скульптурність, чіткість образів, характерів - два персонажі чистичні, замкнені у власний світ /Дольорес і Командор/, да символи вищої, хоч зовсім неподібної одна одиній, як небо й земля, духовості і сили; і два імажинтні в своєму цільогому настановленні, склеровані тільки на свої власні, виразно особисті осяги, хоч як не переможно вони - Дон Іуан і Донна Анна - кореспонduть одним з одним. Кожний з них у своєму колі прагнеть, у своїй сфері духовних інтересів.

Третя риса - як сима крепендо розвитку дії, семимильові крові відпорна й притягальна. Чим більша воля перемогти, осягнути, здобути, - тим тихіші кроки, тим більша відпорність того "камінного", як висловлюється сама Леся Українка, що символізує саме постать Командора. І тим більше пригнітає вага його ствердності, закам'янілості, нерухомості, тяжкості й тим більша безвихідність перед невблаганною силовою камінного Господаря супроти його некликаного гостя й господині. І хоч кард окам'яніння їх - якась несподівана, неморгувана й наївна філософічно незрозуміла - поясна Командора із сваном й її річальніна розправа в сесму дому, - а прога чопа є оригінальна, сильна й логічно неминуча.

## 10.

Діялог драми особливий. Тільки Леся Українка вміє такі діялоги розробляти. Тільки в її драмах сперечники - мистецтві в сесмі нести такі тонкі, пилукані й дія-

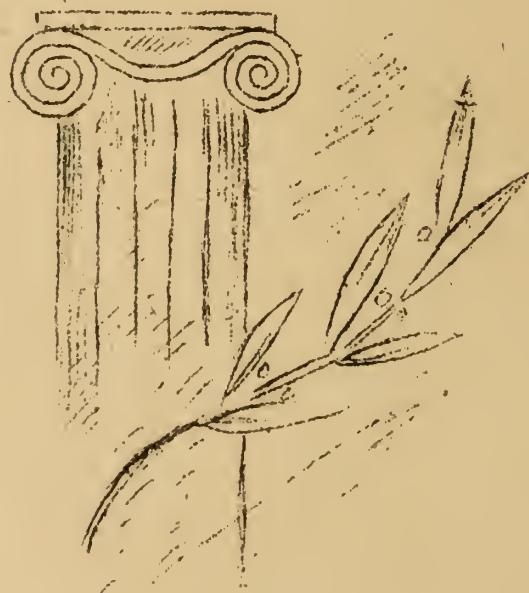
лективно розвинені діялоги. Ідеї, композицієв, діялогом "Камінний Господар" - річ для сцени бездоганна. Ні одна драма Лесі Українки не розроблена так чітко, переконливо з мистецького й драматургічного погляду, як " Камінний Господар".

-----

ВІД РЕДАКЦІЇ. Є проблеми в історії нашої літератури, що мають не тільки історично-літературне значення. Такі є, наприклад, проблеми традицій Шевченка, Гоголя, Лесі Українки в сучасному нашому письменстві та ін. Редакція миститиме /незалежно від ювілеїв і річниць/ статті, на подібні теми, поскільки вони мають проблемно-актуальний інтерес для сучасності, поскільки вони можуть викликати жваве обговорення серед творців і співтворців нашої літератури.

Починаємо цю серію статей Леоніда Білецького, що підносить проблеми творчої методи драматургії Лесі Українки /елементи радіоналістичності в їй, як вони виявляються/. Можливо, в антитетичності, в градації персонажів як щаблів виявлення однієї теми й ідеї, питання про символічність і ступінь реальності психологічної окресленості її персонажів тощо/.

У наступному числі буде подана стаття Пагла Петренка про естетичне кредо Миколи Бігмана, що подає паралелі з педагогічного минулого до теперішньої дискусії про форми зв'язку мистецтва з громадським життям.



З МАТЕРІАЛІВ З'ЇЗДУ І КОНФЕРЕНЦІЇ МУРу

# Вільна українська література

ДОПОВІДЬ КРІЯ КОСАЧА

## I. Сівба й пожнив'я однієї доби \*

У темній і глухій добі, що ми її недавно пережили, — а вона почалася в нас приблизно /в Західній Україні й на еміграції/ на початку тридцятих років, остаточно утверджуючися в роки війни, дискусій літературних у ~~такому~~ розумінні, власне, не було. Бо саме поняття дискусії було не питомене добі й її духові тоталітарного обскурантизму, який не зносить людей, що сумніваються й шукають. Усе ж на пласкому терені тодішнього "літературного життя" були спроби просовгнути дві дискусійні теми, яких урешті й не довелося розгорнути, бо їх притиском затушковано, а ініціатори дискусії та й усі, хто міг би в цій справі сказати щось нове й цікаве, подбали сковатися якнайшвидше за ~~леш~~ тунки.

Невчасність тем /криза в українській літературі і орієнтація на Європу/ була ніздто виразна. Говорити щиро про кризу ніхто не міг, бо це було б і не популярно і не модно, а кінець-кінцем і небезпечно. Яка криза може бути в літературах народів, ощасливлених "Новою Європою", а далі навіщо дискутувати на тему Європи взагалі, коли ця проблема давно перерішена: знов же таки в площині славновісної "Нової Європи" з центром — Берліном. Отже, обидві теми, як і сама ініціатива дискусії були нецензурні й могли б врешті спричинити перенесення й терену дискусії з заль літературно-мистецького львівського клубу і учасників її в місця більш віддалені й менш присміні.

Але, коли б таку дискусію розпочато і за нормальних, передвоєнних часів, то, звичайно, в менш яскравих формах, її наслідок був би в нас одинаковий. Тодіні *aii maiores*, диктатори нашого літературного життя, ствердили б, що кризи в нас і не може бути, доки під знаком леопарда, що ним печатався місячник Д.-Донцова, творять "трагічні оптиміс-

\* Дозволяємо собі на ретроспективну вилазку на те, щоб, обговорюючи теми, які стали в нас знев'я "актуальними" й інспірюють різних людей *in litteris* до іноді заживітbralного реготу, гідного проголошуваних троїзмів і відкривання деінде давно відкритих американів або ж до ваньковаляльних откровеній, викрити генезу анахроністичних нині суперек у справах "великої" й "малої" літератури чи визнання орієнтуваленіх напрямів на Окцидент, Орієнт чи на пуп самозакоханих опішнянських нарцисіків.

ти"; а Європа може бути тільки одна: тая, що її ре-  
клямував той же місячник, Евісн, в якій не було б місця  
для двох найбільших українців-европейців М.Драгоманова і  
М.Грушевського, Європа, за окресленням одного з ідеологів  
доби /Р.Єндика/ тільки "тотична", тільки "вертикальна" - от-  
же, середньовічна, говорячи лагідно,- з усіма середньовіч-  
ними акцесоюями: сколастичним догматизмом, нетерпимістю й  
фанатизмом /з Торквемади й автодафе включно. Це називалося  
мовою прихильників тієї симпатичної доктрини "готизму" ніж-  
но-мирійливо "літературним імперіям" -  
лізмом", це називалося "справжнім окциденталізмом",  
це називалося "героїчною, енергетичною літературою" і Бог  
зна, як ще називалося це систематичне давіданіє в bulletks  
поштного русина, цей "традиціоналістичний європеїзм", який,  
зловживаючи всіма необхідними іменами, перелицьовуючи на  
свій лад П.Чаадаєва, Жозефа де Местра, М.Барреса, Ш.Мораса,  
А.Масіса й баг. інш., був звичайним, не високої пробы жур-  
налістичним шарлатанством //. Д.Донцов, талановитий і на-  
віть блискучий публіцист, зосередив у себе всі магістралі  
літературного життя доби, й це стало згубним для нашої лі-  
тератури настільки, наскільки деінде застосований талант  
цього публіциста міг принести видатні користі.

Тільки тепер, по роках, стверджуємо, що якому "глухому  
околі" ми жили. Тільки тепер наочні пожнів'я тієї сівби, що  
попри зерна справжньої творчості кинула в наш "рахманий  
чорнозем", такий легкий загадом на сприйняття всякої сівби,  
і чорнуючий кукіль. Результат в основному: у країнсь-  
ку літературу відірвано від сві-  
тової літератури. Й, як це не парадоксаль-  
но, легкою рукою "зорієнтованих на Окцидент" відрізано юла-  
хи до великих літератур, ті шляхи, які щик наполегливо про-  
кладали і П.Куліш і М.Драгоманов, і Ів.Франко, й Леся Укра-  
їнка, шляхи, якими Іллов Михаїло Коцюбинський і В.Стефаник,  
загалом країні наші письменники доби перед першою світовою  
війною, не виключаючи й В.Винниченка. Чому? А з тієї прос-  
тої причини, що світова велика література /і це забувається  
ті, що про це говорять/ у своїй основі мала, має й матиме  
гуманізм як провідну й вирішальну ідею.

Протягом епох можуть змагатися, загибати й перемагати  
різні філософічні світогляди, можуть формуватися все нові  
і нові мистецькі стилі, занепадати й відроджуватися різно-  
рідні літературні течії, форми, жанри, але в центрі  
зацікавлення великої поезії кожної генерації перебуває по-  
всякчас проблема в ільноого розвитку люд-  
ства. Національні літератури можуть і повинні по-різ-  
ному трактувати цю проблему, але відмовитися від неї не  
сміють, якщо хочуть брати участь у загальному культурному  
процесі всесвіту. Ідею вільного розвитку людства породила  
греко-рильська античність, оновлено її й освітлено згодом  
християнською ідеєю добра. Тема людини і то жодини-шукаль-  
ника правди трансцендентна. Без цієї теми нема літератури  
Окциденту, великої літератури.

\*/ Це довела аж надто болюче практика своєрідної "ок-  
циденталізації" напої батьківщини 1941-1944 рр.

Знехтувати цю тему можна. І французька, і англійська і інші літератури в деяких періодах свого розвитку і в деякій частині творчості своїх представників свідомо й несвідомо відступали від світової теми людини до обра, але *quod licet Jowi, non licet bovi*. Надто мало внесли ми до скарбниці людського духу, щоб зректися позиції Шевченка – великого гуманіста з його мрією про землю, де "врага не буде супостата, а буде син .. буде мати", та вдалися до западливого спрямування напої такої ще молодої в європейському розумінні літератури на манівці "нешадимости", "аморальности", "ексклюзивности" і т.п., ізоляючи наше письменство в своїх географічних кордонах, зводячи його до ролі знаряддя, закабалюючи політично-злободенник шовіністичні тенденційністю. Це, мимохідь кажучи, значить позбавити літературу її найосновнішої риси, яка й становить її велич, – справедливості в майбутнє, глазду її яскравої несучасності в тому понятті, як несучасна була творчість Стендalia / що передбачував, що його читатимуть тільки в 1900 рр./ або Шеллі чи Байрона, які були інтегрально несучасними в прирівнянні до сучасного, але кому ж нині потрібного банального й плаского писаки Гавті.

Пориваючи з гуманізмом, література під знаками вісниківського леотарда, дарма, що "традиціонал-тична" зри-вала й з українською літературною традицією. Приєднуючи до своєї квадриги літературних імперіялістів відповідно препарованих автора "Слов'я", Шевченка й Лесю Українку, літературні "ексклюзивісті" як ніяк не могли приторочити до себе ні Франка, ні Коцебінського, – першого хоч би через його раціоналізм, другого через його людяність. У ці рами, звичайно, не міг уклалистися дух української творчості поготів, бо аж 19 інше сторіччя /Гоголь-Шевченко-Драгоманов/, ані 18 /Сковорода/ і навіть духовість княжої доби з її християнським етичним ідеалом до Прокрустового ложа літературного імперіялізму, не зважаючи на всі можливі намагання, не будьодни. Звідси висновок: заперечити все, визнати все минуле "просвітянським", "хуторянським", "квіетистичним" і, залишивши попри згаданих Шевченка і Лесю ще хіба Ол.Пчілку, О.Кониського, О.Стороженка, Я.Моголева /сід/ як духових предтеч супермовінізму й "антидрагоманівства", починати все від сьогодні, себто від себе.

Європа. М.Хвильовий, горіючи за фольтівською Европою, за чорнокнижником з Фрауенбургу, схнувся б від тієї "психологічної Европи", від того псевдоциденталізму, на який орієнтували нас менше й більше галановиті філістери. Більшість творців сьогоднішні /і вчоралньої/ Европи "літературні імперіялісти" мусіли через яву свою неспівзвучність з ними замовчати або вписати їх на індекс. Бо хто ж з них міг ілюструвати доктрини шаковного редактора "Вісника", його засади, викладені в газетному брезіярі нашої модерної політичної думки? Ромен Роллан? Анрі Барбюс? Томас Манн? Франц Верфель? Джон Генсуресі? Порл Еак? Теодор Драйзер? Алтон Січклер? Джованні Папіні?.. Проповідники гуманізму, поборники універсальніх ідеалів усіх часів – любови до близького, свободи, терпимості, співпраці націй,

протестанти проти всякого визиску й гноблення людини людиною? Кого з письменників минулих діб, крім Макіавеллі, міг кликати на підмогу керманич квадриги "трагічних оптимістів" Може Шіллера з його вогненним "In tyranno", забороненого в його ж батьківщині, може Байрона з його патосом свободи, може Шекспіра, Рабле, Сервантеса?

Правда, залишалася "селекція", фальшивання й майстерне препарування цитат, пристосування тексту, правда, залишалися ще Редіяд Кіплінг, Бернард Шов, Ласем с'Флагерті, Панайт Істраті й ціла низка інших, яких ще іноді /і далеко не в цілості/ можна було вжити як виразників тієї чудернацької "психологічної Європи", як віхи на шляху до темних катівень нового середньовіччя, як літературних ілюстраторів того тотального обскурантизму, того найчорнішої марки реакціонерства, а перед сім мистецької безстилевості й мілкости, що під їх прапорами течілося наше літературне життя. Від справжньої Європи це все було таке ж далеке, як Колумбові каравелі від Індії, прямуючи в зовсім протилежному на прямі. Генуезький мрійник, однаке, чинив це з простої наївності, тут же відрив нас від Європи й "Fahrt ins Blaue" до волюнтаристичних Монтесум нашого письменника організовано свідомо, й це стало фатальністю, що її інерція діє й досі.

Заперечення гуманізму й гуманності, нехтування правди і етичних критеріїв мистецтва, позбавлення літератури етосу - вирішного фактора її величині, відірвання від української традиційної філософської лінії, препагування єднобокої Європи - є основні компоненти літературної доктрини попередньої доби і - йдімо далі - прямі причини закриття нам вступу до т.зв. "великої літератури". Сліве непотрібно наводити паралелі; подібно забарикадовано двері до світової літератури й у Німеччині. Може їй і добре і здорово було тішитися лише письменством Анакерів, Лерхе й постів, що зrekлися гуманізму Лессінга, Шіллера, Гете, Гайне, прославляючи німецького юберменша, шпісбюргера, якого ми мали на году бачити в ролі райхс - і гебітскомісарів цивільного управління України, що, прикривакчися вченням про "Jenseits des Suyon und Bösen", вдоволяли своє черево й наповняли сакви краденим добрим, а це ж призволяло їм право "русявої бестії". Може суспільство третього райху й не заслуговувало на кращих письменників, кіж це гроно пренудних і преялових гансвургів, яких об'єднувала Геббельсівська Reichsschrifttumkammer і які навіть в історії німецького письменства не займуть місця якогонебудь М.Опіца чи П.Флемінга, давно забутих і нікому не потрібних поетів найтемнішої доби в розвитку німецької культури - передовому 17-18 ст. Але Німеччина вже й за нашої доби дала Європі ряд великих поетів, хоч би й Р.М.Рільке; послідовно, вони не тужила за спів участю у всесвітній літературі, а навпаки, відхрещувалася від неї, вважаючи, що всесвіт і велич притаманні тільки Німеччині. Ми ж, заперечивши "всесвітніство" як перворідний гріх "провансальського хуторянства", викинувши на смітник Толстого й Достоєвського, культивуючи жовнізм і обскурантизм, відгородивши себе від усієї всесвіту своїм

самозадоволеним самозадивленням таки дійсно хуторянського Нарциса-Солопія Черевика, зневажаючи б'ємось об письменників: чому нас не хочуть брати до світової літератури.

Кожна нація в кожну добу має таку галузь писаного слова, що зветься письменством утилітарним, тенденційним. У нашу добу цією галуззю піклуються окремі державні установи. В наші часи це зветься пропагандою. Вміла і дотепна пропаганда /література тенденційна, ad usum Delphini/ - річ, звичайно, корисна. Слово може заступити меч, але меч - слово, на жаль, ні. Це в загальному. Письменники вільно боронити своїх /чи чужих/ окреслених ідеалів, доктрин, програм. І Ламартін, і Гюго, і Міцкевич були іноді письменниками-бйцями й оборонцями. Але як ці їхні тенденційні твори не вирішили про їхню великість тією мірою, як нетенденційні твори цих авторів, так смішно і безглуздо накидати всім письменникам обов'язок бути пропагандистами хоч би й найсвятішої справи або літературний процес зводити до постачання агітаційного матеріалу, все одно високо- чи низькоякісного. Ідеться про засаду.

Але коли б то йшлося тільки про агітацію! "Літературний імперіялізм" міг лишитись у нас ланкою літературного процесу. Міг бути групсою, яка, як і всі інші, має право існувати й зростати. Але, чи то в силу своєрідних обставин, чи то в наслідок загального духового одеревіння, такого питоменного добі, яому вдалося поєсти "командні висоти" й узурпувати провідництво. Українська література стала літературою: 1. реакційною духом своїм - 2. пристосованою /і в розумінні "замірів" і щодо "вияву"/, і це, на нашу гадку, спричинило не тільки віддалення нашого письменства від шляхів всесвітньої літератури, але й глибоку внутрішню кризу, яка триває й досьогодні.

Які її об'єви?

Передусім абсолютна однограність, штамповість. Було б недоречним уважати Євг. Маланюка за вірші й поеми, написані ним як *écrivain de combat* поготів представником "літературного імперіялізму". Втім навіть у своїх віршах, осяяніх полум'ям національного патосу, він не має нічого спільногого з заспокоєнними лавронесними бардами "національної енергії", фанатизму тощо. Його патос трагічний і ледве чи вдоволив би пропагандиста або аматора "слова-меча", для якого не існує сумнівів, загань, хвилювань. Цей много-гранний поет є водночас і ніжним ліриком, і глибоким мистителем. Його прототип, скажімо, не Вордсворт або Колрідж, а ще менше придворний поет Джорджа III і його наступника Саві, а Байрсн і споріднені з ним /Ідеться, очевидно, про поетичний світогляд, темперament, а не. чо якісъ тематичні чи формальні аналогії/.

І якщо навіть і публіцистична поезія раннього Маланюка, а також Ю.Липи, Ол.Стешановича, Ю.Драгана відбивала в двадцятих роках свіжістю стилю, новизною світогляду тощо, особливо на тлі розспівано-елегійно-занепадної Музи Ол.Олеся і як відповідь бардам тенденційної поезії по той бік Збруча, то це не значило, що формальні й тематичні досягнення тієї групи поетів надаються для вироблення

літературного штампу. Але так сталося. Ми не покликані досліджувати етапи утвердження штампу, наростиання поверхів Zwischenreichу епігонів Маланюкової немовторенності. Якщо у другого призому /Б.І.Антонич, О.Ольжич, С.Гординський і ін./ цей штамп ще не помітний, бо тенденційність або ще не вбила первісного самостійного імпульсу творчості або відступила перед натиском особистості авторової, прозвучавши в них як ворожа їм і чужа, просто як данина моді, добі, - то в третього призому поетів масмо всі познаки виродження, безглуздого грамофонного повторювання того самого мотиву, аж до млости, нецікаву, іноді в гістерію впадаючу бомбастичність, цілковиту звуженість тематики, занепад творчої інвенції, застрашливу вбогість форми і передусім духову пустку.

Проза, драма? Панівним стилем /якщо можна назвати стилем суміш різностилевих нашарувань/ у поезії стає все вдонеуклісцизм як забронзована, єдино виснажена літературним імперіялізмом форма, що має бути реакцією на всякого роду шукальницькі експерименти. Стилем прози й драми - елект... суміш імпресіонізму й сугубого натуралізму, що пояснюється, з одного боку, обмеженістю традиції, цілковитою немічністю супроти матеріялу, який треба сприйняти "іраціонально", "емоційно" /за засадою "літературного імперіялізму"- тільки, ЕРОС - імпульс і організатор краси/, а з другого боку, - літературним неуцтвом, яке наказує їти лінією найменшого опору, лінією письменника - півабо ж чвертьінелігента - описувати, діводити, замість лока зувати; лінією примітивного натурализму. Драми чи поба не створила взагалі. Тенденційність виключає і рітм, всяку граведальність - конфлікт - основи драматичного мистецтва. Тенденційна література не може створити ні Гамлета, ні Антонія, ні Макбета, бо для неї праістота конфлікту цих героїв не лише недозгучна але й взагалі виключена, бо герой тенденційних драм "усе" знаєтъ і нікоми не сумірюється. Тенденційні драми М.Чирського при всій їхній суспільній функції - то не становлять драм.

А втім для нас суттєвою справою є зміст. проблематика прозової й драматичної літератури - незвичайно вузька й куца. Вона передумовлена вже головною концепцією тієї доби: виключити всяку дискусійність - якщі і подій, виключити конфлікт. За лінією панівної тенденції тематика зводиться тільки до показу біологічного або біологізованого образу життя і різних стадій боротьби, отож показу елементарних, біологічних гонів людини: гону до володіння /Л.Мессендз/, до статтевої наслоди /Р.Ендік/, до заспокоєння забагів тіла /А.Кріжанівський/, до боротьби расової /Г.Чернява/ і так аж до "екстатичної вітальності" просто /Н.Геркен-Русова/. Проблематика не сягає загалом далі найнижчого і чергового по цьому ступеня скалі філософічних в рівностей - матеріальних і вітальних. Звідси перенесення ваги на число зовнішню акцію, занедбуючи внутрішнє життя, психоморгічний зміст і розвиток. Звідси і вбогість ланрів форми.

Корстшє: література готового штампу й апріорної тенденції поставила в загальному єдину сумарично заакцентовану тему, висунула одну проблему, тотальну ідею - кулак, чинність кулака. Якби, наприклад, чужинець, що студіює українську проблему, спітався нас: "Чи не можна в вашої літературі довідатися про прагнення вашого народу? Чи не дала ваша література сучасна якийсь такий чи такий легкосприйнятний тип загального, але своєрідного героя, де б сконденсовано й ваші психологічні властивості й ваш ідейний світ?" Так ми люб'язно запрезентуємо цьому допитливому чужинцеві нашого типізованого героя. Герой літератури /прози, драми/ - це несій кулак, це найвищий жрець кулачного культу. Це дуболовий доктринер, цинічний макіявелліст, демагог - у політиці, в громадському житті - парвеню, що вибивається не працею, не характером, а силою розперезаної волі /бандити теж вольові!, себто розштовхув всіх слабіших фізично, йому на плювати на всіх, йому морю коліна, - тип кар'єриста, кон'юнктурника, шкурника й спекулянта-глітая; в приватному житті - брутальний тиран, нехлюб, роагнузданий сексуаліст, жорстокий аж до садизму звір, інакше: сильна людина, "Готична" людина.

Звичайно, це визначення дуже схематичне, узагальнене, бо скажімо індійської "сильнії людини" широка, залежно від таланту й культурного рівня авторів, але істота цих індійської незмінна, це персонаж наскрізний. Треба визнати, що герой, висунений літературою тридцятих років, далеко позаду залишив героїв В.Винниченка, що скандалізували й до сі скандалізують поштівого буржуа. "Чесність з собою" пасує перед "засадою аморальності", яку пропагує "літературний імперіалізм" Аморальних, сильних людей знає й чужинна література. Це - Каїн, Дон Жуан, Фальк, Раскольников, це в решті почести героя Джека Лондона й Дж.Конрада. Але їхня аморальності зумовлена якоюсь ідеєю; якщо вона не виправдяє зла, спричиненого героєм, слідує загибель героя. Наше "хуторянське" письменство знало теж аморальних людей, але по своїй примітивності тільки негативних, - воно їх засуджувало. Минулій добі їшлося про регабілітацію глітая й злочинця як героя. Але який заразок його з ідеалом? В ім'я чого він мав із своєю аморальністю тріумфувати? Коли в ім'я особистого добропуту, то, значить, ідеалом нашого письменства було виховувати асоціяльний тип бандитів. Коли ж в ім'я батьківщини, то ледве чи доцільно хоч би з позиції пропаганди аж так знижувати нашу національну ідею.

Є нації, літератури яких дали великих гуманістів Ч.Діккенса, Теккера, Ф.Купера, Марка Твена й Бічера Стова; у їхніх творах нема культу сильних людей. Але юнацтво, що читає ці твори й виховується на них без апoteози кулака, без культу фанатизму, енергетизму й біологізму уміє вмирятися, коли треба, на варті імперії. Беа рику й крику, без патосу, який англо-саксонським народам впрост смішний, без постійного бряжчання мечем британський джентльмен відстоює свій прапор Union Jack. У торбі англійського волка, нема тенденційної або "енергетичної" поезії. Але зчасті знайдуться там зовоїм не "вольові" поезії Кітса

або Вайлда, якими, якби, припустімо, вони були українськими поетами й жили б за наших днів, ні один журнал попередньої доби не зважився б налагоджувати в себе через "неясність ідеологічної лінії". Читайте, наприклад, Голеворсі: неспівмірність двох світів, двох світоглядів, нарешті двох мистецьких концепцій виявиться тут із жахливою /для нас/ ясністю.

Це закабалення літератури утилітаризмом, тенденційністю й обскурантизмом, що вважалося сучасникам "ренесансом", добою "героїчної поезії заліза й крові" породило й специфічну атмосферу довкруги літератури. Правда, "командні висоти" не мали ніякої подібної екзекутиви, як споріднені з ними вергителі долі української літератури потойбіч Збруча: ні органів безпеки, ні тюрм, ні концентраційних таборів. Але вони потрапили, узурпувавши собі керівництво літературним життям /хоч би й через замовлення такої важкої трибуни, як "Літературно-науковий Вісник", заснований Іваном Франком у 1898 році зовсім не для прославлювання психопатологічної ніцшеанської "русової бестії"/, створити систему літературних клік, які відповідною акцією, моральним терором не лише ізолявали немилого письменника від читача, але, коли треба було, доводили його до зламання й духової загибелі. Вистане згадати хоч би ім'я Володимира Винниченка, напевне кенського або впрост ніякого політика, але першорядного повістяра і драматурга. Він в силу відносин специфічно літературної політихи не міг від 1930 року з'ятьти видавця для своїх творів. Його капітальний роман "Пророк" і інші твори не побачили світу взагалі. Його драми, що виповнювали колись репертуар українських театрів і були стягнені в перекладі в кращих європейських театрах, не наважився б поставити ні один наш театр. Потойбіч Збруча твори Винниченка заборонялися з такою самою зневідповідальністю, як і поцейсьч. Правда, тут ще, крім політичної безпринципності автора, акцентовано де й "неморальність" його творів.

З цих самих причин ізольовано цілий ряд молодших талановитих літераторів, як наприклад, Степана Масляка, автора єдиної в своєму роді поеми про першу світову війну "Пролом", Авгіра Коломийця, драматурга-експресіоніста, і багатьох інших, які також так не погодилися на ролях епігонів, мавши силу зломити перо і не дбати про даску "командної висоти".

А літературна критика? Це ще темніка сторінка історії культурних відносин "готичної" доби, коли в ролі літературознавця й всечогутнього критики виступав публіцист-фразеолог, для якого українська література мала лише значення собаки-жука, то мас вміло підгавкувати його політичній концепції. Не критика, а адорація прийнятих і скажене цікуючим або гробове земсвчування немилих авторів поряд із безсороюю суб'єктивністю в оцінці мистецьких явищ, з неуздвом і поверховістю - суть прикмети тієї критики, що її первозразків не треба було далеко шукати.

Чи не курйозом бувало, що того самого автора, доки він друкувався в "Віснику" і інших "Обріях", вихвалювано під небеса, але з хвильною, коли він почав честити бути

співробітником згаданих органів, — замовчувано взагалі як поета. А справа видавництв, літературних органів, театру? Диктат кліки, милостивий дозвіл її, або ж зовсім особиста *bella vendetta* видавців, директорів театру вирішало про рівень твору. Не тема, не проблема, порушена автором, не ступінь його талановитости, а його ім'я, його т.зв. "характер", себто його взаємини з кліком, його т.зв. "ідеологія", себто безапеляційне визнання гегемонії, <sup>клікі</sup> становили літературне явище.

Як далеко були ми не тільки від верхів'їв світової літератури, але й від віку нині приниженої й висміюваної "хуторянської" літератури, коли письменник, навіть регіонального маштабу, бував хорунжим гуманізму, "обличителем людей лукавих", олицетворенням поступу й надії на краще! Як знижено громадське значення письменника! Як легко стало бути письменником! Вистачало тільки здекларувати свою "ідеологію", визнати себе ворогом всякого "всесвітянства й драгоманівства" /фатальних трьох М — марксизму, матеріалізму й масонства/, написати кілька віршуваних імпресій у дусі відомого бревіяра /"мечі"/ зримувати з "кличами"/, — і дорога до хоч і не орденоносної мастиготи запевнена. "Тисячі сопливих поперлись у літературу", — писав М.Хвильовий. Культурний вантаж? Письменницьке призначення? Праця? Химери, — вирішає тільки темперамент, бо література — це не більше, як "світ емоцій" /Д.Донцов/, це тільки, як писав він один з представників "літературного імперіалізму": "ричати й ревіти... буйним конем гасати по степу"... Не ліра /парафразуємо "Посланіє"/, а партійний квиток, однаково, який: червоний, білий, рожевий чи строкатий.

Були голоси людей тверезих і боліючих за долю нашого письменства. Юрій Ліпа, Михайло Гнатишак, Борис Ольхівський — П.Щітинець і інші перед війною й під час війни пробували спинити розшалілого "амока" т.зв."енергетизму". Але було вже надто пізно. Сівба "заліза й крові" давала вже жнива. Сузір'я епігонади мерехтіли. По пустелі духової України переможно чвалувала квадрига "трагічних оптимістів". Дискутувати не було над чим і про що, бо вже нічого не було: ні "заліза", ні "крові", ні витерто-го штампу, ні "експансії", ні "енергії", ні "волі". Ні літератури взагалі. Бо, як говорив Г.Брандес: "Доказом життя якоїсь літератури є те, що вона постачає проблеми для дебатування. Якщо ж вона не спроможна викликати дебати, це значить, що вона починає втрачати всяке значення".

## 2. За суверенність письменника

Oiseaux, nous envions vos ailes;  
Gardez bien, gardez bien votre liberté!  
Beraiger.

Дуже прикро й нудно стає, коли треба проголошувати троїзми, тим більше, що ми зовсім не чуємо покликання до місії повчати, залишаючи це іншим. Але ми свідомі того

/та це і деінде провоковано час уживачи питоменного емі-  
гранційської плоскості плоскої демагогії/, - що свяжена че-  
реда епігонів доби здійме рик: Як? Нам говорять про пись-  
менника - безхребетне существо, про продуцента "лімонади",  
білоодежного естета-сноглядача доби, пасивного або гедоні-  
стичного "жерця краси", "в'язня веж із слонової кости", без  
принципне єюнило?! І, роздираючи свої добротні тоги, про-  
вінційні катоники завиуть в один голос: нам пропагують на-  
ціональній індиферентизм письменника, аполітичність,..бо що  
сьогодні не звязане з політикою? Ба, що більше, тут висту-  
пають проти єдиної правильності лінії, себто заперечення вся-  
кої відірваності літератури від життя; тут от-от, мовляв,  
договоряться до толеранції відступництва, а то й похвалить-  
ще зрадництво письменника!

Знаючи дуже добре становище в наших дискусійних залах,  
особливо під спасенним омофором блаженного демократизму,  
знаючи елястичність етики дискутантів у таких випадках, во-  
лісмо що винести і позбавити насолоди демагогічних про-  
вокацій: кі, добре друзі, на жаль, повторюємо, на жаль, ми  
це не можемо відділити біографії письменника від його твор-  
чості, як це можуть інші нації, й мусимо розглядати його  
творчість також як окреслену соціальну функцію.

Попередній період української літератури видається нам  
кризовим через 1. реакційний дух тієї літератури, 2. реак-  
ційність атмосфери всього літературного життя, витвореної  
в наслідок визнання панівними гасел утилітаризму й тенден-  
ційності. Реакційність духу нашої літератури вимагає окре-  
мого обговорення, тепер нам ідеється про другу частину на-  
шої тези.

Повертатися до ідилічних поглядів на мистецтво як на  
абстрактне Служіння Красі /вживачи анахронічної терміноло-  
гії символізму й декадентизму 19-00 років/ може тільки той,  
хто живе в глухоті. Мислити собі мистеця в "білих вежах ест-  
етизму", мислити собі якусь серафічну творчість, відірвану  
від життя й доби ніхто не сміє. Не слід не розуміти до-  
бу, яка, за окресленням найвидатніших філософів сучаснос-  
ти /Х.Марітене, М.Бердяєва, М.Бльонделя і ін./ є добою ці-  
лімної духовності/ ці окреслення, однакож, нічого спільногого  
не мають з фальшуванням цілинним світоглядом тоталітаризму/.  
Тим більше в засосуванні до проблем українського письмен-  
ства, яке в честині духовности "нації в поході", нації в  
ставанні.

Ми с за Haltung у літературі, а не за Unterhaltung.  
Письменник не може тільки відбивати життя або тішитися йо-  
го ідилічністю й серафічністю. Письменник мусить реа-  
гувати на життя. Літературний твір - це не близкотли-  
ва цілієка, змережана з настроїв, рефлексій, емоцій, видив,  
марінь, створена в хвилину "наїття", під впливом хвилево-  
го захоплення, "підсвідомого гому" фіксувати "моменти краси". Ні, твір справжнього письменника - це витвір і наслі-  
док боротьби; з дмоном чи з янголом, як хоче; бороть-  
би запеклої, страшної, де проти письменника - сировинний  
матеріал життя, неботесана брила, її одір, а за нього - йо-  
го талант, інтуїція, чуття, розум, культура, філософічний  
світогляд і праця. І, як з одного боку, ті на що не здаст-  
ся письменникові його "тонкий" естетизм, його "служба Кра-

сі", так, з другого боку, не допоможе йому наличка суперволюнтаристичного барда, коли нема біля нього могутнього демона його особистості, що з навальною силою, з бурегомною снагою не тільки ламає опір матеріалу, але й фугує його по своїй уподобі.

Як конкретно це здійснити, - річ особиста. Один творець воліє "тонкий різець Петраки", другий - "каменярський молот". Один - період в хаці свого суспільства, другий зачинається в своїй келії-мисливні. Це справа дискусійна. Один не уявляє себе без своєї батьківщини, другий знаходить себе і свою батьківщину /Гоголь!/ в утечі від неї. Іноді, коли власне суспільство складається на 85% з спекулантів і череди Епікура, то може й краще письменнико відмінівід нього й виплекати своє уявлення, "чарівне" суспільство. Ми були недавно свідками, як і добре й багаті особистістю творці, щоб здобутці собі легку славу й принадні овації земляків, свідомо й калюгідно пристосовували себе до смаку юри - це було видовище, що викликало тільки сміх крізь сльози. Таке насліддя минулої, темної доби.

Звичайно, ми ще не є в тому щасливому становищі, як британці, що захояючися "Балядою Рідінської тюрми", воліють не питатися, завідої автор сидів у в'язниці. Біографія письменника ще надто цікава для нашого суспільства, не тільки для сидух-кумасів його, що інтересуються цією біографією в рамках кулінарно-матrimonіяльно-матеріальних зацікавлень до злочасної жертви цієї біографії - письменника. Недоречно було б толерувати в письменника повний індиферентизму у політично-ідеологічних справах, його остроночтівність або пряме зрадництво в час, коли його батьківщина мобілізує все, що живе в ній на оборону чи на наступ. Але між цими справами й свободою творчості існує така ж різниця, як між головними баумами в спектрі.

Можна бути патріотом, але не обов'язково кричати про це в одах, посланнях і поученнях і місію письменника вбачати тільки в виконанні ним функцій Еремії, учителя чи прaporонеца, бо не завжди ці функції є мистецтвом. Ще менш треба вимагати від тих, які, керуючися глупздом доцільності й економізування національних сил, на такі становища не претендують і обмежуються на занятті Кандіда, що "серед дерев коханих, під чистим небом, з заступом в руці" хочуть "умирати з прозорою дужгою". Хай собі займаються літературою й гортикультурою і умирають спокійно. Ні націю, ні читачів, ні театральних глядачів не цікавить, якої віри був автор, до якої партії плачив внески й що він думав про позицію лівих католиків у Франції чи *a rhoros* - в осніх репарацій. Націю й суспільство інтересує тільки та - ланта письменника, а його світогляд і погляди /що враз із іншими компонентами творить арсенал його демона особистості в боротьбі з реаліями, з матеріалом - речі, що є поза обрієм публічності/ настільки, наскільки вони виявилися як художній образ. Можна подати найшляхетніші ідеї, найласеніші проскти таких чи таких політично-соціальних пересудов, можна здивувати не одного температурою свого патріотичного чуття, але навіщо здається все це, коли читач скаже за Толстим: "Він лякає, а мені не страшно". А з другого боку, автор, може зовсім випадково, без попередньої приналежності до якось партії й

студій відносних бревіярів, несподіваним образом викличе маніфестацію почуттів і утверджеться, зовсім не дбавши про те, в серці кожної, навіть найпростішої людини. Так було з Вальтером Скоттом, якого лондонська юриба впізнала в наставні під час коронації й пропустила через усі кордони з окликами: "Вальтер Скотт, наш великий земляк, проходить скрізь" або з Горасом Верне, що його африканські французьке військо приймало з почестями, призначеними для генерала.

Ніколи ще не був письменник таким скритим, потаємним, як за попередньої доби, хоч начебто був "з народом". Ніколи ще він не був таким нужденним еством /характеристично, що в гієрархії нашого буржуа письменник, поет - це менш-більш підреферент культурно-освітнього відділу якож установи!/, не боявся так себе й своїх думок, боячися чужих думок, як учора, а то ще й сьогодні! Як відвідвали ми від сміливого, революційного становища, повного переконання власної правоти письменника, що кидав виклики! Бід становища такого В.Гюго, Е.Золя чи нашого В.Коропенка під час жидівських погромів у Полтаві! Письменник за тоталітарної доби або приєднувався зі страху Божого до стадного рику або мовчав. І то не тільки тому, що не потрапити *au pays du Macabre* /куди Макау телят не гонить/, але щоб не наразитися масі, опінії, кліци. І хіба тільки в громадських справах мовчав він, цей бідолаха- письменник? Він не раз убивав у собі теми, задуми, проблеми, обтинає крила своїх шукань, бо це все було б "не на часі", "суперечне загальній опінії", "доброму смакові суспільства" і т.д. Так виховувався письменник-глухонімий, письменник - раб.

Не боронімо слова письменникові. Хоч і як парадоксально це звучить, треба це підкреслити. Вчімось шанувати погляди письменника, навіть немилі й неспівзвучні нам. Чи він імперіяліст, чи соціяліст-утопіст, квакер чи богооборець - нехай говорить. Ми не знаємо, може його шалені ідеї народилися порядком років запеклої боротьби, височеної духової напруги, наснажених міркувань - слухаймо його, дискутуймо з ним, бо велика література існує тільки тоді, коли є про що й с кому дискутувати. Тільки той, хто не має чого оказати взагалі, боїться дискусії. Даймо змогу висловитися всім, установімо тільки два критерії заборони слова:

Неталановиті і дурні слова не мають.

Ми побачимо, як спалахне невими загравами світанків і надій наш літературний обрій. Створімо атмосферу суперництва й боротьби, але не квитків приналежності до кліки, не імен письменників, а талантів, образів і ідей."Лупаймо цю скалу" - клікав хтось недавно за допомогою Ів.Франка: "Нищмо залишки варварства". Скажімо виразціше: варварства затикання письменників вуст жандармським налигачем, варварства виховання й трактування його як немови-раба, варварства тих нечуваних взаємин, коли графоман і дурень виходив на трибуну й, витягаючи руку *à la civis Romanus* /хоч і до *civis-a* і до *Romanus-a* не мав найменших предиспозицій/ та виказуючися достатнім вглинянням

абеткових істин, міг "експануватися", а справжній поет і мислитель, але "несучасний" мусів мовчати. Проти цього варварства в одній глухій добі боровся Ів.Франко, мусимо боротися й ми, а не відмахуватися поверховними визначеннями: "Творім суспільство високого стилю, міцних душ, рівних, витривалих характерів". Хто не пристане на це? Хто буде сперечатися, що нам треба творити суспільство високого стилю, міцних душ і т.п.! Але якого високого стилю? Чим міцних душ? Чи не відганяє це термінологією попередньої доби?

Борімся проти варварства нового середньовіччя. Існуємо дорого ренесансові, що йде після сморідливої затхlosti схоястицизму й догматизму, який ущімлював дух людини, творчий, многогрannий, спрагнений повсякчас обнови, допитливий і вічно невдоволений зі своєї недовершеності. В літературі - всупереч авторитарному "високому стилеві" минулодоби - борімся за суверенітет письменника, бо свобода творця й творчості - це властивість культурного суспільства. Письменство - не політика, бо "слово - не тверда криця", бо література як галузь мистецтва - це вартості не найникчого порядку - матеріяльного й вітального, - а найвищого - духовно-релігійного. Правда, Бомарше своїм "Весіллям Фігаро" підважив фундаменти Бастилії не менш, ніж юрби паризьких санкюльотів, правда, поети Аридт, Кернер, почасти Брентано підготували своїми віршами 1813 рік у Німеччині не менш, ніж Гнайзенав і Шарнгорст; правда, що без Шевченка немислимий наш 1917 рік, - але ніхто з них не гадав, що словом можна захопити престоли або скинути чужинецьке ярмо. Що їхні настрої, погляди й ідеї збіглися зараз же або згодом із настроями, поглядами й ідеями суспільства - це тільки відсвіт їхньої геніальнosti. Інаже: і "Вільгельм Телль" Шиллера й Шевченків "Кавказ" можуть стати матеріялом для пропагандистів *versa* коли б пропагандисти хотів дати *versus* твір його б не зустріло ніщо, крім аварії. Та миця звязку письменників з добою, а іноді з прийдешніми добами не в тому, що письменники пристосують своє надхнення до потреб моменту, а в тому, що в своїй добі з демоном відкривають і чині прауди, які, звичайно, багато років пізніше присвоює собі суспільство.

Жадна "школа поетів" у тоталітарному суспільстві не виплекала Гете. Жадна, найблискучіша політична ідея не збільшила вартости писань графомала. Жадна, найшляхетніша інтенція не створить з еляборату епігона других "Кленових листків" Стефаника. Жадні штучні "імпульси творчості" - оточення, підґрунтя, система орденів, соціальних замовлень нагород, стипендій, відпочинкових домів тощо не породить нового Достоєвського, а щонайбільше - породить мірноту, яким вік - один день.

Творчий імпульс письменника - це його <sup>писати</sup> свобода. Творчий імпульс - це його внутрішня потреба, здійснити своє призначення. А свобода письменника - це його власний, незайманий світ. Його таїна - його самотня душа. Його єдиний друг - демон його стилю. Його перемога - його свобода, його крила. Такі царини духової діяльності, як література,

не піддається ніякій регламентації. Прапричини мистецько-го вияву затаєні в нетрях душі письменника, що, за Лесею Українкою,

мов хвиля морська в ясну бурю,  
і темна, й блискуча, Й.рагтова,  
і сонцеві рідна й безодні...

Не в одного письменника творчість стає не заняттям у дозвіллі, не ідилією, а мукою й болем. Як у Стефаника, що "робив, що міг. Перетоплював це мужицьке слово, яке мав біля себе, їх пальці мені викручувались з болю і я гриз їх, аж мене це мое сиве волосся кощувало... I все, що я писав, мене боліло..." /"Квілейне слово", 1926/. Чи супроти цього має хто право встравати в світ письменника, братися регламентувати процеси його праці, перевіряти його "ідеологію", "біографію", власити з осячим копитом у його душу й оцінювати ступінь "отруйності" чи не "отруйності" літературної творчості мистецтво до виробництва ковбаси... Якщо в нас мислять мистецтво в такому аспекті, себто як процес аналогічний чи паралельний до ковбасництва, то що ж... Можна тільки побажати доброго prosperity в цьому міжному занятті й скоригувати всім приписам і статутам ковбасницького цеху літераторів. Але при чому тоді розмови про "велику літературу"... Продукуймо поживну, добротну, "не-отруйну" ковбасу й даймо спокій з усікими дискусіями й не "важливим ванькам", епатуючи масівських цього світу високо-летніми й пустодзвінними фразами про "ідею" й "мету" нації на даному відтинку, якими й письменник повинен пройнятися.

Все це речі дійні давно передискутовані. Якою "ідеєю", якою "метою" був пройнятий, наприклад, Еразм з Роттердаму шкурник, що тримтів при слові смерть, що відрікся своїх друзів Лютера й Гуттена, хоч був переконаний працю іхнього діла? Якою "метою" був пройнятий, наприклад, Аргентіно? Він хвалився, що кожному, хто заплатить йому річно 1.600 скуді, "дуже маленькими засобами, себто чорнильницею, пером і децицею паперу" виборе "велич і бессмертність". Яким ідалам служив Гюго, що від реакційного монархіста з єдами на честь Бурбонів перекинувся поступово в табір революційної демократії? Або й геніальній епікурейці Гете, який, кажучи про те, що він "увесь час перекидається з однієї крайності в другу", відмовляється врешті в загалі від усього житейського й громадського, щоб "не втратити своєї особистості"? І не даремно писав М. Коцюбинський до Стефаника: "Не треба нам Вашої політики, пишіть новелл. І справді, - що дійшло до нас із політичної діяльності геніального автора "Синів"? Кого цікавить сьогодні, до якої партії він належав і чи не була його літературна творчість упрост протилежна "ідеї й меті" його доби, що цвіла під знаком гасел маркситського соціалізму й клясової боротьби, до чого Стефаник мав повну нехіті?

Але все це речі, які для аматорів ковбасної літератури далекі й чужі. Залишімо їх у іхньому переконанні працю. Може колись новий Еразм Роттердамський випишє похвалу іхній праці ... Справжній мистець ніколи не проймається "ідеями" й "метами" суспільства "на даному історичному відтинку" - це істина, якої не треба доводити. Геро-

їчні постаті О.Ольжича і О.Теліги, перед якими схиляє голову ввесь письменницький світ, як повинен схилити й перед В.Чумаком і Г.Михайличенком, - явища випадкові й виняткові. Шануємо в них співзвучність і послідовність їхньої поезії та біографії. Але мистець взагалі - не ентузіаст. Він "увесь у собі" /ідея Гете/, він скептик і істота асоціяльна, що наскільки вчить нас історія, зовсім природне, бо все велике народжувалося не з благодатного впливу чореди, а в самоті й то в самоті сугубій. І не з співзвучності з добою та суспільством, а з гострого конфлікту з ним. Суверенітет особистості письменника - ось що вирішає про великість твору. Що цей суверенітет іде не раз через поразку письменника як людини, як політичного діяча, як громадянина - не захахається. "Der Mensch verliert, was der Poet gewinnt", - говорить Тассо в трагедії Гете. За ці дасягнення поета, нехай і з утратами його як людини, за продукт суверенітету борімось. Залишімо мистцям свободу совісти, світогляду, переконань і біографії. Не старайтесь "проймати" його "ідею" "метсу", як це намагалася невдало чинити минула доба. Література - не виробництво ковбас. Поет - не ковбасник. Якщо судити за ковбасними критеріями світову літературу, то ледве чи залишилося б із десяток імен, до того усіма призабутих, шлях яких з погляду різників і виробників сальцесону можна було б визнати правильним. Ганс-вурсти - найближчі були б до серця нашим теоретикам "вурст літератури". Залишімо ж їх у цьому приемному товаристві. Їх - не їхні. Дбаю про істотніше.

### З. Бруньки нового гуманізму

Не постанови літературних з'їздів, не резолюції й дезидерати їх, а саме життя й сама історична доба, в яку живемо, ставлять перед нами проблему бути чи не бути української літератури як частині всесвітньої. Входимо в той відосібнений період нашої історії, коли література/й взагалі мистецтво/, не будучи й не стаючи політичним знаряддям, може відограти ролю політичного чинника небувалої виаги. Во, якщо сутє політичні перспективи українства можуть бути не надто оптимістичні, то духові Сбрії наші вирокі й неперезорені. Кордонів експансії у країнського духу, ніхто не спроможний установити. Опірні пункти нашого *imperium ingenii Ucrainiensis* можуть бути й у Владивостоці й Махач-Кала, у Монреалі й Ріо-де-Женейро, в Гаммерфесті й Шанхай, в Голлівуді й Сіднеї. Це не поетична візія, а факт, зумовлений і атомовою добою й долею українського народу, що вирушив, моз Ізраель, у вигнання, й головними магістралями нової духовості, що бруньчить на руїнах тоталітаризму.

Розпочинаю кампанію підбою в імперіальному маштабі, кампанію, може величавішу, ніж підбій Менделею англійцями, сспіваний Р.Кіплінгом. Колись, після Полтавської катастрофи, многі українські мужі виrushали скоряти духом простори російської імперії. Діяли: Прокопович, Яворський, Кониський, Сковорода, Левицький, Боровиковський, Безбородко, щоб

згадувати тільки визначніших, - у 18 сторіччі, а в 19 столітті - Гоголь, Достоєвський, Чайковський, Репін - геніальні носії української духової "раси" /за Юрієм Липю/. Тепер цей процес просторово поширяється, його терен експансії - не імперія, а ввесь світ. Він і ідеологічно кристалізується далеко яскравіше: приспана або втрачена Гоголем і Достоєвським Українськість, пробуджена містичним 1917 роком, уже, безпereчно, буде сублімована в наших нових Гоголях зовсім виразною й визначною ідеєю їхньої експансії у всесвіті.

І тому перед українським мистецтвом, а літературою зокрема, широкі й важливі завдання. Це не "письмоплекні" вправи графоманів, письменників - початківців і випадківців, це не мовні й стилістичні витівки, етнографічно-побутові імпресії, копирсання в провінційній проблематиці того, що, це не завдання регіонального порядку, ні - тепер перед українським духом відкриття правди в світовому маштабі. "Mit Todesverachtung", як колись Леся Українка, кинулася в наступ на світові теми, на вічні й вічно молоді теми, не жучи на замовлення доби, на "пройняття" її "ідею" й "метою". Самому встановляти ідеї й мети, а не йти на бусирі в них - ось завдання творця. Відкривати й відкрити нове - зміст і мета мистецтва. Відкриття нових ідей, як і нових форм. А відкривати мистець може тільки тоді, коли його особистість суверена, коли вона с в обі дна - ясна й залізна логіка, притаманна всім часам.

Нормативність цієї свободи скреслює найширше обнута проблема людини. Сбравши цю проблему за центральну, наше письменство нав'яже ввірваний процес свого розвитку й перекине лук мостів через провалля, викопані авторитарно- тоталітарною добою, до верхогір'їв мистецтва універсуму. Ставши людиною й людською літературою, стає воно рівночасно світовою й великою.

Людина - юноша в усій скалі її духового ества, в її боротьбі зі злом в ім'я добра, в хаосі її внутрішнього неспокою й в організації її визволення від хаосу. Людина як нескінченне integrum, як руїнник і будівничий, як рушій і гальма, як геній і ницість, як князь тьми і як Дажбог. Це нескінчене багатство проблематики, яке постачає людина мистеці, хвилює людство здавен-давна, й усі верхів'я людської думки, все, що великого зродилося в мистецтві від антики до наших днів зв'язане з визволом мистця, який зумів у чистій, позапростірній і позачасовій формі, зі збереженням своїх племінних і національних особливостей у трактуванні проблем знайти свою власну формулу окреслення. доброї людини, її мети існування, правди її істоти.

Кажуть, що йдемо до нового гуманізму. Так, він бувби на часі як реакція на упокорення людини не тільки варварством тоталітаризму, але й супердемократизацією суспільства, технократичним суперпрогресом, як реакція на умасовлення людини-стандарту, як визволення людини з закабалення "ідеї" /загадки/ масенменша.

Літератури американська і англійська передусім, далі французька й еспанська /в тому латиноамериканська/ і частково літератури слов'янських і скандинавських народів не зраджує традиції гуманізму. Це може бути шукальництво й

знахідництво в пляні нововідкритого християнства /Честертон/, католицтва /Марітен, Моріяк, Папіні, Бернанос/, космополітичної революційності /Гемінгвей, Льорка, Мальро/, національної революційності /О'Флягерті, Пейре/, всеєвітняського віталізму /Міран, Ет. Ексюпері, Елез Сандрар, Р. Версаль/, індивідуалізму /Монтерлін, де Шапюї/, неоверизму /П. Бак, Дж. Стейнбек/, патріотичного історизму /Мітчел, Андерсен, Моруа/, лібералістичного індивідуалізму /Гакслі, Селін/, екзистенціоналізму /Камюс/, психологічного надреалізму /Ж. Кокто, Р. Мюзіль/, реалізму /С. Могем/ і баг. інш. Але всюди людина й людська доля /la condition humaine, за влучним окресленням А. Мальро/ є центральною темою, а визволення людини - основною проблемою сучасної літератури всесвіту.

Ідемо до нового гуманізму. Середньовіччя 20 сторіччя, випророкуване нашим земляком, філософом Миколою Бердяєвим /"Нове Середньовіччя" - 1933/ тривало, на щастя, не кілька віків, а всього лише нецілих два десятки років. Природно, бо повторювати історію неможливо. Світ 20 сторіччя - це не світ Хрестових походів, автодафе й Птоломеєвої карти всесвіту. Слово поступ, писане ще не так давно в нас у презирливих лапках, - не пустий звук, як це й твердив М. Драгоманов. Недаремно за нами принаймні двадцять сторіч невпинного труду допитливої людської думки. Можна спалити книги, цілі університети й прозбирати поміж естетизуючих варварів бібліотеки та картинні галереї, але це не перекреслиг того, що в царині духу вчинили люди трьох великих Р - Ренесансу, Реформації й Революції. Людина знов стає темою дня.

Ідемо до нового гуманізму. Ідемо до нової правди, до нової *Universitas*, переборюючи добу *Diversitatis*. Але при цьому насуваються ще дві теми, які слід порушити хоч би для простої остороги. Кажуть: "Нам конкістадорського гуманізму не треба". Ми далекі від того, щоб оточувати орифлямами варварство конкістадорів і силкуватися продовжувати нещодавно минулу добу варварства - "благословенства меча" - хоч би й у замаскованому вигляді "граалізму", "лезримого світу" якихсь серафимів, що гойдають цей світ "на терезах своїх долонь" - візія навернених, солоденьких грішників, що чекають абсолюції від нового гуманізму. Але ми боїмося рецидиву солодкавого, слинтяйського чоловіколюбства, ми боїмося гуманізму гомункулюсів, чеховських неврастеніків, строцтерзаних інтелігентів або суперніцшеанських анархондивідуалістів. Терпівники за "Weltschmerz", *homines sapientes* "гіпертрофованого півінтелекту", як писав колись Є. Маланюк, умерли вже давно, що на полях Марни, під Танненбергом і Верденом у рр. 1911-1918. Боїмося за тих *Seraphische Dichter*, що можуть стати *sehr-affisch* на тлі нашої, усе ж грізної й хмарної епохи. Новий ренесанс треба буде героїчно відстоювати, щоб не повернулося знов все "ство середньовіччя". Проте не неврастеніки й серафічні гомункулюси відстоють його, а люди, що знають, чого хочуть, люди, одержими демоною, люди трагедійного стилю, герої конфлікту, люди з душою конкіскадорів у концепції Н. Гумільєва - всі, "кто дергаєт, хто хочет, хто ищет", які знають, що Господь на не-

бі, "но земля, Господи, тоже твой храм", - себто великість бачать у дерзанні й боротьбі земних сил, а не в покорі й слейності. Усуньмо м'онт завойовництва, конкіскадорства - /душ!/- перестане існувати мистецтво взагалі. Бо сила краси в очах модерної людини кінець-кінцем не в симетрії, а в деформації.

Тісно до цієї теми припирає й тема психологічної Європи, від якої радять нам відвертатися, щоб присвятити увагу тілки своєму геніальному єсенінсько-маяковсько-епігонському пупові: "Ta Європа гніє, присяйбі..." Дійсно багато поламано пер на цю тему /й було над чим ламати/, й мало сказано дійсно правильних і правдивих слів, та й ті залишилися даремно киненими перлами... Кількома реченнями відмахнутися від цієї теми - в позитивному й негативному глузді - легко, й не це наше завдання, як не наше завдання когось повчати й переконувати. Хто зрозумів наші інтенції /не маніфести й академічні розправи/, той з двох слів зrozуміє й нашу інтенцію при обговоренні справ "конкістадорського гуманізму", а далі й психологічної Європи. Для нас Європа - це протиставлення двох світів: скажімо, поезії Союзу й Кітса, скажімо прози А.Головка й А.Мальро, скажімо літературних статтів Юрія Липи й авторів розхристаних псевдотесретичних, ковбасницьких еляборатів на тему "взгляд и нечто". Справа світогляду, культури, уподобання, смаку, *climat du coeur*.

Коли ми бачимо з одного боку макабричну появу ніколи не віджитого малоросійського Басаврюка з усім етнографічним арсеналом його - неуцтвом, нездібністю точно висловити ся, апльомбом того, гуляйпільського батька, що ніколи ні в чому не сумнівався, і закоханий у свою геніальність, - "ахтанабіля сучасності", духового плебея і парвеню, а з другого боку - безнадійну порожнечу, - Європа, тільки Європа наше джерело рятунку й онови. Яканебудь Європа - тільки Європа, цей величний континент, що має таємницу силу онови й відродження після найбільш варварських епох. Європа в її наїважливіших проявах: Європа католицького універсалізму з ідеєю онови варварського світу учненням Христа й отців церкви з її зasadами *Juno et Ecclesia, humanitas et caritas*/ духової єдності людства; Європа вольтеріанська, вільнодумна, раціоналістична, з її вченням про натуральні права людини; Європа фавстівська в розумінні "*immer zum Neuen streben*", прагнення вищості її довершеності, щастя влади... Ось три Європи з їхньою колискою - античною цивілізацією, яка для нас була й буде завжди кастальським джерелом.

А сучасна Європа? Самовпевнені бесервісери вже повчують нас, що в Європі "немає ніяких сил відродження", - що Шенглер правильно говорив про присмерк Окциденту й т.д. Але прирівняймо літературну продукцію хоч би й цієї злощасної Німеччини, що лежить у руїнах, прирівняймо публікації, що з'являються тут із нашим літературним рівнем. Або вийдім із задушніє залі наших театрів з їхньою невмиральною Гергеною етнографізму, побутовщини й "реалізму" та загляньмо хоч в один німецький театр. Ми побачимо, що вчитися нам і черпати є з чого і є чому та що надаремно ховають Європу ті, які зеленого поняття про Европу не мали й мати ніколи не будуть.

Ці дві проблеми - окциденталізму й "конкістадорства", /себто трагедійності, демонічності, героїчності, - проте, не в дусі попередньої доби, яка всі ці визначення пофальшувала й перекрутила/ враз із проблемами гуманізму й універсалізму становлять похідні від головної лінії всесвітської літератури - визначення доброти людини.

Якщо українські письменники розв'яжуть це питання по-своєму, давши українське трактування патосу Прометея, розумного божевілля Гамлета й Дон Кіхота, гріха Каїна - їм дірога на верхів'я відкрита. А з ними відкрита дорога й українській нації, що знов, як у часи Бишенського, Сковороди й Франка має всі передумовини перемогти на культурному фронті, ѹ таки може перемогти на ньому.

Дух Божий і зустріч з Ним мистця після перемоги демона - це остаточна мета мистецтва, його етичний критерій, що без його наявності всі естетичні критерії мертві. "Мене Дух Божий знайде й на пустелі", - писала колись Леся Українка, найбільш людяна, найбільш трагічна й найближча з усіх українських поетів верхогір'їв духу всесвіту. Пустеля чужини - може й найбільша підставка для нашої надії на велике майбутнє нашої літератури. З тугою за волею ми опинилися на пустелі, плекаюмо ж ідеал свободи й у мистецтві. Нам треба визволеної й вільної української літератури. Вільної не в сенсі цензури чи достатньої матеріяльної забезпеченості її діячів, але вільної в своїй ідейно-внутрішній сфері, в своїх методах пізнання правди. А правда - це є Дух Божий, це є мета літератури, що хоче бути великою й людяною.



Юрій Косач

# Que Sacrificio!

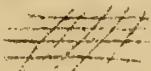
/Балада напередодні Юрія, воїна Каппадокійського й святого/

В созерах чорного вина, на тафлях  
столів розлитого таверни ж лиці  
побачив друга: паню, ти на кахлі  
був намальований, так видимись, як оце  
найзаокруглене та й містке ж барилло,  
обличчя може луснути тоді  
пивною піхвою, мос перу скрипіло б,  
тебе малючи - святого ѿ гаразді.  
Ти все покаяєшся, лелієш нігти довгі,  
ї вішальник не брат тобі, у сні  
ти забуваеш, як ти жив у борг і  
навіть молишся, Тартесо ти пісний.  
Гай-гай, мармизо! Загрибула лапи  
ти вітриною по сусір'я слав, соплем,  
мов гаротяг, коли, підйомни запис  
своїх доходів, варшів, - пиняєш теж  
на докол' испументів, стигнеш міддю. Пробі!  
Ти шилем, мов Катула, ти легко гнієш  
чавун поем, надихонніший за чобіт,  
скребець слєпій, о Музо, Музо, - де ж  
ховати золото твоєї ласки-зливи,  
лавровим вінком кули змести  
статечник лямбів мотлох, а ворскливих  
дітей твоїх - сонети, одрести  
в садок дозвілля може? Ти ж, посете,  
пожив би королем серед папуг і малин,  
щоб розклюялося свічадами портрети  
бичачих заг, витіром і потал,  
яким віддав ти же виораний спомин  
про смарагдовий ніл твоїх доріг,  
що, багати горами, світанчими, від утоми  
убогі, як і ти, відкали без утіх.  
Ти це Кортес - рапірой, як промінь,  
тоді з'являєшся у киреї, є заграв Монтесуму  
гаптований, .. і сидячи в скромі  
солодких катівень, бояєштів в ночі чум,  
вітієв с'язвений, лісідем, пророком,  
трибуном небувалих змов, яслись гримів  
перед натовном болепнів, однаже строку  
божественности не добув. Случнів в ярмі  
шановеного майстроніка, дери ж до краю  
де пір'я подупок, підкладених під зад  
просторів філістерії.

А ти, гільєть,  
Війоне, брате, - ніжністю балляд  
мене приспі до часу, коли шворку  
мені й тобі затягне милосердний кат,  
дозволивши мені, у камеру цю вогку  
презирства людського де сонде із-за ґрат  
украсти небові і приїху до баляди,  
мов шагом тонкою, відсікти.  
Просив я ката - він без тіні зради,  
просив би й ти, коли б де ти був - ти.  
Прому уклінно й тітку з сизим носом,  
із бараболем сидуху, бо вона сморід  
палат високих нюхає, а там золотокоса  
вселилася Гергена - мій химерний світ.  
Її ім'я Манен - мій засуд. О цап'ячі  
ви бороди суддів моїх, на вас  
я б плюнуть не хотів, як на мастих стряпчих  
поезії великої. Настале, друже, час  
личину майстрів похоронних візій  
приодягнути нам - майстрам чудес -  
ідемо вниз, в неант - і небо собі знізим,  
як маги зачаклуючи міста скрес.  
Дивись, дивись на цю шарлатну кріло  
із квіткою в зубах, - вистое, і вщерть  
вона вже знітилась - кохання у відталі  
дашь сьогодні Йслопам на віру, як і смерть  
мистця убогоого.

Яка це жертва,  
пейзаж привиддя, марив наскребти  
і кинути на стіл вам, щоб пожерти  
його могли ви, ласуни-кати.

Ти, Господи високий в шаті білій,  
за мене накажи молитися попам,  
мені бо, ледарю твоюому, всі неділі  
Ти дарував. Ти знал, що не пропав  
мірошника талант - вернути жорна  
важкій з мелівом поезії і мрії  
в цій келії, де нужа й завдрість чорна,  
серед злодія, хардизів і повій.  
Дарма, мій друже, ледарю причинний,  
лілея де дірчатко - чорт, тупе;  
гарбу життя відводити учинно  
грабар збирається вроцістий. Ми проте  
у закапелку відсвяткуєм мрії тризну  
і раптом - спалахнемо: я і ти -  
попід руїнами, в юрбі п'янчужок бліснутъ  
жемчужні грані - кущення святих.



1/ Que sacrificio (ін. коріга) - назва відомої гравюри  
Ф. Гої.

ОЛЕКСА ВЕРЕТЕНЧЕНКО

# Лісний покоління

(Фрагмент)

Тихий і рідний голос...  
Він у душі не згас:  
"Наші літа - відлітають.  
Ми живемо для вас..."

Соняшні, світлі релі,  
Ранній, поранній світ -  
О, лілянко материна,  
Казко дитинних літ!

Смілі, весняні лица,  
Райдуги на очах -  
Простоволосі, босі  
Бігали ми на шлях.

Рвали пахучу памолодь,  
Кидали хрест-траву,  
Кожного дня виводили  
Пісню якусь нову:

"Стань, зумнійся над нами,  
Хмаронько з висоти!  
Зваримо борщіку в горщику,  
Додіку, припусти!"

А як надходив вечір,  
Лагідний, мов звіря,  
Гралися в небі зорями,  
Марили про моря.

Падали і лізали -  
І виростали - вві сні.  
Так проминали ночі.  
Так проминали дні.

От і збулися мрії.  
Глянули: все дарма...  
Стрімно. Ми зрозуміли -  
Казки в житті нема.

Стрімно. Обличчя світу -  
Громі - війна - торги.  
Навіть найкращі друзі  
Гірші, ніж вороги.

Тільки сдина втіха,  
Радість душі жива -  
Бути завжди людиною,  
І говорити слова:

"Наші літа - відлітають.  
Ми живемо для вас..."  
Дивно, лише по дітях  
Бачим, як лине час.

Петра і Павла 1946.

# Казка в світовідчуванні дитини

Доповідь д-ра О.Кульчицького

Казка в світовідчуванні дитини - яка, здавалося б, чужа намій суворій, зовсім не ідилічній дійсності тема; яка далека від усього, чим живемо і від чого вмираємо...

Та це тільки на перший погляд. В дійсності кожне таке потрясення основ, як те, що ми його переживаємо, супроводиться зміцненням почуття ваги тих виховних проблем, що стоять у зв'язку з культурною відновою й вирошенням нового покоління як носія цієї віднови. А проблема казки в світовідчуванні дитини саме заторкує її як один з осередків промінювання виховних дій у підсвідомості дитини, - і то саме на відтинку тих перших сімох років лідського життя, що для формування характеру, як твердить Клятев, мають більше значення, ніж наступних сімдесят.

Бажаючи змалювати світовідчування дитини між 4-8 роками життя, щоб у ньому визначити, - очевидно, психологічне, а не геометричне - місце казки, мусимо заздалегідь узяти до уваги внутрішню спорідненість структури дитячого світовідчування й структури казкового світу. Мусимо бвесь час пам'ятати, що вік дитини 4-8 років, який Борлер назвав "віком казки", з двох причин заслуговує на свою назву. Понерше тому, що слухання і переживання казки відіграє в ньому першорядну, провідну роль, подруге, тому, що само існування дитини в цей період складається немов із насичених казковими мотивами фрагментів часу і з тим уподібнюється до "казкової дійсності", стає само по собі "віком казки".

З цього інтимного, внутрішнього насичення дитячої дійсності духом казки випливають важливі вказівки, як скопити і психологічно зрозуміти і як подати, передати дитяче світовідчування. Якщо ми хочемо психологічно правильно, себто цілісно й структурально, а разом з тим феноменологічно, себто згідно з внутрішніми переживаннями самої дитини, змалювати її дійсність, некорисно буде вживати зразу на окреслення психічного становища дитини тих часткових її аспектів психічного життя, що їх розвиткова психологія знає під назвами дитячого синкретизму, артифіціалізму, анімізму, комплексу меншоваргності тощо, - доки ці ліси не втворили основного характеру дитячого світовідчування, притаманним казці. Тому доцільніше казкову правду деякою мірою відсунути в периферію фантазійності, подекуди паразитувати наукові відомості на лад казкових мотивів, щоб, лишаючися вірним не букві, а духові правди, дати враження панівного настрою дитинства, - в дусі "казки про вік казки".

Усі льди, поки вони стануть дорослими, мусять кілька разів перебулати серед своїх родин як ельфи-карлики. Про те, що вони ельфи, - дорослі не знають. Не вважають собі дорослих за чужих і самі карлики. А проте обидві групи, що живуть піби спільним життям, мають свої власні свята. Для ельфів-карликів щемає ніскіччного простору дорослих. Їх простір сягає доти, доки сягає їхня діяльність, - а саме їхня гра. І час для них не є наш час. Це час, що в ньому павіть найосновніші поняття завтра і вчора зливаються, а місяць або рік тому, засіядь або за рік - просто незрозумілі і безглузді. Це час вічної теперішності, час, у якому саме поняття часу втрачає свій глузд.

Минутами і прийдешністю не існуєть просто тому, що ельфи ними не цікавляться. Ельфи не потребують досвіду минувших і не потребують плямувати майбутність, бо вони не знають ані нашої дії, ані нашої дійсності. Дійсність для них не така, як вона є, а яка вона єм віддається. Душа ельфів так недавно відокремилася від загального струму життя, що потік життя єм шумить павіть у мертвих речах, - усе ім живе або від житого бере почин.

Але ця тільки їхня жива дійсність далеко не завжди однакова, далеко не постійна. Все, на чому спочине око ельфа, зміниться в те, чого бажає його серце. Усе може стати всім. Крапива, що росте біля дому, - гудавиною праплісу, - але й ворожим військом. Прутик - конем подорожнього-верника, і мечем воївника, дупло п дереві - яскинєю Алі-Баби і твердинею збройної сили, яка в пим бореться. Дійсність - привід однокої дії, яка саме всяку дійсність заперечує, привід творити довільну ілюзію гри.

Життя ельфів, як бачимо, - це гра. Гра, що не є виявом волі ельфів, бо ельфи загалом не вмілять ще хотіти - вони підчилися жити тільки не хотіти і граються школи з дорослими своїм нехотінням, що дорослі називають упертістю. Ельфи не можуть так чи інакше не грatisя, бо те, що в ельфах грається, є не воля і не вони самі. Так, як у тигрі вбиває не тигр, а грізна настанів вбиває, як у соряловій опівас не солсвейко, а сила лісова, так в ельфах "живі тя грається в житті", щоб приготуватися до життя". Це є глузд існування ельфів.

Не все в цьому існуванні гри є радістю. Під веселковими барвами ілюзійної дійсності затягується вже і першінці, що падають на світ ельфів з боку світу дорослих. Воєріт ельфів-карликів не може існувати сам собою. Він з'являється з чужим для цього світом дорослих людей - присутністю двох вишуканих, казкових постатей. Одна з них - Добра Фея, що відгадує всі бажання ельфів і знає таємниці павіків незабутних пестощів, усесільних зашптувань і заворожень. Друга - це Ерос, могутній мужчина, ідеал для майбутньої підслідком передбаченої метаморфози на наступній грі ельфічного існування.

Оді діві постаті належать до світу дорослих, а тим самим і ельфи частково втягнені в Йогс коло. А в ньому вони почують себе найчастіше не стільки ельфами, скільки кар-

ликами. Столи дорослих могли б радше бути їхніми наметами, стільці - драбинками... А найсильніше бажання, що у грі змінює все дійсність, не мав в світі дорослих сезамової сили, щоб відчинити надто високо для дитячих рук уміщений засув. Всесильний у своюму світі, у світі дорослих ельф почував себе безсилім карликом, карлик почутає себе попросту недорослим.

Поміж світом дорослих і світом карликів прогалина існує не тільки та, що виникає з просторових відносин обох світів. Існує вона і там, де йде про зрозуміння двох дійсностей - про розуміння дійсності казки і дійсності дії. Про цю духову прірву можна сказати, що іноді вона проходить через серце ельфів як тріщина непорозуміння і непорозуміння. Правда, є хтось із світу дорослих - Добра Фея, - що розуміє всі таємниці серця ельфів і вміє єднати обидва світи. З нею і тільки з нею ельфи можуть нав'язати беззастережну праспільноту, до якої вони не здібні зі собою, живучи кожий у своїй ельфічній дійсності, в паметі своїх ілюзій.

Але ця найсильніша, найпервісніша праспільнота загрожена тому, що Добра Фея належить до світу дорослих, передусім - до могутнього Героса і що натиск потреб життя забирає в неї можливість цілком присвячувати себе праспільноті.

Підсвідоме прагнення дорівнятися дорослим приводить до того, що на ділі душі розвивається підсвідоме передчуває метаморфози. Цей розвиток означає загибелі давнього і народження нового, то пересиченість давнім і тугу за новим, то жаль за давнім і острах перед новим. У душі ельфа відслоняється інколи обрив, що про цього сказали: "Обрив, у якому погляд зсовується вниз, а долоня сягає в височину. Від подвійного намагу омліває серце".

Оде на казковий лад і стиль парафразоване змалювання світовідчування дитини дозволяє нам, коли ми беремося окреслити трикі відчуття казки на душу дитини, чесно й виразно скопити основну відмінність у сприйманні казки дорослим і дитиною, ствердити, поки зможемо сказати, чим казка є для дитини, чим вона не є. А саме, - що вона не є для дитини казкою в значенні дорослих, себто фантастичною вигадкою, що різко протистоїть дійсності. Казка для дитини, навпаки, є епос її історії, епос її світосприймання.

Таке ствердження, чим казка для дитини не є, промоштує нам шлях, щоб зрозуміти діяння казки на душу дитини. Не можна спускати з ока того, що дитина сприймає казку цілком поважно. Це зовсім не перечить фактів, що казка - гра дитини. Во побіч ігор функційних /"бігати", "скакати"/ та ігор фікційних /"гратися в купця, всяка" тощо, себто ілюзійно переймати на себе "Фікційну", "драматичну" роль/ третім родом ігор є ігра рецензійна /наприклад: "слушати оповідань", "оглядати малюнки"/.

Кристалізаційними осями психічних структур є передусім ті роди дії, що в'яжуть суб'єкта з об'єктивною дійсністю. Для дорослих такою кристалізаційною віссю є практика, в нашу епоху - передусім технічного характеру, - для дитини в віді казки-пев є фікційна й рецензійна гра, що

вникає з ції "людичної" /під латинського *ludus*/ цастанова на світ. Дитина грається, беручи на себе "роль" /себто має слідуєти не тільки поведінку, а і внутрішні основні маєтанови/ активної особи, визначаючи ролі особамового досвідлля та надаючи функційного значення предметам, що її оточують. Ці функційні гри витискають у віці казки гри чисто функційного характеру, що їх сутність з активізацією рухових функцій /"бігати", "стрибати"/, а з ними суперничання саме рецепційні гри пасивнішого характеру, як от "слушати казку". Значення ігор усікого роду - функційних, функційних, рецепційних чи трохи пізньіших конструкційних - виявляється в концентрації, витрим аlosti, павіль зусиллі, - одне слово, в поєднанні, з якою діти граються. "Стати дорослим, - каже Ніцше, - це відмінити повагу, що з нею гралися ми дітьми". Цей характер поєднання - ти гри виражається назовні в ствердішому розгітковому психологією зростанні триву пеперервної гри з поступом віку, а також у щораз більшій інтенсивності уваги, що її дитина присвячує своїй грі. Максимальна тривалість гри ~~між~~ 1-2 р. сягає 21 хвилини, а поміж 4-5 роками - 83 хвилини, тільки 10 % спроб відвернути увагу дитини від гри на третій ріді життя залишається без успіху, а все 47 % у віці 5-6 роками життя. Якщо йдееться про казку, то ця трохи не гіпотична заслуханість дитини в слова сповідача врахує нагіть пепсихолога. Ось суб'єктивна поважливість дитини, що грається, пояснюється психологією як зовнішній знак суб'єктивної поважності гри, себто її життєвим значенням.

Якщо погоджується з загально прийнятюю теорією ігор Гросса, що значення гри для дитини полягає в підготованні грою функцій життя дорослого, то наше завдання пояснити значення казки для розвитку дитини змішо б на завдання вказати на психічну функцію чи функції, потрібні в житті дорослих, до їх /функції/ казка розвиває.

Відмінити ці функції не важко, особливо якщо звернути увагу на тісний зв'язок казки як рецепційної гри з функційними грами. Дитина, що грається, перебирає на себе не тільки, як ми скажемо, зверхню роль людини, що з нею вона себе ототожнює, але й її загальний унутрішній психічний стан, як вона собі його уявляє, стає мордем, вояовником чи купцем. Деякою мірою, як це приступно дитині, вона робить це внутрішньо. У цій синтезі зовнішньої форми і дії, сповіненої внутрішнього змісту, активізується дві психічні функції: уява та чуттєвість, емоційність. Те, що дитина в активний, але дуже нескладний формі переживає в ілюзійній грі, вона переживає, правда пасивніше, але зате в куди складнішій і досконалішій формі під впливом рецепційної гри, слухаючи казки. Таємницю діяння казки на дитячу душу розкриває нам відома казка про хлоопця, "що вчив боїтися". За допомогою казки дитина вчиться може не тільки болтися, що мас радше негативне значення, але загалом звору - шуватися, хвильюватися, почувати. Динаміка діяння казки йде в напрямі розвитку функцій уявлення й почуття, які одне з одним щільно поєднані. Вони мусять спершу розчинитися в світі функції і аж потім починати виконувати дійсні завдання в дійсному світі.

Визначити казді формальну роль своєрідного "психогімнастичного засобу" для вироблення уяви та почування означало б звузити її розвиткові завдання й можливості тільки винятково до обсягу функцій свідомості. Однак не вистачить ствердити, що дитина в казді щось уявляє і переживає та що це уявлення й переживання вищоке в межах свідомості функцію уяви й почування, - треба ще перевірити, що саме дитина переживає і уявляє, себто зміст її переживання. А тоді відслониться нам перспективна на підсвідомість дитини і на роль, яку казка саме в сфері підсвідомого покликана відіграти.

Як ми пригадуємо собі, драматичні іранси, вплетені в ідилічність світосприймання ельфів, стосувалися до трьох підсвідомих комплексів емоційно-чуттєвого світовідчуваання дитини: комплексу розріваної двоєдності з матір'ю, комплексу меншовартності дитини супроти дорослих, комплексу метаморфози. Глибинно психологічна дія казки, як і колишнє глибинно-психологічна дія, зводиться до висловлення, унаваження захованого підсвідомого, вияву його пазовін відповідно до брачних образах-символах. Самотня чи покинена дитина, що лише герой казки перемагає свою самотність і знаходить дорогу в життя; відсунена на друге місце меншовартісна дитина, що в казді своїми діями підкомпенсує свою сповідну меншовартність; казкове существо, що в казді перемежує й трагічально переживає своє метаморфозу - ось виявлені пазовін в образах того заховано підсвідомого, що, відповідно упаявничи ці комплекси, саме тим звільнює дитячу душу від їхнього тиску.

Особлива гострота комплексу меншовартності в дитині притулюється передусім через ідентифікацію з героем казки, що звичайно віком, а в кожному разі психікою близький дитині, ніж світські дорослі. Він, довершуючи великих учнів, на вершині свого геройства підносить і слухача, що з ним себе ідентифікує. Казка таким способом стає акумулятором відваги, що діє довіря до себе і до чудес життя.

Перемога над комплексом меншовартності догершується часто і довгільним шляхом, що затирає третій із загаданих комплексів, - шляхом метаморфози героя. Так розв'язання обох проблем - перемога над комплексом меншовартності і комплексом метаморфози в казді часто в'ягається в одне.

Метаморфоза, що позначає одність смерти й відродження, завмирания давнього зіянного й дорогої та виринаання незнаного й нового, що разом лякає й манить, - особливо близька переживанню дитини між 4-8 роком життя. Дитина перед четвертим роком життя є дитина *par excellence*, після восьмого року життя - дорослішаособа своєю психічною наставовою рівністю, ніж коли-небудь пізніше аж до 18 років життя. Може саме на цьому відтинку розвитку найкраще віправдовується висловлення Кляпареда, що "дитина психічно відмінна від дорослого не менше, ніж фізіологічно пуголовок від жаби". Глибині внутрішньої метаморфози відповідає таємний підсвідомий страх перед новими формами існування, жаль за світовідчуваанням першого дитинства, що минає, разом із почуттям всіх досрівачих сил, що випираються поза

круг давнього й відомого, охота якийшидише дориняти до-  
рослим, бути "менше дитиною". Цьому підсвідомому остра-  
хові й прив'язанню, халеві й тузі виходить на зустріч як  
символи - уявлення - метаморфози казка. Казки, навіть ко-  
ли не мають безпосереднього зв'язку з підсвідомою ситуац-  
цією метаморфози та її внутрішнім тиском, стають метафо-  
рами, що про них каже Ніцше: "Нічого не мовлять, даєть  
тільки німі знаки", - стають дорожковказом на шляху пе-  
ретворення ельфа на людину.



# Наши завдання

ДОПОВІДЬ ВАСИЛЯ ВИТВИЦЬКОГО

Дими дніами минає саме перший післявоєнний рік, що для української еміграції був роком боротьби за саме її існування. З другим роком наша еміграція входить у період, що позначається творенням нових, міцніших організаційних форм життя, передусім у культурі і освіті. На цьому фронті першою широкою лавою вишли наші письменники, що не тільки перші заклали свою мистецьку організацію і згуртували в ній творчі сили, але вже й зачали працю творчими вечорами, дискусійними конференціями тощо. Нам, музикам, з письменниками ніяк мірятися. Поперше, тому, що вони вийшли на еміграцію громадно, а з нас вийшла, на жаль чи може на щастя, невелика частина. Є ще й інші причини, про які мова буде далі. Зрештою треба завважити, що попри багато спільногого, є в нашій праці не одне відмінне. У письменників на питаннях самої творчості поле зору майже замикається, у музик мусить у цьому полі знайтися, крім творчих, ще виконавські, де куди й педагогічні справи, та й само життя ставить перед музиками цілий ряд вимог, що їх не обійти й не обійтися. Тому й не диво, що коли письменники на своїх зїздах говорять про велику українську літературу, ми говоримо в загалі про українську музику, коли вони вже й деякі підсумки підбивають, ми говоримо про наші завдання.

До п'ерших основних завдань Об'єднання Українських Музик належатиме само об'єднання, згуртування розкинених і розпоролених сил для країні і доцільнішої організації й розподілу праці, для покращання побутових умов та ін. Друге, теж само собою зрозуміле наше завдання - це впливати якнайсильніше на наше музичне життя в усіх його проявах. Поле тут відчайне і широке. Увага й зацікавлення до музичного життя в широких усіх нашої еміграції більші й загальніші, ніж це колинебудь було. Близький контакт з представниками, а то й цілими групами чужих народів почладає на нас, музик, особливі обов'язки. Ми можемо і повинні розмовляти з ними зрозумілою для них музичною мовою.

У проявах нашого музичного життя ми завважуємо минулого року багато випадковости; "імпровізування" /не в творчому значенні/ і багато - скажім гостріше - безвідповідальщини. Групи й групки, а то й окремі виконавці користалися з післявоєнного заміщення і гарчували по наших таборах і поза таборами по сценах і естрадах, як по дикому полі. Низький рівень таких виступів, недбайливість добору і виконання програми - все це не тільки погано впливало на наше культурне життя і в поганому світлі показувало нас перед чу-

жими, але й підривало добре ім'я українських музик у нашому громадянстві. Останнім часом помічається, на щастя, відплив цього явища, і ОУМ повинно прискорити цей відплив. Наше завдання — високо поставити і втримати звання професійного музики в нашему громадянстві.

Дуже нелегко буде створити сприятливіші умови для творчої праці музик, передусім композиторів і музикознавців, а далі й виконавців — у розумінні їх творчих шукань нового засягу й нового вислову. На цьому полі завдання нашого Об'єднання і всіх його членів набирають особливоого характеру і особливої важливості. Щоб ясніше висловитися, дозволю собі ще раз порівняти музик, у даному випадку композиторів, з митцями іншої галузі мистецтва, малярами та письменниками. Як про це я писав ще багато років тому, маляреві й письменникові легше зв'язатися, сказати б, розмовитися з глядачем, читачем і слухачем. Маляр просто розміщує свої картини в більшій чи меншій залі, запрошує глядачів, і дія мистецького споживання доконується. Письменник з більшим чи меншим трудом друкує свої твори, і вони дістактсья до рук читачів, або — ще простіше — він улаштовує свій авторський вечір і своє слово приводить безпосередньо до вух і може сердець слухачів.

Інакше справа з музикою-композитором. Тут і з друкуванням творів далеко важче, та і саме надрукування не розв'язує проблеми. Коли йдеться про виконання, особливо більших творів, то тут композитор стоїть безрадний, беспомічний, ніби із спутаними руками. Іому доводиться чекати на посередників-виконавців. Що ж, скажемо, якби річ була в самому чеканні, невелике діло, можна й поочекати. Та тут справа в чому іншому. Лежить, для прикладу, оркестровий твір у портфелі нашого композитора, лежить німий, і не тільки широка громадськість; але й сам автор не має змоги його ні одного разу почути. Не сягаючидалеко, пригадаймо, в рр. 1941—1944 на українських землях не було змоги властувати ні одного симфонічного концерту з творів українських композиторів, і такі оркестрові твори, як симфоніста, скіта, фортеп'яновий і скрипковий концерти та ін. лежали й не дочекалися першого виконання. Шкода з цього подвійна, бо й музичне життя не виявляється різnobічно, й композиторська праця не може розвиватися й застрягає на місці. А не слід забувати, що добрі, великі твори завжди постають на шляху довгого творчого процесу, не слід забувати, що Дев'ята симфонія Бетговена не була першою симфонією!

Варто поглянути в минуле, щоб побачити, що ні одне інше мистецтво не мусіло шукати собі так пильно чужої допомоги й підпори, як музика. Довгі віки піклувалася музикою церква. Тут створювалися нові форми і стилі, на терені мастирів поставали нові музично-теоретичні системи. Пізніше музичні центри переходили в окремі міста, до королівських і магнатських дворів тощо. В наші часи ролю музичних меценатів перебирають держави, і композиторам державних народів про такі дрібні речі, як друкування й виконання творів, рідко коли доводиться туроуватися. У нас ці обов'язки припадають на самих музик і на наше громадянство. Нам

треба з більшою, ніж досі, уважністю й піклуванням ставити ся до творчої праці наших сучасних композиторів, старатися приводити до виконання творів, особливо більших, будити в собі і в інших коли не зрозуміння, то бодай увагу до цих творів.

Як дуже важить у музичному житті виконавчі можливості, свідчить одна з найзанедбаніших у нас ділянок: музично-драматична творчість. Дозволю собі тепер, як кілька років тому, знову завважити, що ми маємо, власне, одним-один живий, себто постійно виконуваний музично-драматичний твір: "Запорожця за Дунаєм". Ніхто не стане перечити, що при всій красі, варгості й життєздатності цього твору, вічне повторювання його в цілому, в переробках і фрагментах завдає кривди передусім йому самому. Це зазначав я публічно тоді, коли під руками були три позні Лисенкові опери з усією інструментацією самого композитора, готові кожної хвилини до постави. Та ці опери спокійно лежали, а старенький "Запорожець" з ще старшою "Наталкою Полтавкою" репрезентували українську оперну творчість. У цьому була просто недбайливість тих, у чиїх руках було музичне керівництво театру. Але в цій справі можна доглянути одну рису, притаманну нашій театральній і концертальній публіці. Цією рисою є зроджений сильний консерватизм. Наша публіка засмакувала в кожному дуеті, в кожній пісні і в кожній мелодії улюбленого "Запорожця" і зустрічає його завжди з непослабленим зацікавленням і замілуванням. Він задовільняє її, нового вона не допитується. Що воно так справді є, свідчить сам факт, що одним цим твором наші театри обганяються още вже довгі десятиліття.

На еміграції, в теперішніх сбставинах, історія з "Запорожцем" набирає знову нового забарвлення. Тут ми зустрічаємо його як давнього доброго знайомого, тут він один з доказів, що ми, не зважаючи на все, живемо далі своїм давнім життям. Та ще більше: ми всі тут "за Дунаєм", за річками, за світами, і його туга, його молитва за рідний край стали для нас ще ближні, ніж були там. Це зрозуміло й зворушило. Але ті, що стоять у проводі нашого мистецького і передусім театрального життя не можуть на цьому заспокоюватися. Їм неможливо обернатися вічно в колі того самого. Недавно доводилося нам чути, як один з наших режисерів-нізваторів, засновуючи драматичний гурток, був близький гіркого плачу, коли мусив узятися за виконання знову ж таки "Запорожця за Дунаєм"!

Якби я мав змогу сголосити конкурс на музично-драматичний твір, то, зваживши саме незмінне замілування нашої публіки і деякої частини театральних діячів, я оголосив би: "Хто напише другого "Запорожця за Дунаєм", не обов'язково крашого, тільки щоб був другий, інший, щоб бодай час від часу міг стати на зміну першому".

Так чи так, треба було б шукати якоїсь ради, якогось виходу з цього становища. Що тут ця справа важча, аніж була дома, за це й говорити. Нам доведеться ставити вимогу до наших музик, щоб вони ввійшли в близький зв'язок з об'єднанням Мистців Української Сцени і старалися - *contre spem* - розв'язувати питання музики в театрі не тільки в організаціях - артистичній площині - але й у творчій.

Крім театру перед нашими композиторами стєть ціла низка проблем, що іх ми могли б назвати життєвими вимогами. На першому місці стоїть і терпеливо чекає на розв'язання своєї справи або бодай на актуалізацію церковна музика. Тут ми не тільки не розвиваємо наших старих добрих традицій Бортнянського й Березовського, а й праці Вербицького, Стеценка й Кошиця не продовжуємо. Багато уваги цій справі приділив Митрополит Шептицький, з почину й старання якого створено кілька років тому науково-дослідній композиторські секції, залучено всіх видатніших музик і поставлено проблему нашої церковної музики на всю широчину. Працю перервали війні події. Тепер ми, ясна річ, не знайдемо часу й зможи на велику реформаторську працю, але малу роботу можна і треба зробити. Тут на першому місці стоїть перевірення відписів, виявлення можливості видати церковно-музичні твори, а може й скомпонування нових, коли не повних, то бодай окремих богослужбових частин.

З інших життєвих вимог висувається потреба нової пісні, спертії на нове поетичне слово, пісні легкої й нешкленому гурткові, пісні ясної й бадьорої своїм змістом і характером. У цій ділянці в нас останніми роками виконано деяку роботу, наші композитори виявили багато готовності і створили понад десяток пісень маршових у легкому дво- і триголосовому укладі. Тоді німецька цензура не допустила їх надрукувати й поширювати. У сьогоднішніх умовах, якщо ця справа знайде зрозуміння і в колах поетів МУРу, таємно, композитори не занедбали б її й ми могли б з задоволенням сказати: Твориться нова пісня.

Звернені лицем до життя, ми бачимо може не таку настірливу, але не менш важливу потребу дитячої музики і літератури. У кожній школі, в кожному гурточку, де тільки розкинена українська дітвора, учителі й виховники просто борикаються з браком відповідників пісень. Не раз доробляють самі, підкладають патріотичні тексти під чужі мелодії, роблять, як уміють. Ми не станемо притягати всіх наших композиторів до цієї справи, але, кому вона не чужа, того заохочуватимемо з усіх сил.

Одне з основних наших завдань є привести до створення і розвитку нового слова про музичну. Уочу тут звернути увагу на значення й ролю музичної критики взагалі, а зокрема на роль критика для самої композиторської праці. Добра, фахова, об'єктивна, дружня критика має вартість неоцінену. З історії музичної критики можна було б дати багато виразних прикладів, фактів та імен, але ми згадаймо тут тільки Роберта Шумана, що без дрібки національної або особистої заздрости так уміло й так справедливо розділяв ясні і темні фарби, як на це може спромогтися справді благородна людина. І, навпаки, маємо приклади, як брак музичної критики бував нераз просто дешкульний і не дас зможи композиторові розвинути в усій повноті свої творчі спроможності.

Без відповідного музичного середовища, без сприятливої атмосфери розвивалася довголітня творча праця Миколи Лисенка. Йому доводилося ввесь час - майже пів сотні років - іти між двома чайкрайнішими крайностями. З одного боку, росій-

ська музична критика, особливо київська, займала до Лисенка наскрізь негативну позицію, намагаючися, де тільки це було можливо, стягати його з п'єдесталю не лише великого композитора, але й взагалі композитора. З другого боку, українська громада в Києві й Львові приймала все, що вийшло з-під пера чи пальців Лисенка за вияв найвищої досконалості. Вона боготворила нашого композитора, шануючи в ньому не тільки великого мистця, але й велику людину й великого громадянина. До чого щоходив ентузіазм щодо Лисенка, - варт згадати хоч би один яскравий момент. Під час ювілейного святкування, коли Лисенко приїхав на Буковину, у Чернівці, тамтешня студентська молодь випрягла коней з повозу і сама тягнула його з залізничного двірця до міста. Вона, ця молодь, таким способом хотіла виявити Миколі Лисенкові свою безмежне захоплення, свою вдячність і любов. /Цей факт я хотів би вписати як листок до альбому всім тим, що повторюють багато про невдячність українського суспільства своїм заслуженим людям/. Щоб не згубитися в цих противенствах, ма втратити твердого ґрунту під ногами, треба бути таким сильним і міцним, як був Лисенко.

Силою обставин останніми десятиріччями ми не мали справді вільної і дружньої музичної критики ні по той, ні по цей бік Збруча. Чи зумімо її створити тут, покаже недалеке майбутнє. Та хочеться ясно сказати, що в нашому слові про музику, себто в усьому, що пишемо й читаємо про композиторів і їхні твори, про виконавців і їхні виступи, про концерти, музично-театральні вистави і т. н., - в усьому ми шукатимемо якнайбільшої відповідності факту і слова. Ми, люди другої половини сорокових років, хочемо говорити й писати справді те, що самі думаемо й відчуваємо. Щукаємо правди, та не далекої, недосяжної правди буття і світу, а близької, щеденної правди між нами самими. Туга за звичайною, людською правдою - це чи не одна з найпритаманніших рис духу нашого часу.

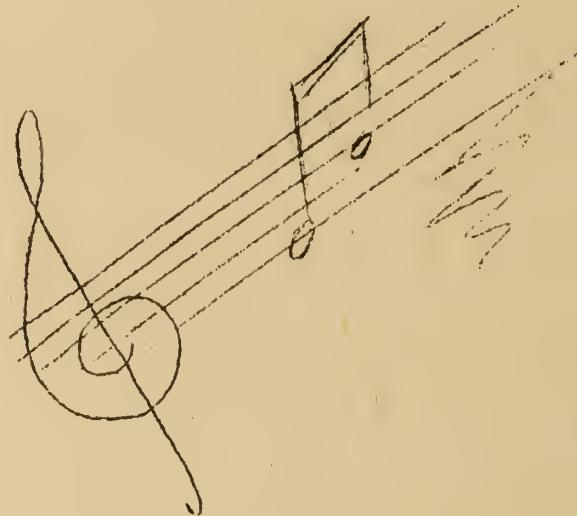
У перенесенні на наш вужчий музичний терен це значить, що ми хочемо звільнитися не тільки з тих пут, що їх накладали нам чужі сили, але й з тих, що їх ми, особливо в Галичині, носили от так, зі звички. Можна було б дати не один приклад таких музичних статей і рецензій уже з останніх місяців, що цілком навантажені баластом нещирого, умовного, перебільшеного. Скільки разів доводиться читати таке, що ніхто, навіть сам автор, не вірить. Скільки разів читаємо цілі розділи, що як утерті фрази переходят з однієї рецензії в другу. Тут треба, сказати б, переставитися на інші рейки, може не такі гладкі, але в усному випадку рівніші. Багато можуть зробити самі редакції наших часописів. Вони можуть передусім поставити зasadу, що музичні рецензії пишуть музики-фахівці. Коли таких немає, т краще дати коротку, речову інформацію, ніж дозволити комусь пускатися на небезпечне поле писання про щось, про що автор має слабке поняття або й цілком його не має.

Ідучи від окремих питань до узагальнень, ми шукатимемо в кожній ділянці діяльності СУМ і його членів збереження і підкреслення національного характеру нашого музичного життя. Змагання винести окре-

мішні прикмети рідної пісні на широке поле музичної творчості і піднести їх на високий щабель мистецької досконалості привело вже в ХІХ сторіччі до розквіту окремих своєрідних національних музичних культур. Чи згадаємо Шопена, чи Гріга, чи Сметану — усюди ми бачимо плекання свого рідного як основну прикмету творчости. Останніми часами навіть зрівноважені англійці надолу жують своє і прямують до створення своєї національної опери.

Щоправда, роки після першої світової війни несли голосні інтернаціоналістичні гасла мистецтві: Геть національне, до загальнолюдського! Та пройшли два-три десятиріччя, і знову виявилося, що національне в мистецтві не тільки одна з основних прикмет, але й одна з великих рушійних сил. Тому й наше гасло: ч е р е з національне до загальнолюдського.

І нарешті ми приходимо до ще одного завдання м и с т ц і в — г р о м а д я н: не стояти осторонь усіх справ, що заторкують життя нашого громадянства, навпаки, цікавитися ними і, коли зайде потреба цього, кидати своє слово, що повинно мати свою питому вагу. Від нашого Об'єднання слід спрямувати заклик до всіх інших мистецьких об'єднань, щоб разом з діячами науки створити один спільний "парламент української культури", що мав би не тільки вирішне слово в справах культури, але й важливе слово в інших справах загально-національної ваги..



СТЕПАН РИНЦІК

# Жорж

"Научи мя оправдан'єм твоїм"

Довго блукав я в пустелі безплодний,  
Довго я вірив, що голос Господній,  
Божою правдою слово надихнене  
З ясних небес обізветься до мене.  
І, дух затаївши, німий, тумнозорий,  
Я жадібно й чуйно вслухався в простори,  
А око низало над кругами світу  
Далі блакитні, глибини зеніту,  
Сонця грядущого заграви рани,  
Сонця вечірнього ризи багряні.  
І зір доглядав я... І ждав я. І вірив.  
І бачив досить, як неба сафіри,  
Як золото сонця й світів діяспори,  
Що срібним грезетом бриніли в простори, -  
Як ждали посохно, усі ніеситущі,  
На слово Господне, на чудо грядуще.  
А там десь, за нами,  
Потоком без тами  
Шуміли, минали літа за літами...

Довго блукав я...

Раз-по-раз чигали беркути,  
І кодло гіви стрепехатих давно вже мене стерегло,  
Та байдуже! Дух мій, в дулевину віри закутий,  
Грізним страхом осквернити нічо не могло.  
"Боже предвічний! Ти з темряви прасвіту світло,  
А з хабсу хлані безденної лад і закон учинив,  
І древо життя по глаголу твоєму розвітло,  
І древо премудrosti виросло поруч із ним.  
І промисел твій - справедливості вічної дія,  
І помисли наші усі, і діла під керунком твоїм.  
Боже благий! Просвіти і мене, і тоді я  
Превду твою, неблаганину в ділах, ісповім".

Довго мслив я... І вияв я неждано:  
"Господа чути нікому не дано!  
А правдою сутово слово надихнене  
Нині почует од мене".

Вожий посол?! Серафим шестикрилий?!  
"Хто ти? О, хто ти?" - возвав я щосили,  
Познай яси.  
"Хто ти? О, хто ти єси?"

І, дух затаївши, всечуйний, всезорий,  
Всерадісне вухо втиснiv я в простори,  
І все занімчо побожне; напруге:  
І далі, і близі, і грані, і круги...

І слово озвалось. І голос промовив познаний:  
"Довго слукаєши, до правди неправдою гнаний.  
І з голоду мілівши, і тілом охляп і занідів  
Від дикого меду і пражених сонцем акридів.  
І в жданках наїмних ізглибивши і зважив стократи  
Все, що припало тобі по дорозі життя повсирати -  
І те, що до книги буття записали століття-стороки,  
І правду, що в болі небес перед світом явили пророки.

Так ісходиш ты пустелью пусту;  
Кривдами світу гонимий,  
Словнений віри в святу правоту  
Власного суду над ними.

Та ні до чого твій суд не судний,  
Бо на дорозі, на краї неба прузі  
Мав на пляху ти за стовп прогідний  
Ялову хмару ільзій.  
Мірявши речі мірилом своїм,  
Певний, що світ дей і все, що у нім,  
Спільно-єдиної рації суті,  
Духом, що в тебе, надихнуті:  
Сам ти, ревнитель високих засад,  
Дика гісна, орел кровожад  
І світу далека і думкою вбога  
В шкалубині темний стонога.

Але й вона, як усе /як і ти!/,  
Аж до найменшої в світі малечі,  
Мав свій власний закон правоти  
І власне мірило на речі.  
Вбоге, нікчемне.. Та може й твое  
Проти ще дальших не менше убоге,  
Бо може надльодська ще рація є  
І дальша, ніж ти від стоноги.  
Ти ~~істри~~, що правда й мірила її  
Не з власної крові і соку набуті,  
А маєть свій корінь, чужі і твої,  
У спільному всім абсолюті.

Та марно шукавши фантомів пустих,  
Зневіреній в собі, чуткий до чужого,  
І крові твоєї вже голос затих,  
І правда твоя ні до чого.

Не вдалі далекій, глухій і пімій,  
Не там, де Кентагри, Дракони, Персей,  
А в дусі твоєму, у крові самій,  
Підвалини правди твої

І роду твого аж до предків старих.

Лиш там, а не інде шукай абсолюту!

Тоді-ти пізнаєш у правдах чужих

Неправду жорстоку і люту!

І станеш у власній гранітом твердим,

А ялова хмара химерних ільзай

Про правду всесвітів розтане, як дим,

Що вітер розніс по окрузі.

І скінчиться круги твоєї летарг

І духу твойого покора остання,

І більше не буде ні суду, ні скарг,  
 Ні в диких пустелях блукання.  
 Та ще б ти в снегірі своїй пригадав,  
 що в першому акті великої драми  
 Дав тобі Той, що життя тосі дав,  
 Свій перводар між дарами:  
 Образ свій дав і подобу тобі!  
 Дав тобі дух свій, від Духа надихнений,  
 щоб у великім житті-боротьбі  
 Був ти, як Він, совершений!  
 щоб лінія на дух той, на свій сполягав,  
 Певністю себе твердіший від скелі,  
 щоб, малодушний, не скнів, не благав  
 Правди в безплодний пустелі.  
 Твій Гог, не інші, - Святая Святих!  
 З ним ти від роду навіки з'єднаєш!  
 З мудрого досить". - І голос затих,  
 І стихла, мов гріб, кружина вся.

І день був, і вечір. І тіні заскельні спроквола  
 Спиналися на гострі шпилі і падали доғі у світ.  
 І день був, і вечір, і ніч. І тьма залягла надокола,  
 А в серці суорі слова кували твердий заповіт.  
 І ледве доовітня зоря зійшла і засяла край пущі  
 І пурпуром бризнуло в світ за обрієм сонце грядуще,  
 Як, совершений віри і сил далекий від скарг і благання,  
 За правду велику, свою, я рушив у світ на змагання.



# ГАНДИКУМ *кібої* ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

I.

Письменство відігравало й відіграє у Франції особливу роль, і його вплив та значення в загальному національному контексті Франції куди більші, ніж, наприклад, у культурному контексті англосаксів. Мабуть, у кадного народу не знайдете стільки письменників, які займали б важливі державні пости, і водночас стільки державних мужів, що намагалися б відзначити себе в літературі. Згадати б тільки імена відомих політиків: Тардье, Ерро, Блюм, що всі є також авторами цінних літературних студій. Ідеалом кожного французького державного музея є попасті в один з відділів Французької Академії; француз - полководець, політик, економіст тощо не задоволиться самою діяльністю в своїй ділянці, яку він уважає за просту функцію, - він хоче висловити свою особистість якимсь писаним твором, дати в ньому власний погляд на життя. Можемо без перебільшення сказати, що саме письменницьку ділянку справжній француз уважає за міру людської варості, і якраз вибір цього письменницького критерію для оцінки людської особистості має особливе значення, бо він не дає створитися еліті, базованій на варостях чисто матеріалістичних. А Франція, не забуваймо, не зважаючи на всі її ліві рухи і всю традицію революції, - колоніальна імперія і країна великого капіталу. Звідси - і значення Французької Академії, що хоче бути синедріоном найкращих творців та інтелектуалістів. Во, щоб там не говорити про її відсталість і заскорузлість, вона залишається досі виразником типово французьких духовних варостей.

Французька Академія вийшла з війни сильно потрясена і обчимхана. Деякі члени померли, деякіх усунено в зв'язку з співпрацею з окупантами, так що їх було залишилося всього двадцять один, і дойно нові вибори збільшили склад Академії. Академія "Безсмертних" утратила між іншим трьох членів через засуд на смертну кару /Парадокс: безсмертного засудили на кару смерті!/ за їхню протифранцузьку політику в часи німецької окупації. Були де Петен, Шарль Морра /Maurras/, редактор журналу "Л'Акс'йон Франсез", і Абель Бонар. Двом першим, як відомо, замінено страту на досмертну в'язницю, третього засудлено позаочно, бо він пereбуває в Єспанії. Крім цього є ще академіки "небахани", як Абель Ерман. Французи майстрі іронії, говорили з цього приводу про вигнання з Академії двох Авслів... "Небахани" має і Академія Гонкурів. - Тимчасовим вічним секретарем /новий парадокс!/ Академії безсмертних був вибраний Жорж Драмель, який нещодавно зрікся свого становища. Була це своєрідна сенсація, здається, перша така подія в історії Академії. Причини його відходу докладно не відомі, але їх треба поставити в зв'язок з вибором нових членів Академії,

де Д'Еамель, певно, волів би бачити такі великі імена, як Поль Кльодель на місці не одного другорядного.

Стільки про Академію. Щодо загалу літератури, то осо-  
бові її втрати під час війни були досить великі. За кіль-  
кіст останніх років померли такі відомі в світовій літературі  
письменники, як Поль Валері, Ромен Роллян, Макс Жакоб, Б.  
Крем'є, К.Моклер, загинув, бувши літуном на фронті, Сент  
Експері, в підпіллі Жан Прево, за межами Франції опини-  
лися і не всі ще повернулися додому такі письменники, як  
А.Жід, Марітен, Жуль Ромен, Жорж Бернардо, Далі, після ви-  
зволення з скупації за надто далеко посунену січупрацю з  
вергом розсріяно Поля Шака, Жоржа Спаре /Suarez/, не плу-  
ти ти його з Suarez-ом/, Робера Брасільяха, самогубством  
покінчив "Рів ля Ронель".

У часи окупації французька література, та справжня,  
що є виразником французького духу, пішла в підпілля, ви-  
давнича діяльність якого, вся спрямована на боротьбу з о-  
купантами, була дуже хвала. Після визволення з'явилася ві-  
дразу страшна провінь літератури так званого спору /"рези-  
станс"/, що до неї сьогодні, коли вже маємо деяку перспе-  
ктиву, важко прикладати надто суровий літературний критич-  
ний документалізм переважає там суто літературні вартос-  
ти. З другого боку з'явилися цінні твори - продовження ве-  
ликих циклических романів /"роман-ріка"/, як кажуть францу-  
зи/. Тут згадаємо передусім "Хроніку Паск'є" Ж.Д'Еамедя і  
"Люди доброї волі" Ж.Ромена. Цей останній видав десь на під-  
піллі і двадцятий том свого роману - широчений, спрощений  
балзаківський образ суспільства однієї великої доби. Дія-  
відбувається все в часи після першої світової війни, герой  
зустрічається в Парижі з російськими емігрантами і пізні-  
ше іде на схід, щоб самому пізнати, що це таке комунізм.

Нову прозу дали нам пізнати великі літературні наго-  
роди. Серед них згадаємо передусім нагороду Гонкурів, яку  
за 1945 р. одержав двадцятип'ятирічний альзасець Жан Люї  
Борі за роман "Мос село в німецькі часи." Це твір широкий,  
трохи репортажний і документальний, проте написаний май-  
стерно і живо повний тонкого французького гумору. Цікаво  
тут зазначити, що сам автор був у місцевості, яку описує,  
не присутній і подає події на основі оповідань інших. Наго-  
роду Критиків одержав Ромен Гарі за роман "Європейськеви-  
ховання". Автор під час війни був літуном у більшевицькому  
війську і в своєму творі змальовує партизанський рух на  
межах північної Польщі й Угорщини, між типами гмістувається  
також і українці. Ці два твори найвище розцінені критика, на-  
що, безпосередньо, немалою мірою спричинилася і актуальність  
тематики іх. Коли ми не згадуємо інших творів, то тільки  
тому, що їх пісросту годі роздобути. Добра французька кни-  
жка з'являється тепер через брак паперу таким малим накла-  
дом, що гін наїк не спроможний засвоїти попиту. Не диво,  
що за неї платять вп'ятеро й удесятеро дорожче від ціни і  
продажать її з під стола, тає само як масло чи цукор...Фра-  
нція - країна з колосальною літературною традицією, де все  
що отосується до літератури і її визнаних творців, має  
своїх справжніх пінугачів. Досить поглянути хот би на ав-  
кційні руслписи і різних видань, де трачакції сягають  
багатою мільйонів франків. Бенкетом, на якому обідають

собі пілажувати гсі аматори літератури, буде передбачене видання "Щоденника" братів Гонкурів. Саме минає п'ятдесят років під смерти останнього з них, і з цієї нагоди має врешті з'явитися повністю той щоденник, що досі відомий тільки з куперами в тих місцях, де обидва брати надто суб'єктивно або правдиво одінили своїх сучасників. Поки що рукопис спочиває в залишній касі Національної Бібліотеки.

Не можна наприкінці не згадати живого зацікавлення у Франції літературами чужими. З англійської і американської з'явилось єще багато перекладів, також і з російської. Акту Достоєвського стоять по-старому високо. З нової сучасної літератури деякий успіх мало "Падіння Парижу" І.Бренбурга і "Веселка" В.Васілевської. Ця остання, польська письменниця, яку оде недавно знову вибрано від трудящих українського Льгова депутатом до Верховного совету, пораз частіше буває заличувана просто до літератури російської. Є в цьому своя мораль...

## 2.

Нас цікавить проблема: які сьогодні основні духовні прямування французької літератури. Факт, який годі промовчати, - це в часи перед цією війною Франція переживала спирідну духовну кризу, яка дагала прибід декому легковажно ставитися до її духовних здобутків. Проте, нам важко уявити собі Окцидент без Франції. Французький дух міг і може переживати велике кризи, але вони є водночас і доказ його посиленого ритму життя. Не зважаючи на всі духовні й соціальні суперечності, що роздирають нутро Франції, гена далі залишається на передовому посту західної цивілізації.

Три напрями характеризують сьогодні духовне життя Франції: марксизм, католицизм, екзистенціоналізм. Чи вони дійуть до якісіс синтезу - це питання, від розв'язання якого залежить майбутнє духовне обличчя не тільки самої Франції, але й всього Окциденту. Сьогодні ми, сучасники, міжно пошию тільки стежити за хорстом змаганням двох таборів - матеріалістичного і ідеалістичного.

Впливога комунізму й марксизму у Франції допомагає те, що француз уже сам є своєю вдачею скильний традиційно до раціоналізму. Доктринерський Марксизм знаходить сьогодні свій відгук у масах. Це помітно на кожному кроці, хоч би на попіті, що його знаходить ліва література; проте, ми не сказали б, щоб він був притаманий французькій духовній еліті. Приймаючи тезу, що марксизм є лише виявом французького раціоналізму, ми зрозуміємо, чому цей раціоналізм гідкідає все, що пахне містикою, отже, те, що є основне в християнстві /у Франції майже однозначно з католицизмом/, чому він шукає майбутньої організації світу на підставах чисто розумових. Він - увесь дитина соціально-економічних переломів своєї доби, яку так гостро пересингас сьогодні Франція, зруйнована війною і окупацією. Класична країна дрібних і великих рантьєрів, вибита із съсго, здається їй, лічного ладу, - вона радо

хапається сьогодні. іншої матеріалістичної теорії, в якій сподівається знайти лік на те, що її найбільше постряло: на економічну катастрофу.

Найясніше проявляється марксизм рационалістів-науковців, усіх ще досі овіяніх духом Вольтера, Янсько-Дідро-Вілкої "Енциклопедії". Бойовим органом цієї течії можна буважати журнал "Пансе" /"Думка"/, який рекламирує Вольтера як духовного батька совєтської Росії. Заповідена нова французька енциклопедія, організована цією групою, має бути витримана послідовно в дусі діямату. У відміну від наукового рационалізму справжнім органом діялектичних матеріалістів буде журнал "Філософія". Доктринерство й ортодоксальність всіх цих діялектичних матеріалістів якось ні-як не погоджується з бойовим гаслом сучасності - з новим гуманізмом. Це не раз відзначала й критика, вважаючи, що їхній комунізм є вислів здебільшого політичного маккіяве-лізму на послугах однієї партії.

При цьому, на противагу бігуни є табір католицький. Сьогодні католицька інтелектуальна верхівка згодна в тому, що Франції конче потрібні великі соціальні і економічні зміни, тільки ж цей табір заперечує перевагу суспільства над особистістю, вважаючи, що суспільство як цілість складається саме з низки особистостей, і тому воно повинно до них пристосуватися. Представники цього нового своєрідного гуманізму могли б бути Марітен, відомий католицький філософ, Морсьяк, Берлано; на подібних позиціях стоїть і одна з трьох великих французьких партій - Республіканський Народний Рух. Цей гуманістичний соціалізм виразно змагає до своєрідного християнського персоціалізму - нової філософії, провідником якої вважається Е. Мунье. У розв'язанні соціальних проблем він кладе притиск на духовне очеслення людини й суспільства. Чи в сучасних французьких ідейних суперечностях саме католицизм знайде синтезу - де питання, що його розв'язання визначить і майбутнє обличчя Окциденту.

Між ці дві головні ідейні течії втиснується віднедавна новий філософічно-світоглядовий напрям - екзистенціалізм /existentialism - буття/ є Жан Поль Сартр, його апостолиць Сімона Бонуар. Сартр ще 1938 р. видав свою повість "Наїсé" /"Млості"/, пізніше "Буття й небуття" і два томи /третій має з'явитися/ роману "Дороги всіх". У цьому останньому творі автор намагається показати людину в цілості, сказати б, то таємо правдиво, він не має свого героя Магіє таким, яким він міг би бути, або яким його хотів би бачити автор, а таким, яким він, на своє щастя чи нещастя, є справді. Одне слово, як то кажуть, автор не вагається вкладати залив в рану. Близько до цього руху стоїть Алъбер Камю, якого "Камігула" здобула великий книгарський і театр-

Головним провідником руху екзистенціоналістів /existentialism - буття/ є Жан Поль Сартр, його апостолиць Сімона Бонуар. Сартр ще 1938 р. видав свою повість "Наїсé" /"Млості"/, пізніше "Буття й небуття" і два томи /третій має з'явитися/ роману "Дороги всіх". У цьому останньому творі автор намагається показати людину в цілості, сказати б, то таємо правдиво, він не має свого героя Магіє таким, яким він міг би бути, або яким його хотів би бачити автор, а таким, яким він, на своє щастя чи нещастя, є справді. Одне слово, як то кажуть, автор не вагається вкладати залив в рану. Близько до цього руху стоїть Алъбер Камю, якого "Камігула" здобула великий книгарський і театр-

ральний успіх. У своєму "Міті Сізіфа" він висуває на перший план апoteозу надаремності й бессили людської боротьби, яку, проте, стверджує й приймає. Ніколи, як це зазначила критика, він не скликається перед будь-яким тоталітаризмом.

Сказати правду, основні ідеї екзистенціоналізму нелегко скопити, - легше вже сказати, що він заперечує, чому протистається. Найпростіше визначимо його суть, обернувшись навколо відоме твердження Декарта: *Cogito ergo sum* /"Думаю, отже існує"/; екзистенціоналізм скаже: Існує, отже думаю. Впевненості діялектичного матеріалізму, що хоче базуватися на незмінній постійності сил природних і соціальних екзистенціоналізм протиставить усю непевність людського існування на землі. Напрям цей - ніяка літературно-мистецька форма, що дає готові рецепти для творчості, тим більше також ніяка нова мораль, яка мала б керувати творчістю. Це передусім намагання зловити людське буття "на живому". Екзистенціоналіста не цікавить проблема постання людини, із її призначення, він хоче пізнати єдине: її буття в цьому світі, поза яким вона, людина, не матиме інших. Той факт, що людина в своєму світі існує, - факт непереможний, як фактум. Проте, наперекір цьому фактумові, що наперед визначає долю людини, ця людина не пасивна, бо вона має свою власну волю. Себто; людина - вільна. Це - основна теза. Звідси заперечення детермінізму, що відмовляє людині свободної волі, мовляв, вона - та воля - зовсім зумовлена зовнішніми причинами, незалежними від волі людини. Екзистенціоналісти наперекір цьому кажуть: людина завжди вільна, вона в усіх умовах має свободу з цими умовами погодитися, їх прийняти або - підкорити. Себто, людина не має ніколи права посилатися на те, що обставини змусили її зробити щось інше, ніж вона цього хотіла. Одне слово, людина завжди і скрізь відповідальна за себе саму, за свою долю; назіть поступаючися обставинам людина є завжди собою. Не диво, що щоденне життя людини стає внутрішньою драмою, вічним босом; перед нею спрацює "бездия волі".

Віддана сама собі, людина починає відчувати своєрідну "травогу буття". Вже давніше Кіркегаард пробував визначити п'ять стани і форми травоги в людині, зданої на саму себе. Спітаймо: чи, висуваючи проблему вічного бою людини з самою собою, вічну її травогу, екзистенціоналізм стає цим людині на допомогу? Цього ніхто не стверджує. Але екзистенціоналіст скаже, що його теорії є не на те, щоб допомагати чи дораджувати людині в її житті, а тільки на те, щоб - констатувати.

Ми згадували вище марксизм і християнізм. Первому з екзистенціоналізмом не подорожі. Марксизм заперечує принцип свободної волі, базуючися на соціальному порядку, він і не приймає будь-якій "травоги", сумнівів, - для його ж порядок світу наперед визначений економічними умовами; у великий цілості, масі людині залишається небагато місця на її власні хотіння, вона мусить коритися загалом, доктрини, віри. Щоправда, Сартр був заягир, що він претендує на те, щоб доповнити марксизм з суб'єктивного боку, але сам факт, що його теорія - антираціоналістична, дає прізвід лівому табору і казати про релігійну "тософію" і про фальшивого пророка.

Хоч сартризм і рекламиє себе як рух атеїстичний, проте між екзистенціоналізмом і католицизмом є деякі спільні риси. Католицизм у всьому світі непевності, тривоги й сумнівів екзистенціоналізму наче добаває ствердження своєї науки про нетривалість усього земного і - звідси - про потребу шукати варгостей вищих: містики вічного життя, бессмертя душі. Сходяться обидві філософії в погляді на свободу волі людини, на право вибору: творити добре чи зло. Тільки, коли церква в нагороду чи кару показує людині рай і пекло, екзистенціоналізм каже: власне, земле життя людини є нагородою або карою за її вибір, за те, яким вона хоче себе зробити.

На екзистенціоналізм мала чималий вплив - як це вже раз відзначала критика, - новаєнімецька філософія двох професорів Фрайбурзького університету Ясперса і Гайдела. Передусім цей останній висловив свою теорію ще до виступу Сартра. Спостерігаємо тут цікаве явище: філософія переможеного народу впливає духовно на думку народу переможного.

Наш погляд на екзистенціоналізм? Передусім, здається нам, його теорія волі не має форми й змісту. Вона - відірвана від чину, а кожна думка відірвана від дії, тратить під собою ґрунт, стає розгубленою перед реальним світом, безсила його змінити. Коли цей погляд сходиться з подібними поглядами марксистів, то це не значить, що ми стаємо на позиції марксизму. З другого боку, не можна не бачити великих позитивних варгостей, що їх висуває екзистенціоналізм - щодо повного вияву людської особистості. Сучасна психологія показала нам, які непроглядні глибини ховають собі людина - у своїх інстинктах, пристрастях, прочуттях. Отже, супроти напрямів раціоналістичних, можемо сказати, екзистенціоналізм глибше заходить у духовну суть сьогочасної Франції. Не диво, що один з екзистенціоналістів пише в журналі "Еспрі": "Все, що сьогодні має будь-яке значення в ділянці творчості, керується трагічним гуманізмом. Лібералізм і марксизм - уже передавнені".

### З.

Коли вже мова про екзистенціоналізм, ніяк нам не оминути проблему надреалізму /сюрреалізму/ в новій французькій поезії. Він сьогодні так само в моді, такий самий боїовий напрям, як і екзистенціоналізм. Проте, перш, ніж почнемо говорити про поезію, як не згадати мальства? Тут ще пластичніше й наочніше проявляється той напрям, щодо якого існувала думка, щоб він пережив уже себе і упскоївся наприкінці тридцятих років. Тим часом він далі живе, розвивається наперекір усьому, навіть наперекір здоровому глуздові. Доказ цьому - хоч би творчість Пікассо, завзято запечувана навіть у Сербонні. 35 Його полотен, виставлених нещодавно в Мондоні, були не знати, що більше Успіхом чи скандалом. Бажаючи творити власний світ, надреальний світ, він деформує реальність; деформація - не відсьогодні один з могутніх засобів мистецтва, і з дим не було б чого сперечатися, але Пікассо деформує свою реальність проти всіх правил естетики. Якщо серед абстрактних форм його композицій ви знайдете щось подібне до людини, то ніяк не зможете

погодитися з тим, щоб ця людина могла бути для вас якимсь ідеалом: вона - просто виродок, що середнє між ембріоном і людським тілом, через яке проїхало вантажне авто. Постає своєрідна суперечність: бачите гарні з суто мальського погляду форми /площини, лінії, барви/, а водночас вата істота бунтується, коли бачить та к здеформований світ реального, який ці форми відтворюють. Пікассо, кажуть його прихильники, геніально передав загальний тривожний стан людини наших днів, доби нищення матерії й хаосу. В цьому багато правди. Але чому, питав такий авторитетний мистецький критик, як Вальдемар Морж, естети 1945 року вважають, що вони репрезентують долю, тоді коли переможна Франція нагадує тут стан у переможеній Німеччині 1918 року, коли згідно з Шпенглеровою теорією загибелі Окциденту постало мистецтво хаосу й декадансу. Невже, питав він, гаслом нашої доби може бути безформене, навіть в аспекті загрози атомовою бомбою?

Констатуймо факти: надреалізм в мистецтві, хоч в основі й користується пластичними засобами вже застарілими /багато ще з часу до 1914 року/, все таки в наступі. І шукає собі надхнення навіть на таких імпрезах, як виставка мистецтва божевільних, що відбулася недавно в Парижі. Це - факт характеристичний; шукання підсвідомого, трансцендентного, первісного, комарного і т.д. /" стала для цього передового /а таким воно все таки є!/ мистецтва головним завданням.

Подібні прояви спостережено і в поезії. Щоб визначити її характер кількома словами, скажемо за нещодавно виданою "Історією надреалізму" М. Надо, що своїм головним завданням вона ставить: шукання "інтегрального" суб'ективізму, революційності, а передусім тотального звільнення від розуму і всього, що до цього подібне. Божком новітніх поетів є далі Гайом Аполлінер, у французькій літературі вже давно визнаний майже за класика, послідовника великої поезії Маллярме. Аполлінер до речі - мало кому з нас відомо - є автор "Листа Козаків до Султана", поеми, де він матеріял козацької лайки використав як засіб нової надреалістичної форми. Новітня французька поезія, - цілком у пляни того, що сказав колись Маллярме: поезія твориться не ідеями, а словами, - хоче бути тільки магією, містикою, музикою. Вона свідомо відмежовується від будь-якої функції, акції, ідей і хоче займатися тільки містерією життя і її висловом за допомогою мови. Всі правила досьогоднішої поезії не дійсні, матеріялом поезії мають бути самі слова, образи і звуки, незалежно від їх логічного зв'язку і традиційного сенсу. На місце реальності має постати нове, - надреальність. Але логіка каже: навіть слова самі собою висловом якихось понять, іони всі висловлюють якісь точно окреслені ідеї; якщо вони, ці слова, - безносередній вислов підсвідомого, неокресленого, як це, наприклад, заперечуючи сенс, можуть висловити це підсвідоме в чистому стані? Людина живе, щоб там не казати, завжди вимагатиме, щоб поезія висловила їх щось; це щось не конче мусить мати сенс інтелектуальний, а може це бути тільки якийсь стан невисловленого зворушення. Проте вимагаємо, щоб це неозначене поет висловив формою означенюю, бо інакше його тут просто не дійде до нашої свідомості. Бож вона на те тільки й постала, щоб висловлювати кое щось, якусь чиєві почування. "

От і маєте тут образ суперечностей цієї нової поезії, пояснення того, чому вона така абстрактна, "незрозуміла", і чому - що для неї гірше! - вона цікавить тільки обмежене коло самих поетів. Це література для самих літераторів, без елементу чисто людського. Не диво, що раз-у-раз чути голоси про те, що вся ця модерна поезія не дала досі ні одного вірша, який хапав би за серде. Мюльзи Бенда у своїй нещодавній голосний статті в "Ревю де Парі" під назвою "Non pessimus"/"Не можемо"/, де він піддав нещадний і винни кливий критиці цю нову поезію, недаремне писал: "Е два роди поетів: один творять поезії, тому що вони мають сказати речі вічні; інші, тому що всі епохи продукували поетів. Поети сучасні, здається мені, належать передусім до другої групи".

Ми не можемо сминути характеристичного факту: коли в роки війни й окупації, насамперед, в рр. 1941-43 французька нація опинилася в скруті, коли цей стан заболів і зворнувши до глибини коїнного француза, не лішилася нечутливості і французька поезія. Помітний у ній спрощений ренесанс ліризму на тлі болю, гніву, розпнуки, образи, безсиля. Почування ці сколихнули передусім молодих поетів, і успіх їх серед читальської маси був великий. Цenzура не тільки не перешкоджала, але ще й допомагала в тому, щоб висловлюватися не безпосередньо-агітатійно, а говорити загадково, символами. Проте пройшла окупація, і все повернулося до переднього стану /віннягск становить може тільки Я. Арагон/. Нова поезія вислу вільща в колі своїх трансцендентних проблем, шукання "передпершого стану слова", "містерії буття", "відкриття космічних законів" і т.д. Ніхто не заперечить, що все це - важливі елементи поезії, що вони сягають у саму її суть, а проте загальнє грамення стороннього читача таке, що загублено живу людину. Поезія ця не звортує майже всіх, вона безпристрасна і, як і безпристрасна жінка, вона просто мало цікава.

Ми навмисне оминали досі імена, хотіли скопити саму суть нової поезії в її загальних рисах. Два журнали відіграли особливу роль для ісвої поезії. Це "Поезія 44" /пізнь 45 і 46/ і "Етернель Ревю" Поля Елвара, найчільнішого представника цієї новітньої поезії. З цих імен згадаємо Арагона, Андре Бретона, теоретика надреалістичного руху, автора його маніфестів, що тепер перебуває в Америці, Трістана Тсару, П'єра Жана Ілюара, що в часи резистансу був зблизився до читача і змів його захопити, у своїх нових збірках знов від нього віддалися. Його поезія стала знову непов'язаними образами з досить монотонною ритмікою /сучасні поети, зірвали зі старою поезією, пишуть звичайно неримованим вільним віржем/, без сюжету і взагалі без якогось пункту, за яким міг би вхопитися читач. "Його поезія, писе Еміль Анрю з Французької Академії, - наче палітра мальяра, де він дар проби, позмінував фарби, без того, щоб можна було зображені, що він буде малювати". Де-ле-де трапиться гарний образ, на зразок: "Вона прокинулася, і її очі перестали бути островами на сріблі її тіла", але, здебільшого, його поезія не доходить до свідомості читача, значить, не викликає будь-яких емоцій. Слова більшості сучасних поетів - як стріли з обламаними вістрями. Вони летять, але заперечують своє призначення - не віляють у свою мету.

ІВАН К-ИЙ

# Чи ПРОЗА ьнашії ПРОЗІ?

По українських таборах Німеччини мандрують здорові широкоплечі юнаки. У наплечниках - їхні власні твори. - Прому - щість, вісім, десять марок!

Люди купують. Люди читають. Це є українська література. Українська музза. З міцними ліктями. Прому - по вісім марок!

..."А справжня музза неомузена"... Досі не вийшли ани вірші Теліги, Ользича, Антонича, ані роман Домонтовича, ані... Справжня музза не вміє розпихати ліктями. Справжня музза вміє зважувати кожне слово, кожну титлу й кому. Вона простує своїми питомими шляхами й не вміє їздити звичайними - навіт за десять марок.

Як і наші теперішні юнаки, свого часу виявили потішальну житєздатність наші вояки, що були інтерновані в польських таборах. Вони почали малювати. Вони продавали свою продукцію чужинцям. Проте, діставалися ці картини й на західно-українські землі. Люди купували. З патріотизму. Це є українська музза. В кабінетах адвокатів, докторів і професорів висіла всюди та сама дівчина з відрами й млин... А Новаківський і Труш - у чужинців.

Перший пішов до читача Вол.РУСАЛЬСЬКИЙ книжкою "Місячні ночі" /новелі, Авгсбург, 1945, ст.44/. Дуже нерівні, й не новелі, а вірші в прозі й оповідання. Частина їх безпосередні й ширі /"В Холоднім Яру", "Степова зустріч" інших, як "Старий дзвононар" і "Лісовики" не треба було вміщати. Ілюстрації художника П.Нікольського - дуже старорежимні - гармонюють із змістом книжки, виразно підкреслюючи, що це не поезії, а вірші в прозі.

Друга його збірка "Сонячні дзвонони" /Оповідання, Авгсбург, 1946, ст.62/ говорить про швидке зростання автора. У першій збірці Русальський - безпосередній наслідувач М.Хвильового, у другій вже є багато від В.Стешаника. І це добре. Хто потапає в ріках хвильовівського ліризму, тому треба хапатися за скелі кам'яного Стешаника. Деякі з цих оповідань уже наближаються до новелі, в них з'являється сюжет і чіткість оповідання. Щоб знайти свій шлях, Русальському треба навчитися не друкувати все написане, не творити моторошних гуморесок у стилі "Лісовиків" і позбутися русизмів у мові, як бархатний, плаття тощо.

Великою продуктивністю визначається Олекса СТЕПОВИЙ, що поза своїми етнографічними нарисами видав три книжки: "Степова царівна" /Авгсбург, 1946, ст.15/, "Вогні в церкві" /Авгсбург, 1946, ст.16/, "З минулого" /Авгсбург, 1946, ст.16/. Дві з них - містечково-оформлені "Степова царівна" й "Вогні в церкві" - це сучасні народні легенди у

власної літературній сироватці автора. Можна б було привітати ці збірочки, коли б автор-стисграф сумішно подав точний запис народних легенд. У теперішньому ж своєму вигляді ці легенди втратили безпосередню запам'ятість народного твору, а цим самим і єдине віправдання їх видрукування. Вони далеко дікавіті сюжети дали б авторові не ці легенди, а жива сучасність, що її не розчулити плаксивими подробицями про те, як "їй щось болісне стиснуло під грудьми, вона ойнула і навпростець, не шукавчи стежки /А хто біжить навпростець, шукавчи стежки? І.К./, побігла до Богу". На жаль /чи на пастя/, в иеповоротне минуле відійшли симпатичні плянки й куховарки, що стали б вдячними читачкам цих легенд.

Книжка "З мишулого" корисно відрізняється своїм зовнішнім художнім оформленням - праця Н.Григор'я /не Григор'єва, як у книжці/. Це - все цілком ерігіальна творчість, що виявляє чутливе сердець автора, його сінечутливість до людських страждань та різноманітності ємітів у його мові. Що цікаво він описує серпанково-тужину настрої. Тужинні настрої разом з епитетами не ратують проте нарисів, що не викодять понад рівень зразкової разетної творчості. Такі "Свят-Вечір на чуміні" тисячами з'являються на Різдво, коли за гікком вис вітер, "і без міри велика маса /sic!/ снігу висипала маленькі будиночки, що були подібні до грибів".

Панас ФЕДЕНКО видав дві книжечки - два оповідання: "Сальська любов" /Авгсбург, 1945, ст.27/ і "Свого рукописа" /Sime 3., 1945, ст.28/. Два оповідання про те саме - як інколи біля нас проходить велике почуття і як ми його неможемо зберегти. Зрозуміння вірачевого, спілчений біль і катяття приходить звичайно задовільно. Теми вічні, як вічні чуття, велич і педосконалість худини. Теми, торкані найбільшими майстрами слова.

Обидві книжечки - це оповідання "намі" в приятельському гурті про давні переживання. Одне про трагічне кохання селянського хлопця до міської панянки, друге - про те, як панянка через станові забобони відкіндас кокання рафського замерднера. Потім виникається, що цей камердинер - позаміжна дитина графа. Він наслідує великий маєток, а "панія" кається за свій нерозумний вчинок.

Це - пляжетна, хоч не зовсім актуальна тема, оборона менших братів до рівного права на чуття. Інша справа, що оборони своїх людських прав вимагає тепер панянка, який кастові забобони великої імперії дійсно відібрали право на кокання, родину і на саме чуття. Наївна розвідні заходи автора, - наприклад, починається опогіда я з класичного прохання стечения розмовисті про свої пригоди і т.д. Непотрібні зайві персонажі, подробії й пояснення: "Як зачудили гості, що панія Ліда хоче розказати юсів із свого життя, то обступили її і почали просити, щоб оповідала зараз, почи що люди не соня...". І т.п. Українська проза так далеко відійшла від розповідиско стилю нашого 19. сторіччя, що не варто б його гальванизувати інші та подібними, пляжетними задумами.

Та їй сам задум лижається тільки вадумом. Автор таки пан, і селяни "як цього - таки "підізани". Його селянин не збуджує довіру, коли каже, що "українські життя нам намі

грамотні діти попроцитують, а чужі книги, як міякенький папір, то на цигарки згадуться, бо, повірте, пане, така скрута, що не тільки календарі та сонники на папір по-крутили, а все й святих книг наші курі ваялися..."

Правопис у книжках Феденка перестарілий: людє, даръ, газета, граф, довірям, лицаръ...

Мовський правописом куди вищий Василь ЧАПЛЕНКО: "Любов та інші оповідання" /Авгсбург, 1946, ст.30/. Війна й в'язані з нею переживання на декого з авторів вплинули негативно - серед них і на автора "Пиворіза". В чужому місті зустрічається він і вона. Але він на батьківщині залишив дружину. Любов дізнає випробування: вона, любов, чи обов'язок переможе. Тема з'дана, тема тепер актуальна, але сама тема твору не кваліфікує. Містечкова розповідність, спрощений сентименталізм, перетрафаретизовані описи в стилі: кохання... "вхопило й понесло їх, як буря" або... цілувати "спиваючи насолоду з чарівних дівочих уст". Окрім оповідання про цю пару, "що її життя буря вдарила так дуже", у збірці "Любов" уміщено ще дві гуморески про родинні непорозуміння: "Побачення в парку" й "Чобітки". Гуморески, що викликають тужливий спогад про Остапа Вишні й Вухналя, що їх ми таки, виявляється, нездінівали.

Зате про бомби, танки, літаки й скоростріли пише Михайло БРИК /"З мицулім днів" - нариси й оповідання, 1946, ст.27 і "Перстень" - новелі, Авгсбург, 1946, ст.57/.

Ці найновіші теми плюс пильне датування колного оповідання настроють читача поважно. Але ось "Я не зрадник" - оповідання, написане в вересні Р.В.1945. Вечір. Село. Село де "виглядала чиста молода дівчина, закінчана ріпчиком". У селі "сад вишнений", де стоїть "задумана Галі". Тут Остап пішов відвати. Та ось він з'являється й сповіщає, що лишається з нею. Тоді "якась злегка закривається у сердце Галі", уста скривила ненависть, щоона "пурхнула перепілкою поміж дерев". Тоді Остап іде на поле боя й помирає.

"Сину, не вбивай" - тема про війну. Це сюжет "Зійшлися обос на багнетах", тільки там лаконізм, а тут весна описана так: "Вгорі зашебетав хайворонок, він співає почесний /?/ гіми весни, яка почала піказуватись у всій своїй красі, як молодечка, розсміяна, весела, життерадісна дівчина. На її стані..." у автора нібито хоромі описані дівчата, але не треба, щоб вони завиди були "задумані", щоб "пурхали перепілков", щоб вони "сокромливо гляділи...", як щойно розвинуті пуп'янки рож", щоб "п'ячи нектар її уст, він шепотів: Оле, я кохаю тебе! А кущі рож відгомоном шепотіли: Мусим бути мосю навіки". І не варто в двох збірках уміщувати ті самі оповідання, хоч би і з зміненими назвами.

Матеріал для читання в поїзді дав ОрІКАРЕНКО оповіданнями "Сердя на дротах", /Sal., 1946, ст.32/. Підкреслив їх вагонність Ю.Ковальчук обкладинкою в Нат-Пінкертонівському стилі. Із своїми цікавими сюжетами, розповідною легкістю - Ікаренко - відпочинок після віршів у прові, після перетампованих ватою-поем про жнива та вбо-

го-безграмотних пісень про наців. Проте, Ор.Ікаренко по-пильнував зіпсувати свою книжку найно-виховним оповіданням "Наречені" з тривіальними описами, як "уся природа, пробуджена зо сну, співала похвальні, голосні гімни в честь життєдайного сонця". Краще співати, про що співається, а Ікаренкові співається про буденне життя міста, про успіхи винахідливих людей, що прогихається до свого маленького щастя серед авт і трамваїв і що таки дуже далекі від "гімнів сонця".

Про ці гімни писати більше личить Ніні ПАВЛОВСЬКІЙ // "Арія Маргарити" - новелі, Авгсбург, 1946, ст.16. Бібліотека "Нашого життя", ч.1/. Дві новелі про драми жінок, сильних жінок, що не дарують зради і вміють кохати. Павловська намагається скопити відтіні інтимних переживань, не будінко описувати /Бджола - "валка й бліскуча, як золота крапля"/, шукає в житті величного. Але й вона ще в'яже новелю з назиснє поетизованою мовою - це може бути від'ємним; а все дійсно від'ємне - не витримувати часу // "Спадас нум міста, мов затихав величезний орган" / та все повертається до того ї "гіму, що розвався з ії грудей".

Читали згадані книжки, і хочеться уникнути з вух незавмерлу ще луну вибухів упалих ідей, систем і бомб. А, здобувши комічну для безсторонньої одынки внутрішню тиші, почуті у цих книжечках останні повіїв дали пережитого. сентименталізму. Може де предтеча більшого відродження цієї колись потужної теми? Може де пам'янання до минулого, реванш за зисособлення тоталістичним захопленнями, що під ними залупується недоліківідсвата за літературна Україна?

Але... луна завмерлого час досконалість попереднього досвіду, а свіжо проростаюче час замалість дерзання - і одне, і одне ніяк не в'яжеться з кущуваною анестезійністю більшості згаданих творів.

Колись давно-давно, коли прийшлося знову відкривати Україну, знайде о і спірато її як країну задуманих Галь, відвантажих козаків, тихих річок і кутюр. В он сах ужито здібніх постливих форм, декоративно-шукерського тла, спрощеного оточення й персонажів. Імось рокованим колом туди ї повертається новинарство.

"Коли б ви знали, нащади, як худи ілачуть живучі, то ви б елегій не творили"... Пачині не сказуть: Ми не з елегіями. У нас бомби й танки. Пачині не сказуть, що наївні елегії можна і про танки, а речі будені можна бачити, як Яновський, як у малстрів Галина Мазенц.

З'їзди МУРу, дитячих письменників, мистців, музик... На з'їздах дивимося на буйну порость молодої літератури. Якими соками пучнявіс, до якого рівня прагне дорости? Напевне, до найвищого. І нежай пробачати мені, ясли вкажує диній перевірений шлях до найвищих пініт. Ще - праця, суверість до себе, асреза подвижника. І для майстрів, і для учнів. Нецікаво, але так.

Навколо нас легенда Готика, продавні міста, гори й музеї, до виплекали не одного величного. Нескіс книжок і бібліотек? Тож читаймо книгу, всім приступимо. Мандруймо в неї. В наплечинку ис же бути тільки мапа. І мріймо про затилок бібліостек, де заклите те, що в'яжеється живому тухогі. Де тяжко? Ні, не граймо зібачко, є що іншої за звича.

Леонид Лимдан

М.О

Віля вікна не стійте. Відмідіть  
І обережно зачиняйте двері,  
Щоби покритий порохом століть,  
Не оглядуючись, пройшов Сальєрі.

До ваших слів він ревно припаде  
Всіма кінцівками липкого тіла,  
І половину слави прогуде  
Йому услід епоха захиріла.

Він поведе у далечінь алей,  
Заморить чадом довгої розмови,  
І у сонети знов замість людей  
Повернуться собаки і корови.

Л.Л.

УЛАС САМЧУК

# Відкритий лист до д-ра Остапа Грицая

Вельмілановий Докторе!

Наші клепоти про літературу знайшли відгук у Ваших мляхетних виступах та міркуваннях. Власне, - нас турбую справа літератури, яку ми називамо великою. Скажимося піднести рівень нашого морального напруження, і коли ми при цьому, чо хочеться підкреслити, що тут ми розуміємо не самі книжки, те, що було чи буде написане, а також саме поняття про наше мистецтво у всіх його проявах.

Хочемо бути відповідно заступлені в родині народів нашого світу, які активно і творчо протягом віків у мінімуму, тепер і в майбутності включені в той всеобіймачий процес, що цьому світові надає якраз такого, а не іншого обличчя. Хочемо це робити не тільки з мотивів національного егоїзму, але передусім тому, що ми чуємо, що наш час настав, що ми мусимо до цього процесу включитися, що історичне призначення ставить нам цю справу в обов'язок.

Дуже зобов'язувачий обов'язок... І тут, коли хочемо бути цирими, не вистачить нам міркувань чисто практичного порядку. Коли говоримо про ту діяльність культури, яка тепер нас цікавить, - літератури - то мусимо передусім мати дуже виразне, конкретне і точне уявлення цієї справи як такої. Ще вистачить розуміти саме слово і те, що під ним розуміється, а кончі треба мати на увазі весь той складний покід духа, який дас поетові, початок і творить температуру самої творчості. Конче треба знати, розуміти і вичувати атмосферу, я в сказав, наших душ і наших сердеч, яка єдина зумовлює основну істину буття чи небуття великого мистецтва...

Ми говоримо, що нам треба зробити те чи інше... Що треба знати стільки то мов..., що треба мати такі то засоби... Що конечні такі передумови... Так. Але це чисто механічно трактування такого ось явища може легко затемнити і узагальнити основну суть справи. Мені здається, що тут конечно думати і вчуватися більше, ніж говорити, а чинити більше, ніж думати. Думка, її ступінь, ії рівень, ії висяг у просторі і часі, це, очевидно, те, що наштовхне нас на великий, тривалий, зумовлений конечністю чин.

Мені казали освічені люди, що мова про літературу, як де розумію я, є мовою дискусії. Мені ще казали, що треба не говорити, а робити... Це дуже легко якраз так казати. Це той звичайний вихід зі становища, який не вимагає ускладнень. Однак, що це допоможе тим, які справу це дійсно розуміють, як також розуміють, дележить корінь лиха. Ніхто не стане заперечувати, що такого ліха тут ми не маємо.

Прадя, величі досвід, спостережання себе, наших людей і нашого світу даю мені абсолютно ясність в цій

справі. Тут я не маю і не знаю сумнівів. Тут я переконаний, що справа є така, а не інакша.. А яка саме?

Ось яка: нам все здається, що мистецтво це механіка. Є майстер, є барва чи перо, і вже є все. Але це нам так здається. Це наш перший погляд. Погляньте ще раз і ще раз на ту річ. Спробуйте вникнути в процес творення.. Щідійті до справи з усіх боків і зважте її у різних випадках... І тоді ви побачите дивну річ: мистецтво не механіка. Мистецтво - містерія. Мистецтво - виростання житвої природи. Мистецтво - чудо.

Так. Мистецтво - чудо. Ми самі снажимося збегнути його сутєвість, його природу, але ми не можемо ніколи зробити це з остаточним викінченням. Розважаємо над стилями, над формою, над ідеями. Думаемо і хвилюємося, а в результаті нічого не осiąгаємо. Мистецтво твориться само по собі - так, інакше, але завжди по-своєму. З'являються несподівані люди у несподіваних місцях і приносять несподівані висліди. І тому якраз на землі, серед механіки, хемії та біології існує ще мистецтво, яке дає вислів душі механіки, хемії та біології.

Можна мої слова заперечити. Це не сутєво. Мистецтво від того не стратить своєї питомої ваги. Воно не слухняне дитя, воно скорше воля Бога і тому заперечень не боїться. Це тільки недосконалість людей пробує приписувати форми для мистецтва, робити накази згори, зловживати для того силу зброї чи силу поліції.

Ні, ні, ні... Мистецтво ніколи і ще раз ніколи не піддається наказовій поліції. Так само, як не постане воно там, де нема на це справжньої зумовленості. Де нема глибокого ґрунту духового, де нема чистоти і великої моралі. При чому під мораллю треба розуміти судильність людської душі...

Прекрасно знаємо, як мало вимагає людина примітивна. Не кажу бідна матеріально, а якраз примітивна. Та, що думає кудо, чинить відрухово, живе функціями фізики. Уявім собі суму таких людей. Уявім собі таку громаду, громадянство... Або уявім собі накопичення матеріялу, валіза, бетону, якось торсткого каменю. Уявім тугих людей, у яких нема барви. Уявім собі безсонячу порожнечу чи безроззвітній морок. Уявім собі найстральніше: відсутність всілякої уяви. Лишімся тільки з самою думкою і пізнанням основних змісів. І коли б ми таке могли уявити, я цікавий, звідки в такому середовищі могло б постати мистецтво? Серед порожні, в яких нема духа... В яких нема великого духа... Божого.

Ми спускалися по сходах вниз... Можемо йти догори. Можемо дивитись і бачити світ, суходоли і океани, світ під нами і світ над нами. Космос безмежностей у великому і малому. Людей, що виходять поза рамці можливостей і сягають у царство казки. Знаємо таких, бачимо їх, чуємо їх.

Переживаємо катастрофи, спричинені однією тільки думкою. Катастрофи в житті мурашок і в житті великих континентів, де живуть мільйони людей. Господи Боже! Чи є те, що дає поживу мистецтву? Що родить безконечно і безмежно думку обняти все обіймами краси, зміряти все ви словом людської мови прош фарб чи сполученням звичайних звуків звичайної гами.

Мистецтво потрібне там, де бує життя. Життя великих стилів, великих пристрастей, великих хотінь. Де багато людей, які творять мистецтво кожній секунді крізь рухомого мозку чи свого пальця на рудці. Мистецтво родиться серед аристократії і вмирає серед плебсу. Мистецтво живе серед благородства і ніде серед хамства. Ні, ні, ні... Ви мене не переконаете в протилежному, бо я це знаю... А щоб вам це уточнити фізичними досвідами, я не маю на це можливості і часу...

Не кожна річ є річ. Не кожна людина є людина. Одного разу я мав спрагу. Я купив помаранчів і жадібно на них нахинувся. Але я не вдовольнив своєї спраги. Помаранчі були тільки формально помаранчами. Всередині вони були сухі.. Я бачив багато людей, які мали вигляд людей. Але я не міг вдовольнити своєї спраги як ловця людських душ. Ті люди не мали потрібних мені душ.

І це так. І від цього залежить не тільки поява великого мистецтва, але поява самого мистця. Мистець родиться не з утроби матері. Він є народженням суми всіх народжень, а коли є винятки, то це тільки винятки, і так їх треба, в кращому разі, розуміти. В гіршому, їх треба розглядати не як винятки, а як ствердження нами сказаного, тільки не в досить опуклій формі...

Ми, українці, хвилюємося, що не маємо того, другого, третього... Добре робимо. Ми на добрій дорозі. Було б гірше, коли б ми не хвилювалися і твердили, як це дехто і чинить, що у нас все є як гарно... Що ми більші, величніші... Що нам Шекспір!.. Я знаю, що ми виростемо, бо ми ростемо. Нам потрібне суспільство. Культурне, благородне, аристократичне. У нас забагато плебсу. Ми топимось у примітивізмі. Ми інколи навіть чванимось своєю недолужністю і на тисячу кадів відміняємо нашу "народність". Даремна пиха. Ніхто нам не повірить, що сума дядьків, чи гурт декласованого лімпену, це вже і народ. Особливо не повірять нам ті, що тримають у своїх руках кермо світу. Мої благородні демократи! Ви всі, що турбуетесь, що втратите вашу примітивістичну невинність! Ті, що, розпинаючись "за народ", потураєте хамству! Повірте, що наш час не терпить такого поняття, бо наш час вимагає величеської інтелігенції духу й тіла. Ми стоймо на тій грани, коли суми будничих і дурних будуть вживати тільки як цифри, яким треба послати у певне місце, щоб вона там розсипала свої кості в ім'я..."соціалізму". Ні. Не соціалізм будується! Будується великий розум, щоб сняти організацію всіх систем, що існують на планеті, і звести їх до однієї системи. Для того жертвують мільйонами одиниць в великої цифри "народу". Тисячі концентраційних таборів з колючими дротами охороняють "прадючий народ", щоб він не жив життям людей, а лишився матеріалом "для будови соціалізму". І горе тим, що творять суму "народ" і не мають фараонів своєї крові.

І коли ми говоримо про літературу... ба, про літературу велику, - ми маємо на увазі багато явищ у площині нашого світоуявлення. Баєто, дуже багато. А серед них ми вимагаємо відконої одиниці нашого народу, щоб вона, та одиниця, виривалася з одягу плебсу... Щоб робила те, як-

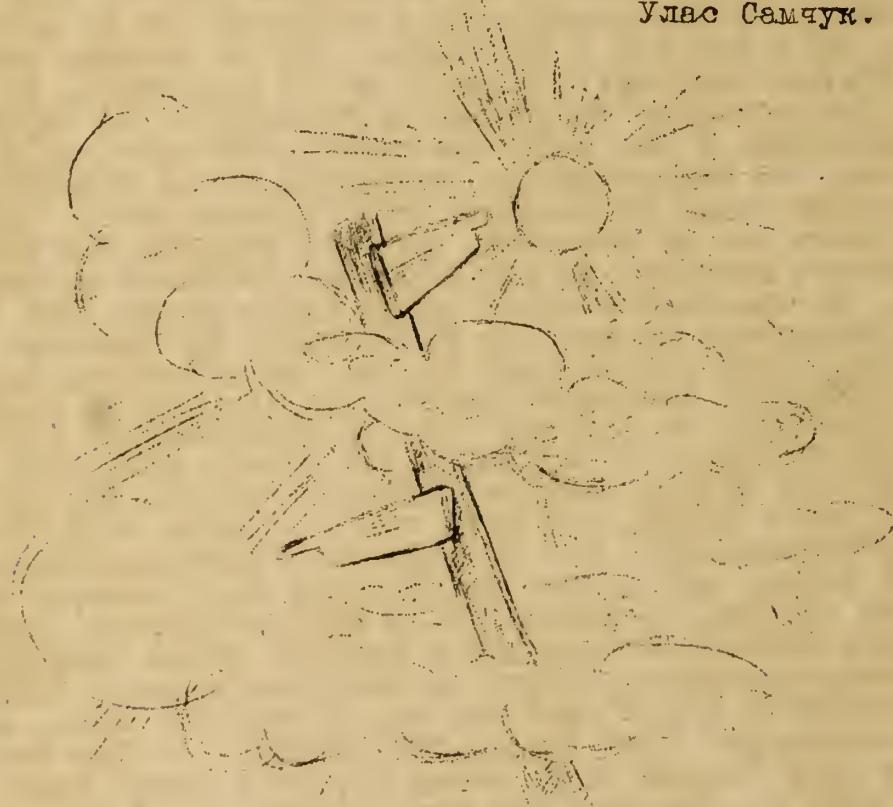
найскоріше і як найосновніше. При чому вважаємо, що таке переродження можливе. Вони закономірне. Ми цим допоможемо собі, і тоді також ми будемо великим підметом у певному реченні. Ми будемо легко писати нашою рукою, бо наші очі бачитимуть те, що треба намій душі.

Зараз, наприклад, наш народ величезною хвилею життя викинутий на чужий берег. Я кажу "народ", бо таким ми тепер є на чужині. Ми не еміграція, бо для того ми пересели вже самих себе. Ми викинуті за межі батьківщини, і я зараз переконаний, що це великою мірою дасть нам можливість стати ногами на ґрунт давно очікуваного суходолу. Мільйони наших обличів наберуть виразу шукачів істини не тільки у себе в Кобиляках чи Крем'янці. Ні. Ми будемо її шукати на дні Тихого океану чи на верхах Гімалаяв. Ми знайдемо її в Нью-Йорку під стома замками. Ми вирвемо її з рук і уст тих, що нас заперечують. Ми покажемо людям світу, що вони дуже помилились, коли не бачили нас тоді, як ми були добрими. Ми будемо такими, як всі: великими!

Ці ось мої міркування, Шановний Пане Докторе, хай доповнить серію думок, висловлених з приводу "Великої літератури". Хай вони будуть. Ті, кому вони призначені, їх зрозуміють...

Прому прийняти вислів моеї до Вас пошани,

Улас Самчук.



Відкритий лист до  
доктора філософії та  
виданчого майстра поезії  
Ол. Тадею

Високоповажаний Пане Докторе!

Я дозволю собі нагадати Вам, що ми познайомилися мімохідь, за обставин, коли Ви, щойно прочитавши перед великою автоторею лекцію, підписували декларацію ініціативної групи МУРу як один з членів-засновників цього об'єднання українських письменників. Я чув тоді прикінцеву частину Вашої лекції. Лекція була про англійську літературу. Я чув, як пристрасно Ви висловлювали хвалу багатству ідей цієї літератури, духові тшукання, що надихає її, витончений ультурі форми. Другого дня я мав приємність розмовляти з Вами ближче. Розмова стосувалась і до літературних тем.

Ви висловили свій погляд на сучасну, зокрема українську літературу. Мені особливо цікаво було чути, що найоригінальнішим нашим представником вважаєте Й.Косача, а найбільшим сучасним письменником - Джойса, бо обох цих майстрів слова я теж люблю, хоч кожного, звичайно, в своїм роді.

Коротка розмова залишила в мені виразне враження. Вам особисті погляди сумувалися для мене з тим, що я читав в Ваших творів або чув про них. Не досить обізнаний з доброком західно-українських письменників, я все ж виділяв Ваше ім'я відколи вперше зустрівся з ним: в антології сучасної української поезії Є.Ю.Пеленського. В "Календарі для всіх" на 1933 рік Ви значитеся як відомий повістяр і поет, автор семи публікацій, що серед них, крім прозових та поетичних збірок, є одна драма і одна поема. Мені знані Ваші тонкі поезії, друковані свого часу в журналі "Митуса" і в інших. Особливо ж запам'ятався мені один Ваш вірш, який кінчається словом надлюдина.

Я не вкладаю в ніцшеанський термін прусацького змісту, якого надала йому поточна політика. Мені здається, що німецький філософ тільки наблизився до вислову - вдало чи невдало - до вислову того прагнення, яке не ним започатковане і не на ньому зникне, а є прагненням всеістотним: прагненням людини побороти себе в ідеалі, твореному щоразу заново. Тим то слово надлюдина не лякає мене, як лякає воно тепер багатьох вульгаризаторів ідеї демократизму. Бо надлюдина - це не здегенерований юберменш у брунатному однострої, а та людина, яка є творцем себе насамперед, творцем у божеському чині подолання природи на благо і щастя всіх собі подібних. Надлюдина завтрашнього дня народжується в величезних змаганнях, у війнах і революціях нашого сторіччя - передусім в революції людського духу. І хіба ж не може справді захоплювати українського письменника наших днів образ людини-героя, що творить новий шляхетний світ за образом своїм і подобов? Так, Ваш вірш про надлюдину, Ваші вислови про Джойса єк революціон-

нера психіки й репрезентатора форми в красному письменстві, Ваші думки про потребу активізувати зміст і форму української літератури, - все це я сприйняв з радістю з повною солідарністю в ході міркувань.

Тепер ще й книжечка Ваших нових поем.

Мені дуже тяжко починати цього листа до Вас. Я довго вагався, відкладав і кілька разів усе зовсім полішив про лист і думати. Обставини об'єктивні змусили мене таки наважитися. Обставини сучасного нашого духовного життя, що в них активізується якраз те ніде й спекулянтське, те кололатературне, яке мусіло і саме тепер сидіти тихо і не показуватися на світ Божий, коли б нормально функціонувала в нас справжня література. І тому кожний дружоганий виступ автора-мурунця набирає в наші дні особливої загадки і гостроти. І тому пробачте мені від усього серця, коли зможете, що звертається до Вас не в тому тона, до якого мене здагалося б, мусіли зробити зазади повага до Вас, Ваше знання і Ваше літературне минуле.

Тим трудніше писати мені цього листа, що йдеться тут про такі речі, які в суті своїй не надається на математичне членування, речі, про які можна говорити тільки приблизно і завжди з відчутною загрозою того, що дуже легко можем і іншого вразити, і себе не в словах або, коли й висловивши, то сокирним способом.

Вийшла книжка нових Ваших поем. Справді дуже мені тяжко вибрати ті слова, що правильно вимовили б те, що я відчув, прочитавши Вашу книжку. Слова: розчарування і обурення - самі з себе не кажуть нічого, бо це тільки слова. І з чого починати? Зі змісту? З форми?

Ст зміст поеми, що стоїть у збірці першої іносить назустрічу "Лінива": Ви, що жили "в місті, у світах", як виявляється, - "тех блудний син села", занедбали "тасмний зов" землі, а побувавши в ліппі на лінивах, каєтесь в тому занедбанні. Звичайно, так схематично-абсурдно можна передати і зміст найбільшого витвору слітового письменства, і передказ цей нічого не скаже, бо завжди в змісті речі є щось своє, конкретне, в чому, власне, і полягає цінність твору. Так, конкретне є і в Ваших "Лінивах".

Зовнішня декорація аж надто імпозантна. Женці жнуть, не спочиваючи /або дуже коротко спочиваючи/, жених не забуває за залиянням до віковички праці, "любов і труд ідуть у парі", і "тасмний клич законів вічних дає і праці ритм і лад", і вся ця ритмічна праця відбувається, властиво, не на загоні, а в Божому храмі, "бо вся природа - Божий храм", і вона - природа - "рідна мати людей, звірят, дерев, "рави", і взагалі - ідилія судцільна.

Чи послідовні Ви, співаючи ідилію? Ні. Навіть при побіжному читанні впадається в око діри ідилії. Діри без ласток. Виявляється, що не все в порядку під сонцем. Виявляється, що не тільки перепілці приходить біда, коли люди виживають жита, і не тільки заєць занепокоєний у світі боротьби за існування, у світі боротьби всіх проти всіх, у світі, де "повно злоби, ворожечі", але і в душах самих Ваших мірних пейзанів живе сумнів і страх перед завтрашнім днем, бо ось старий багато чи приклад, міркує так:

Як все майно даси дитині,  
То сам на старість йди під пліт,  
З торбами жебрай, бо то нині  
Лукавий і невдачний світ.

І ще:

Отець дітей годув копу -  
Та як постарівся, тоді  
Копа дітей вітця в хоробі  
Не прогодув у біді.

І ще:

І мати у безсонні ночі  
Дочок пильнує, як зіниць,  
А доні й думати не хочуть  
Про матерей, старих ідовиць.

Я розумію: такою складалася ідеологія селянина від віків, і ще наприкінці 19.сторіччя, ще в нашому навіть сторіччі перед першою війською розкриття цієї ідеології - реалістично-мистецьке розкриття - зробило б честь не одному Нечуєві-Левицькому. Але були війни, і були революції. Вони струсонули все людство. Вони стимулювали шукати крашого світу, і то тут, на землі, не в захмарних високостях. Вони висунули не гребінь життя нових людей, спраглих реформ, спраглих переустroю, спраглих свободи єдиниці від вікових тягарів. І всього цього Ви не помітили в нашому сторіччі, чи гэ ще ѿде повз Вас, "блудний сину села", що живи в місті, в осередку прогресивних сил і прогавили ці сили?

Простіть мені, я вховав себе тепер на думці, що, можлив, чим моя аргументація в суті речі різничається від аргументації того партійного керівника, що стоїв над душою в нашого письменника і торочив: пиши про те, пиши отак. А я ж зовсім не те хотів сказати і зовсім не так. Я не визнав сам ніяких рецептів і вороже ставляся до накинення там і ідей. Я знаю, що декретуваний несе мистецьку смерть, і знаю, що поет ніколи не буде щирій там, де він є не творцем, а пиконавцем.

Не конкретне - панщине чи колгосне - село має на увазі і не конкретні розмови Вашіх героїв. Крізь рядки Вашої поеми я читаю авторову істому, істому й зневіру, вітому, зневіру і прагнення знайти втіху в цінностях, що здаються вічними. Не героїв Вамому я кажу: говори не так, а так, роби не те, а те. але Вас, автора, прому: не вірте, не вічі, ой, не вічні де цінності. Не те, чи куркулі Ваші герої, а чи незаможники, мене непокоїть, не нерідповідність якомусь пунктові вказівок якоїсь партії щодо сільської тематики мене страхає, а емотивна атмосфера творчості, Вашої, автора, творчості, автора, якому хочеться крикнути: Не шукайте втіхи в позавчорайських піснях, не заспокойтеся в милуванні заскоруялим побутом, бо Ви людина цього дня і може завтрашнього, Ви силяли колись надлюдину, Ви, зрештою, член МУРу. І це єдине право мурівця щодо мурівця - ось, здається, знаймор відповідну формулу - закликати один одного до відповідальності в порушенні пункту про "Вічно шукаче мистецтво".

Саме тому, коли я читав і Вашій поемі, що женці Ваші допотопні, як виглядається, все і не своє жали, не були

вільними в труді людьми, а жали належне комусь, хто після їхньої праці виходить до воріт

Своїх робітників вітати,  
Приймати поклін іх і прийміт,

то я не на цього господаря лятую, що диспонує своїми робітниками і що йому вони повинні ще і кланятися, а я Вам дивуюся, як можете Ви на це спокійно дилигтися і це оспівувати! Невже в порядку речей, що сьогодні одна людина кланяється другій як вищій? Невже Ви, поет надлюдини, не відчуваєте потреби знайти в житті або витворити в уяві героя, що перекинув би шкіреберть усі ці "вічні цінності" і "космічні закони", героя, що всією істотою змагається б за створення суспільства, де ніхто нікому не повинен був би кланятися як вищому і де стара людина не тремтіла б за свою самотнію обдуруему старість? Почекайте, ми ж говорили про поета - творця ідеалу - чи так?

Дух вічних шукань, атмосфера ризику, відваги, небеспеки, неспокою, прагнення відкривати країні сліти - це відзначили Ви в Вашій лекції про англійську літературу. Невже в творчій Вашій практиці дух цей тодішній з мудруванням зайця, що його б числовити в формулі: "Тікай чимдуж, бо віддаєш ноги"? Якщо Ви від часів надлюдини еволюціонували в бік реалізму - в ідеології чи стилі, - то хіба є відтворення подробиць реального побуту, виключася мрія? Дух шукань не залежить від стилю. Дух шукань чути в кожній манері, коли він притаманий тій емотивній атмосфері, що в ній живе і творить поет. Що Вам більше личить: невже сама констатація "вічних законів"? Невже не виникає хоч маленького бажання вплинути на дійсність, перемінити в ній щось, когось чимсь заразити, щось у комусь запалити? За образом, за подобою ідеальної надлюдини?

Хто такий поет в суспільстві? Це справді "вічна тема". Невже в емотивному середовищі Вашої творчості навіть наяву на це не знайдете, щоб відчути себе духовим провідником народу? Невже хочеться тільки римувати побут в його тваринній застигlostі, а не хочеться гідшукати в ньому ті спраглі досконалення одиниці, руйнацькі і будівниці водночас, які ніколи не схиляються перед мудростю зайця й переплки, бо високу думку в собі носять, високу думку про масу людини в природі, у всесвіті?

Он Тичина посилає свою селянку по науку до міста, садовить її на трактор, старається зробити її небуденню істотою, героїнєю. І так само Довженко в фільмі "Земля" пробує показати нових людей села, людей-творців, лукачів, романтиків. А ми ж тут заперечуємо ту соціальну і національну систему, що її трубадурами і мистецтвом сьогодні є Тичина й Довженко. Що це означає - заперечувати, що це означає для нас, письменників? Це означає боротися своєю ідеєю, прогресивнішою, прекраснішою, людянішою, більш творчою, більш грандіозною. Це означає - в темі про село - робити так, як робить У. Самчук: показувати людей з села в русі, в становленні, показувати, як виростають вони з закостенілого побуту, як стають виразними індивідуальностями, як шукають України не тільки помад Дніпром, але й в Нью-Йорку і в Харбіні. А Ви не знаходите нічого кращого, як тікати з вухами в зотлій патріархальний побут. Де ти

чина й Довженко. Що це означає - заперечувати, що це означає для нас, письменників? Це означає боротися своєю ідеєю, прогресивнішою, прекраснішою, людянішою, більш творчою, більш грандіозною. Це означає - в темі про село - робити так, як робить У. Самчук: показувати людей з села в русі, в становленні, показувати, як виростають вони з закостенілого побуту, як стають виразними індивідуальностями, як шукають України не тільки помад Дніпром, але й в Нью-Йорку і в Харбіні. А Ви не знаходите нічого кращого, як тікати з вухами в зотлій патріархальний побут. Де ти

нові люди в Ваших "Живах", що принесуть повне визволення особистості, принесуть собі і іншим, нові люди, що правитимуть за приклад і зразок героям Тичини й Довженка?

Уже сьогодні все людство владно розчинає собі дорогу перед тим, як приступити до виконання своєї істинної місії: боротися з природою і скріти її собі. І вже сьогодні людство втрачається в процес космічного творення. Що ж самий тільки українець остеронь собі "співає, бо співається", чи як? Ні. Українець теж владно входить у майбутню сім'ю вільних народів світу, українець теж готується до остаточного бою за щастя своє, своєї нації і людства. Це не українець "співає, бо співається", а тільки його несподівано і безпідставно втомлений поет.

Ще раз: не вимоги до жанру чи манери - ні, тільки дискусія про ставлення до дійсності. Протестанта проти існувального чуття крізь усі манери й жанри, і так само - адоратора існувального. І якщо не бути нам саме тепер протестантами, то коли вже тоді? А якщо бути адораторами дійсності, то чи не краще нам зовсім не братися за перо?

У цьому листі я звертаюся переважно до тієї поеми, що стоїть у Вашій збірці першою. З тієї простої причини, що коли Ви поему з такою ідеєю і тако-тако змістом звучання свідомо виставили наперед, то цим виразно сказано все. І нікого а нікого не переконає та пласка деклямація про Карпатські події та Листопадовий зрыв, що йде слідом, будімто в збірці є ще про молодість і про завзяття і про тому подібне. Ні, поема про молодість і завзяття, яким передусім поема про безсилия, виходить фальшивими. Вони фальшиві наскрізь, в них усе від штампу й казенних гасел, в них нема віри, в них нема душі, в них нема поета-творця.

Та зміст ще не творить поезії.

Зміст ще не творить поезії. Ви розумієте, той самий зміст може надихнути і талановиту поему, і талановиту публіцистичну статтю, але самий зміст не зробить поему поетичною. Поетичною робить її щось таке, що живе в поетичній підсвідомості і виливається в майстерний ко-нечності, що промовляє сама за себе і раз-у-раз змушує сприймати себе віддільно від безпосереднього змісту, змушує милуватися собою іноді без уваги навіть і на непримітивний зміст. Поетичною робить річ щось таке, що випливав з непереможного бажання дати винн власному світові розмірів і барв, незалежно від того, чи буде це світ фантастично-асоціативний /"Косарі курті до складу полум'я квіток"/, чи патетичний /"Вчи мене бичем Твоїм - ударом, вистрілом, набоем"/, чи світ побутово-речових уявлень /"Бомби десь у чорта фабрикували та пашпорти, і за кутком чаївся терорист"/, чи світ містичної задуми /"Рукав тополеньки вітріє, і мріє сірий шлях"/. Але завжди світ так скоплених і зображеніх речей, як не стрінуги їх ніде крім як у даній поемі або в даному стилі поем. У цьому проблема форми.

Колись Д.Донцов без кінця викривав розповіддему в нас нехіть до форми, Я не поділюю його хвали особистості, що накидає форму іншій особистості. Але я погоджуєсь з думкою, що жива свобідності борца особистість повин-

на формугати в собі неповторне так яскраво і так по-своєму, щоб прикладом своїм викликати відповідне прагнення в інших. Коли я читаю, наприклад, вірші Т. Осьмачки, вони викликають у мені бажання творити світ абсолютно протилежних речей, але світ так само обплетений залізною конечністю форми. І незалежно від впливу Осьмачки на мене, менші маштабом індивідуальності, мені здається позитивним саме його буття як приклад формальної неповторності.

Може Ваші нові поеми мають настільки свою форму, що вона сама вже здатна дати читачеві чисту насолоду? Може те, як Ви відтворюєте Ваш світ, дозволяє піднести над змістом, а сприймати самогру в розвитку й нарощанні ритмів, тонів, рим?

Та ні, Ви ніяк не відтворюєте Ваш світ. Ваші поеми не мають мистецької форми. Точніслько, як і в змісті "Жнив", Ви, перелякані катастрофічним побутом міста, безвладно схильяєтесь перед побутом села, хоч і бачите звіряче в ньому /"Копа дітей вітця в хворобі не погодує у біді"/, точніслько так само в царині форми Ви нічого не вітворюєте свого, а тільки констатуєте, тільки видихаєте, видихаєте, видихаєте за римою риму.

Що впадає в око насамперед, так це те, що вірші Ваші не мають більше отієї залізної конечності форми. Систему образів, композицію, метрику, строфіку, навіть просто сусідування двох слів у Вас визначає як правило випадок. Наприклад, у рядку "Як збіжжя вже пожнуть всі люди" дитині ясно що слово в сі ні до чого, бо не стосується ні до збіжжя /Збіжжя - воно, одне/, ні до людей /не всі ж люди жнуть на Вашому загоні/, а вставлено його тільки для розміру. І Ви робите це з легким серцем, не задумуючися. "Ведмідь або кабан ніколи тіла не купає, а все ж міцніший він, як пан" - що це означає. Що "він" міцніший, ні ж пан - тоді який пан? Чи те, що "він" міцніший від усіх, як над усіми пан? Але Вас не цікавить логіка форми, в даному разі логіка синтакси, Ви квапитеся видихнути риму ка ба н - пан, щоб перебігти до наступної. І Ви робите це з легким серцем, не задумуючися.

Бо Ви не будуєте Вашого вірша. Ви його тільки ніжете. Спокійнесенько й легковажненько ніжете Ви на сіреньку ніточку все, що Вам Бог пошле: горошинку до бусинки, стертий шеляжок до гарбузової насінинки, целюльоїдову зірочку до шматочка ще чогось. Так після свого трудового дня під церковю підраховує старець переміщені в сонцем дзвіобаному кашкеті здобуті скарби - послані випадком.

До в Вас за епітети? спілe колосся, ні ма тиша, вишиваю сорочки, палкі обійми, ж в авий біг, кучерявий дим, густий серпа нок, широколисте дерево - таж сьогодні це теж не поетична мова, а суха констатація, обов'язковий атрибут дослідної кожної статті з провінційної газети. Ваші епітети це вже навіть не примітивна літературщина, що живиться здобруками минулого сторіччя, а щось іще нижче, майже канцелярійний епітетаж. Так само і з тими в Вас епітетами, що ніби наслідують фольклор. Тичина, наприклад, саме тим веле - тень, що перетворює фольклорний епітет, асоціє з ним щось своє глибоко особисте, він не малпус його, а переформовує. А Ви просто вставляєте в свої вірші смертельну заялені

"буйни й пітер", "чорнявий вус", "сивий глузуб". Без іронії, поважно. Де ж творчість? Де ж власне мистецька творчість? Ві лінуетесь витворити свого діда, а похапцем позичаєте "сивого, як голуб" - "витвореного дагно і витвореного не Вами. Позичаєте - і за-доволені.

А рими? На мою особисту думку, поезія, що в ній "сти-  
пас ~ балас" або "манус ~ частус" не слухать авторові  
для яксісь полюв влюбленим мети, а видикається самі з се-  
бе, наслідком яксісь самопливної закономірності, в русі  
якої автор має не винен, бс ходить попід нею пасивно,  
така поезія гідновідає, либонь, тому, що в світі, наприклад,  
фінансових газетах носять назву фальшивання монет.

Про Васі наголоси шкода говорити. Вас не обходить, що цілі покоління українських науковців і письмен-  
ників, східних і західних, працювали просто циклопічно в  
напрямі зближення і такого кінечного усталення в цій ді-  
лянці. Ні, Вас не обходить. У поезію, писану сучільним я-  
мбічним розміром, Ви включаете, приміром, такий рядок:  
"Трудиться, роднись, вмиратъ". Що це значить? Одне з  
двок: або те, що Ви чомусь вирішили гостати один амфі-  
брахічний рядок, або те, що нормального українського чи-  
тача Ви зможете змусити лимогляти рОднись. Трудів, снОпи,  
ледар, постім, русин, Степана - Ви спокійнісінько мані-  
пулюєте цими наголосами, ніби нічого на госукраїнській  
землі від часів Шідицького й Духновича не сталося.

Тут до речі все й гідоступ - про правопис. Академіч-  
ний правопис, в усталенні якого брали участь учені всіх  
частин української землі, є, либонь; найтачче рожена ді-  
тина української культури. Найтачче, бо майже негайно йо-  
го проголошено буржуазним, націоналістичним і т.п., і т.п.  
І натомість запроваджувано чергу інших, чужих, деструктив-  
них. Та ворог на те і верог. А що робити, коли свої не  
хочуть дотримуватися правопису, а нархізуть, отаманують у  
правописі? В якому становищі стоїте Ви, коли, нехтуючи  
всеукраїнським правописом, пишете так, як пишуть тільки в  
Вашій частині української землі: гимни, сира  
/род. відм. сир/, довідка, ізоляса, вожд,  
Корятович і т.д.? Нехай би все з льокальним пра-  
вописом виходили книжки графоманів, - де пів лиха. Але хі-  
ба не почесно для поста з іменем, незалежно, з якої час-  
тини вашої землі ван походить, задекларувати себе вірним  
єдиному правописсу; а цим авторитетно підтримувати спра-  
ву далеко не останнього пляну в наших культур і змаган-  
нях?

Та припустимо на жвилину, що про єштети і рими взагалі не можна споречитися, припустимо, що за бапалью  
їх і випадковою зовнішністю в Вас приховано щось, чого я  
не дозрозумів. І припустимо, що питання про наголоси і  
правопис нині є в русі, в дискусії, що є надійнуть змі-  
ни і остаточне усталення в цій царині. Але, крім речей  
проблематичних, є в українській поэтиці все і речі безу-  
мовні. І ст одва з них.

У вірновалсму рядку, в чергуванні наголосених і не-  
наголосених словизначне однословове слово обов'язково  
потребує слідом за собою пінаголовленого складу, інакше во-  
но исключно виліться з наступним слогом в одне. Цей за-

кої буг обережовий навіть у підмуркових верхіврах, якщо його копи й порушувано - наприклад, у футуристів, - та заєди зі спідомся метис зламати звичне і захистити незнані властивості, заховані в версифікації. Ви цієї мети собі, очевидно, не ставите, бо звідти сперуєте розмірами канонічними. Та згаданий безумовний закон чомусь порушиє раз-у-раз. Ось прочитаїте ці рядки вголос:

В селі, в саді, де ще єтє поє -- Рум'яна стало, як цвіт маку -- Конієвский день, скарб річок літ -- Радій, вдове, сій сміх спавильний -- Стрибнуг проводко на лан вики -- Ін в дитлік смерть, тлінь перенесе -- Мов мовлять, що так жити треба -- І прос красу села, шль, лінив -- Як сси, до з чуминів піль мед п'ють -- Вирішть мотом те, доки --  
Що виксдить?

Виксдить цілий ряд диких несподіваних: стоп слов, п'ята маю /ізби відьмарку/, скарб річок, сій сміх, лан вики, сміх тлінь, та кже ж пти /якісь таданки/, піль жили /Пільзен?/, мед п'ять, геджки. Для чого пускаєте в свої рядки таких нечуваних поетів? Щоб надати канонічним розмірам звучання негровських синкопованіх джазів? Не думаю, щоб як мітка паджала Вас, бо людина Ви поважна. Не, для мене якось тут престо випадок. Он доктор Грицай без кінця носить наподіх поетів, що вірхування - це не так собі щось. А я бомсву дав єсбі статі, постуточкі за Славутича, що в свій найслабіший посів я занік і він не встругне, бо вже накинув знання про форму як існоти. Чому ж Ви, иайгер, скотустесь на передпостійські позиції, допускати колодити в Волону царстві недбалістю, випадкові? Чому Ви не будусте Вашого бірма, а тільки нінете?

Поетичне недбалство, вимісні причини того, що подекуди в канонічний розмір встремлено рядки іншого розміру /Стче нам, чле єси --/ Не дами земі, сконд наї руд -- Заспавайтесь! /Іншага літ!/ - речі вставлені і покинуті там наприполяще. І так само поетичне недбалство, випадок причини того, що спостушені "Я" потрапляють часом із двох приголосників і тає гастролюс там ізвіки /Задумалася при ватрах і редить раду --/ У бій провадив Й сгинув серед муж/. Для чого ж Ви пустили в світ речі, народжені не в мистецькій існоті, а в обмін зараному і сик-так припасованою матеріалі?

Лобре, але Й може бути так, що терпіть перемісчання всіх існі "для чого", Ви поставите існі парубкі, єсбі - Для чого Ви, зарозумілий ісследий чоловік, з усіма Вашими філіппінами звертаєтесь саме до мене, якож наїмнути поснокуди гарнік поезій, погані народжуваних грабоманіям?

Ах, у ціску х уст річ. Тому звертається до Вас, що Ви не грабоман, прийміні, не думаю, щоб були ини. Тому звертається до Вас, що Ви репрезентуєте, Ви - ім'я. Хіба ж це не зробов'язує до чогось більшого, ніж мирно виносити рецензійний титул "іншого паневіного"?

Я не тільки віре, але і знаю, що український ємаграфічний думовий світ ток здатний видавати з себе духових пророччиків-поетів, які навідмінно притягаю самодосконалення у твореному ними ідеальному світі відчути наслідувати себе. І колиє видатне ім'я існати у собі відпові-

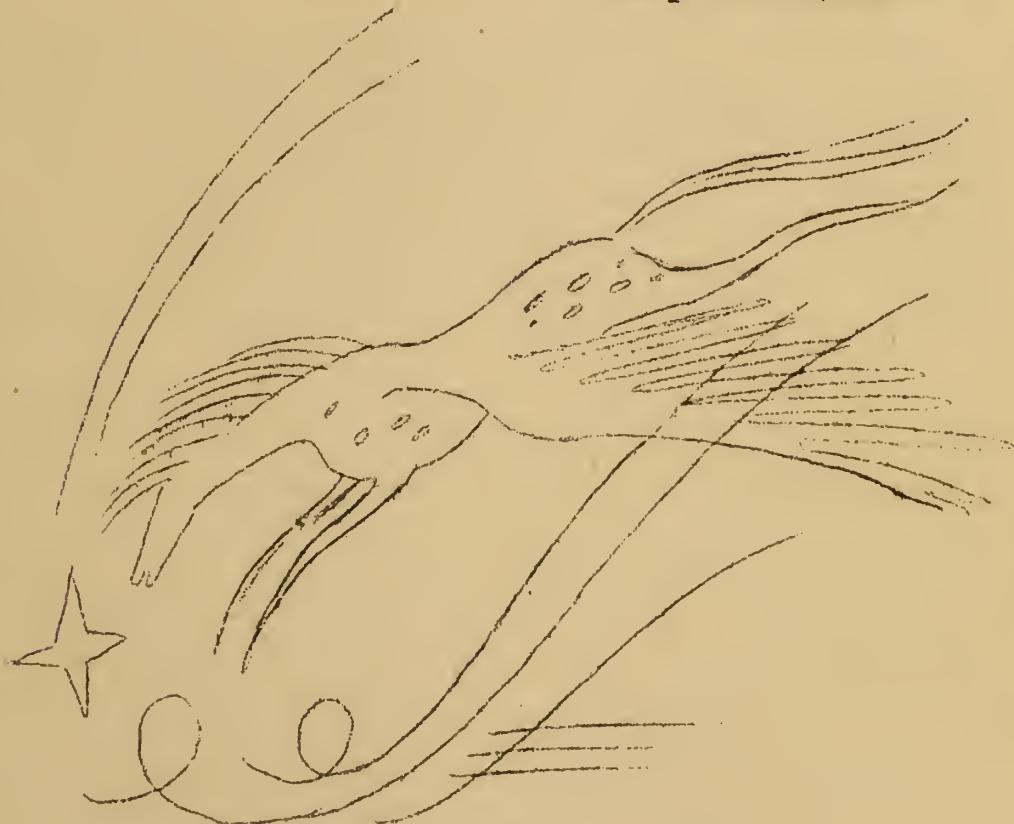
даліність. І відповідаліність мурівця - вдвадцятро, втридцятро більше, бо МУР, об'єднання письменників, - це су-ма відповідалінностей.

Чи сзначає ж однак де, що мурівці мають право твори-ти тільки речі досконалі, а за кожну річ невдалу їх треба садовити за дроти? Я переконаний, що питання якості мис-тецької продукції розв'язується не так у сфері взаємоодин-ки, як у сфері самоусвідомлення. Единого я хочу: щоб лист-май трапив на адресу - не у сфері амбіції, не у сферу пре-стилу, не у сферу підозри чи чогось подібного, а саме у сферу самоусвідомлення.

МУР - так я його розумію - це союз колективного са-моусвідомлення. Уявімо собі на одну тільки хвилину, що МУР розпався - через непримирені між собою амбіції або ще з якоїсь іншої причини - і кололітературні людці, які тіль-ки й чекають цього моменту, які прагнуть грati на сірих почуттях, прагнуть грati на несмачних гатунках преси й лі-тератури, називаючи їх у різні часи по-різному, а сьогодні підроблюючися під термінологію дня, - демократичними, - уявімо собі, що тоді вси вхопилися б за Ваш "Живів" й проголосили б їх вершиною літературних досягнень. Чи мо-жете Ви дозволити думку про це? Я до сумління Вашого мис-тецького звертаєсь,

З пошаною до Вашого творчого минулого  
і з бажанням вірити у творче Ваше майбутнє

Ігор Костецький



# ХРОНІКА

З ПРАЦІ ПРАВЛІННЯ МУРу.  
Видання літературно-ми-  
стецького альманаху.

Правління МУРу в засіданні  
26. квітня 1946 р. ухвалило  
видавати літературно-мистець-  
кий альманах "МУР". Україн-

ська видавнича справа на еміграції перебуває в цілковито хаотичному стані. Видається багате речей, яких взагалі не варто видавати або не варто видавати в теперішніх обставинах, тоді як цінніші речі лишаються в авторських портфелях. Величезна кількість журналів, що тепер видається або заплановані виданням, не відповідає ні кількості читачів, ні <sup>до</sup> особливіс т важить - кількості таких письменників. За приблизними підрахунками на еміграції в Німеччині й Австрії с коло п'ятнадцять кваліфікованих превайків і приблизно стільки ж кваліфікованих поетів і коло десятьох кваліфікованих превайків і літераторозпавдів, з яких однаке далеко не всі є тепер творчими. Очевидна реч, що ця кількість діячів пера не може забезпечити нормальне функціонування теперішніх журналів. Цінні твори повинні будуть з'являтися в цих журналах по-різних з беззаручними і тим самим кваліфікованих письменники, пригаблюючи до журналу своїми іменами, будуть просувати в читанькі маси твори невисокого мистецького рівня, як це частково вже й є.

До цього треба додати, що більшість названих журналів не відрізняється профілем один від одного і містять тих самих авторів. Це створює на літературному ринку нездорову атмосферу погоні редакторів за авторами й віпрохування в останніх "Хоч чого не буде", що спонукав подеколи навіть і поважніших і кваліфікованих письменників давати до друку твори негдамі або недороблені. В наслідок цього нала літературна преса може набрати характеру сирости й безвличності, читач дезарієнтуються серед зливи журналів і втрачає інтерес до літератури, а українська література перестає відігравати роль, яка їй належить.

Тому виникає потреба створити один репрезентативний журнал, що зосереджує би навколо себе все храмче з сучасної літератури і давав би читачеві належне уявлення про неї. Правління МУРу замислює утворити такий журнал під назвою "МУР". Він має виходити вісім разів на рік у формі альманаху /з розділами в існуючу числі: роман або повість, оповідання, нариси, поезії, критичні і історично-літературні статті, статті з мистецтвознавства/ і чотири рази на рік у формі збірників літературно-мистецької проблематики /з розділами: світоглядові статті, проблемні критичні статті, листи, спогади, огляди, поезії/. Альманахи передбачено видавати друком, збірники літературно-мистецької проблематики - тимчасового циклістичем.

Однаке ці видання тільки тоді зможуть стати справді репрезентативними і виконати свою роль, коли їх активно

підтримають усі члени МУРу і літератори, що співчують програму МУРу і його видань, давчи саме до них усю свою країну мистецьку продукцію і відмовивши від розпорішення її по численних і часто випадкових виданнях. Правління МУРу звернулося з відповідним закликом до всіх членів і кандидатів МУРу.

## ЧЕРГОВА КОНФЕРЕНЦІЯ МУРу. ОБГОВОРЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ.

На тому ж засіданні ухвалено скликати в серпні-вересні цього року чергову конференцію МУРу, присвячену станові й завданням і методології нашої літературної критики на еміграції. Конференція, як і всі дальші з'їзди й конференції МУРу, матиме закритий, внутрішньомурівський характер.

Натоміст відкритий і приступний для всіх характер матимуть обговорення літературних творів, які за ухвалою Правління МУРу з 3. червня будуть улаштовуватися, принципом беручи, з приходу кожної книжки, виданої автором, членом МУРу. Ці дискусії матимуть завданням, з одного боку, показати авторові реакцію читачів на його книжку, а з другого боку, популяризувати літературну продукцію сучасних письменників.

## СТВОРЕННЯ ВИДАВНИЧОГО ФОНДУ МУРу.

Щоб письменники могли активно впливати на літературно-книжковий фонд, вони мусять мати в своїх руках видавничі можливості. Інакше видання тієї чи тієї книжки завжди залежатиме від різних випадковостей. Тому МУР повинен заснувати письменницьке кооперативне видавництво. Покищо такі можливості нема, але треба бути готовим до створення такого видавництва, коли можливості з'являться. Тому Правління МУРу звернулося з закликом до письменників частину одержуваних ними гонорарів вносити як свою пайку до видавничого фонду. Техніка внесення така: письменник записує, скільки він вносить при одержанні гонорару, сам і згром'є до потреби залишається в нього.

## ПРИЙНЯТТЯ НОВИХ ЧЛЕНІВ І КАНДИДАТІВ ДО МУРу.

Правління МУРу ухвалило прийняти до складу членів МУРу Івана Кертицького. Правління МУРу ствердило постанови Кваліфікаційної Комісії про прийняття до членів МУРу Андрія Гарасевича на підставі поданих ним поезій, Миколи Глобенка на підставі поданих ним філітичних статтів, Михайла Башанського на підставі поданих ним нарисів, Юрія Чорного на підставі поданих ним поетичних перекладів, Івана Манила на підставі поданих ним байок і Миколу Степаненка на підставі поданих ним поезій ухвалено прийняти в кандидати МУРу.

На тому ж засіданні ухвалено брати почесними членами МУРу діячів інших мистецтв: Володимира Блавацького /театр/, Йосипа Гірняка /театр/, Едварда Козака /маліярство й графіка/.

ДВІ ДОПОВІДІ УЛАСА  
САМЧУКА

26. квітня Улас Самчук виступив в Авгсбурзі з доповіддю про завдання сучасної української літератури. До повідач підкреслив, що українські письменники на еміграції повинні відбити найголовніші етапи боротьби українського народу, повинні дати синтетичні твори, що їх можна було б перекладати й чужими мовами і що спричинилися б до того, щоб світ зрозумів українську справу. Мусимо мати письменника зі світовою славою. Нам тряба пробити дорогу в світ.

Собливу увагу треба звернути на українські роди з їхніх традицій, з їхнім минулім. Усі українські інтелігентні сили постали в таких родів. Геройзм, сила, величість закладені не тільки в славнозвісних пілководцях і історичних діячах, але й в елементах окремих родів. Такі роди - це акумулятори великої духової сили. Вони підносяться через працю, через думання поколінь. Можна без задовілності знайти хитрову розальну підставу для позитивного типу. Не потребуємо фантазувати. Багато матеріалу можна зібрати по таборах. Мусимо створити синтетичний діял всеї України тип. Мусимо дзвіти.

МУР - понародпартийна організація. Всі українці повинні мати смак ідею. У МУРі нема дрібничкового внутрішнього борту. Не час тепер на дрібничкові суперечки. Хотілось б, щоб ми вийшли з романтичного стилю. Не до романтики тепер, Це стобім перед будь чи не будь! Може нас зинчати, але наме слово с не зинчати, воно не вмре, воно дасть нам можливість воскреснути й за 300 років /як було пе в Гричайлі/. Нам Петренко роскаже правду майбутнім поколінням, і їхня жуна заговорить.

Задовідповідь Улас Самчук виголосив в Ульїні доповідь про Івана Франка.

Думки і вітання, до боку пирено і до пересади перекинув висловлені Іваном Франком, до наших днів не заходять відповідної інтерпретації. Франка зводять до чогось "гомінітольного", тоді як він писав:

Сучасна пісня - не перина,  
Не іспитальна лемашня...  
Л вся погань, і всі тригса,  
Вся боротьба і вся дорога,  
Пухання, дослід і погоня  
До мет, що мчать на небосхилі.

Те що було для Франка таким пуханням зажіг і великих мер, що "ичать на небосхилі" історії, для нас і досі відається тільки вільним національним чи соціальним змаганням Франка в стилі просвінської "Прорвани".

Не слід Франка трактувати як прогресивний податок до культу Тараса Шевченка. Народжений у добу найбільшого розвитку людського інтелекту нашого континенту, Франко весь сній жити присвятив на те, щоб розбудувати й розбудити науку національну просвінницю, щоб вони сприйняла й засвоїла свій добу. Його боротьба з релігією, громадянством була боротьбою десь різних людських глиб, дірок людських природ. Це була боротьба людини, що бачить, розуміла й

творила, і людини, що була провінціально обмежена, глуха й сліпа на всі прояви великого і творчого процесу навколо себе. І способом перекладацькою працею Франко намагався вкласти в голови й душі своїх земляків ті фавстівські категорії, які рухали Європу вже в ті часи.

З'ЇЗД І УСТАНОВЧІ ЗБОРИ  
ОБ'ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ  
МУЗИК

25-26 квітня ц.р. в таборі  
Карльсфельд коло Мюнхену відбу-  
лися З'їзд і Установчі збори О-  
б'єднання Українських Музик /ОУМ/.

Прибули представники музик з усієї американської зони /Франкфурт, Фюссен, Кемптен, Регенсбург, Мюнхен, Інгольштадт, Авгсбург, Байройт, Кавфбойрен, Верісгофен, Майнц-Кастель, Ноймаркт, Швайнфурт, Улім та ін./, разом коло 50 осіб: Збори відкрив голова Ініціативної групи д-р В. Витвицький. Він же виголосив і першу доповідь на тему "Наші завдання". Доповідь уміщено в цьому збірнику повністю.

Другу доповідь на організаційні теми прочитав д-р З. Лисько. Він подав короткий історичний нарис організаційної праці музик. Українські музики використовували в різні часи ті організаційні форми, які тоді були можливі. У 17-18 ст. музики купчилися при наших Братствах /головне у Львові, при дворах українських магнатів /напр., гетьмана Розумовського/, при київській Академії тощо. На переломі 18-19 ст. керівним музичним центром стала святоюрська катедра у Львові, де існував великий професійний хор і симфонічна оркестра. Згодом музичний осередок переноситься до Переяславля. Там при єпископському хорі й музичні школи організуються до творчої роботи всі найвидатніші таланти Галичини. В 1860 роках таким організаційним центром став український професійний театр "Руської Бесіди", що стимулював також творчість наших композиторів. Чимале значення мали й західно-українські співочі товариства "Бояни". Нарешті 1903 р. у Львові засновується Музичне Товариство ім. М. Лисенка, що в ньому крім менш і більш талановитих аматорів, гуртується також усі - кваліфіковані музики-професіонали. Число останніх зростає з року в рік, вони пропагують нове розвуміння мистецтва, нові технічні досягнення й нові шляхи звітку. 1935 р. засновується вже Союз Українських Професійних Музик /СУПРОМ/, до його першим головою став Н. Нижанківський, а другим і останнім В. Барвінський.

Музики Центральної і Східної України гуртувалися довгий час тільки при церквах, школах, театральних трупах тощо. В 1918-1919 рр. могутнім музичним центром став Національний Хор у Києві, що в творчій роботі скучив коло себе таких велетнів, як М. Леонтович, Я. Степенко, Ол. Копиць. В УССР існувало спочатку Товариство ім. Леонтовича, потім його переорганізовано у Всеукраїнське Товариство Революційних Музик /ВУТОРМ/. Але проти цього висувалося все нові, більш офіційні організації, як Асоціація Революційних Композиторів України /АРКУ/ і, нарешті, 1929 р. - Асоціація Пролетарських Музик України /АПМУ/, що відігравала в цілому підсвєтському музичному житті дуже неігнорувану роль. Одночасно з цими організаціями існувала ще професійна спілка робітників мистецтва, куди належали й музики. Українські музики, що спинилися на еміграції в Кімеччині гостро від-

чувань потребу єдиної музичної організації, що стимулювала б творчість і боролася б за підвищення наших мистецьких ідеалів. У сучасних умовах ця організація буде вільна від національного тиску, зате матиме великі інші труднощі, передусім ті, що випливають з ресурсів членів, економічної залежності своїх членів. Далі доповідач прочитає проект статуту ОУМ.

Третя доповідь - проф. А. Оленського - не відбулася з технічних причин.

Далі виступили з теплими привітаннями й побажаннями представники братніх мистецьких організацій. Людмила Коваленко говорила від Центрального представництва української еміграції. В. Шерех виголосив коротку промову з привітанням від МУРу. Володимир Блавацький, що очолював цілу делегацію ОМУСу, вітав з'їзд від цієї організації, підкресливши її бажання тісно співпрацювати з музиками. Після інших привітань перше засідання закрито, а учасники від'їхали до Мюнхену на концерт мюнхенської філармонії, де виконувано 2 симфонії Малера.

На наступному засіданні була проведена жвава дискусія над доповідями минулого дня і над поодинокими параграфами статуту, який дає змогу згортовувати в об'єднанні не тільки професійні сили в вужчому значенні, але й численні хорові та оркестрові кола напівпрофесійних музик, для яких створено інститут т.вз. кандидатів. З деякими поправками статут прийнято одноголосно. Після того відбулися вибори Управи. Головою ОУМ вибрано д-ра В. Витвицького, заступником - А. Оленського, головою композиторсько-музикознавчої секції д-ра З. Лиська, головою виконавської секції - М. Божика, педагогічної - П. Мартиненка, секретарем Р. Савицького, скарбником В. П'юрка, кандидатами Д. Йоху та І. Псевальячка. До Ревізійної комісії вийшли Голинська, Черних, Ольховий, Цісик, Антонович.

Учасники з'їзду ОУМ прийняли постанови, що закликають -

усіх українських музик дбати за високий рівень музичних імпрез і виступів, зберігати національний характер нашого музичного життя у всіх його проявах; зокрема піклуватися творчістю сучасних українських композиторів. -

українські установи - сприяти розвиткові нашого музичного життя й допускати тільки добре якісне виступи і імпрези. -

Постанови підкреслюють - потребу піднести творчу працю всіх ділянок, у тому числі церковної музики, а також пісні для виконання широких, нешколених гуртків, наречіті - творів дитячої музичної літератури. -

потребу створити музичний театр, що з'єднав би музичні сили різних жанрів. У цій ділянці ОУМ готове до співпраці з ОМУСом.

З'їзд звернувся до редакцій усіх українських часописів з закликом надавати більшої заги якості музичних рецензій, дописів, статтів тощо і виразно розмежувати інформаційні повідомлення від рецензій. Ці останні повин-

ні, давати тільки музики-фахівці. З'їзд звернувся з закликом до інших мистецьких організацій - письменницьких, театральних, молярських тощо - створити разом з науковими працівниками спільній Союз діячів української культури.

Після вичерпання офіційної частини З'їзд заслухав виклад д-ра З.Лиська на тему "Давність українських народних пісень". Свої тези автор ґрунтую на дослідженому матеріалі обрядових пісень, головне колядок і щедрівок, що розвинулися з первісних магічних заклинань примітивної людини. Обидва складники цих пісень - текст і музика - не з'єднані в нероздільну єдність і хронологічно не одночасні. Здебільшого тексти бувають новіші, музика давніша, і вони з'єднуються в вокальну пісню досить механічно. На підставі аналізи пайдавнішої пісенної тематики текстів можна з великою правдоподібністю прийняти, що добою розквіту цього-хліборобсько-дружинного жанру були 7-8. ст. нашої ери, коли під захистом Жозарської держави в чорноморських степах запанував розмірний спокій і розвинулось інтенсивне хліборобство. Натомість музика колядок і щедрівок виявляє багато архаїчніші прикмети. На підставі мелодичної, ритмичної й формової структури цих пісень можна виділити кілька музично-стилістичних їх типів, які правлять водночас за основу для більш-менш докладної їх хронологізації. Найбільшою архаїчністю дихають пісні, що їхня мелодика обмежується на двох-трьох тонах в обсязі секунди або терції, а з формового погляду вони становлять собою коротенькі повторні мотиви. Така структура притаманна найпримітивнішим, першим стадіям музичної культури людства взагалі. Даліша група щедрівок, що має виразний тетрахордовий склад, теоретично дуже наближається до античної грецької музики, а час її постання можна віднести гіпотетично до індоевропейської сильності. Наявність пентатонічних мелодій пояснюється культурними впливами східньоазійських монгольських орд, що в добу мандрилів народів час від часу заливали Європу, - передусім гунів і аварів. Мелодичні скоки на збільшенні секунди - характеристична риса музики тюркських народів, а їх наявність в українських піснях пояснюється печенізько-половецькими впливами 10-13 ст. Натомість українські лади /максолідійський, дорійський і ін./ - це витвір українського середньовіччя, 15-17 ст. Покищо неможливо встановити, чи це самостійний вицвіт української культури, чи наслідок впливів західньо-європейських церковних ладів або візантійських "іх"-ів. Нарешті найновіший тар колядок і щедрівок має структуру новітнього мажор-мінсру і форму, розвинену до двореченневого періоду. Кількісно ця група дуже мала.

Усі ці стилі виступають у піснях не завжди в чистому вигляді; часто вони між собою перемішуються, через що в багатьох випадках музика народних пісень має еклектичний характер. Але це еклектика не механічна, а позитивно-творча, бо стилістичні особливості різних хронологічних епох переформовані з'єднані в єдній у гармонійну мистецьку цілість. З цього погляду українські народні пісні дійсно являються відбитком цілого історичного й передісторичного життя народу.

Після лискусії З'їзд закрито.

**ЗАСНУВАННЯ КУРАТОРІЇ  
В СПРАВАХ СЦЕНИ І  
ЕСТРАДИ.**

При Відділі культури і освіти ЦПУЕ закладено Кураторію в справах сцени і естради. Основні її завдання зформульовано так:

консолідувати всі мистецькі сили сцени і естради всіх напрямів і угруповань; керувати працею всіх труп, гуртків і окремих виконавців з погляду національної доцільності й громадської моральної гігієни; вимагати, щоб мистецтво сприяло національному усвідомленню на еміграції, стиранню відмінностей між еміграцією з різних частин українських земель, піднесенію морального рівня мас; підносити художній рівень імпрез.

Кураторія переглядатиме репертуар наших театрів, ансаблів і хорів, рекомендуватиме до виконання драматичні й музичні твори всіх форм, виключатиме з репертуару твори, що можуть шкідливо впливати на емігрантські маси.

Кураторія складається з трьох членів, запропонованих Відділом культури і освіти ЦПУЕ і трьох представників ОМУСу. Головою Кураторії - з уряду - керівник Відділу культури і освіти, його заступником - референт літератури й мистецтва при Відділі. Кураторія вже прогодить реєстрацію театрів та інших ансаблів і іхнього репертуару.

**ПИСЬМЕННИЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ З'ЇЗД.** На конференції МУРу в Авгсбурзі виринуло питання дитячої літератури, ролі і її завдань. Тоді постала думка про окрему конференцію власне для справ дитячої літератури та її об'єднання її творців.

Думку зреалізувала Спілка Письменників і журналістів у Карльсфельді б. Мінхену, скликуючи в себе, в порозумінні з Правлінням МУРу 26. і 27. березня 1946 р., письменницько-педагогічний з'їзд.

З'їзд відкрив голова місцевої СУПЖ д-р Степан Баран. Глибоко змістовна вступна промова цього чолового громадянини-діяча і тонкого знавця й живого свідка розвоювого шляху Галицької Землі ще від часів Франка, була, з одного боку, історичним підсумком, з другого боку, наміченням завдань на найближчий час у ділянці нашої дитячої літератури.

Д-р Степан Баран: Сучасне наше еміграційне життя, - говорив д-р С.Баран - незалежно від усієї його пливкості, викликає потребу організації і організованої праці, і це його позитивний об'єднавчий. Так і тут, у таких "нормально ненормальних" умовах ми не тільки не відриваємося від усього того, що ми, як національна спільнота, створили, але й далі творимо.

Сьогоднішній з'їзд присвячений ділянці, що в нових еміграційних умовах і в умовах нашої загальній дійсності набирає виняткової, куди більшої, як коли-небудь в інший час, важливи, - присвячений справам наймолодшого покоління - дітей.

Світ дитини - світ уяви. Дитина не живе в трьох вимірах, вона живе і в четвертому вимірі, - в світі фантазії. І, власне, в тому світі творяться основи майбутнього громадянина; все, що існує в цьому світі впливає, а то й

формує майбутній характер, навіть призначення цього громадянина. З цього погляду психологія дитини цілковито інша від психології дорослої людини і вимагає окремої уваги і психолога, і педагога і письменника.

Доба українського національного відродження приносить самозрозуміло і зацікавлення дитиною, - справою її виховання і справою дитячої літератури. В галицькій "Зорі" та у інших виданнях з'являються статті, присвячені дитині, і навіть окремі, прагда, дуже малі і скромні, кутки для дітей. У ділянці дитячої літератури почав і честомно продовжував в умовах царського режиму свою працю Борис Грінченко, не зважаючи на указ 1876 р. і не зважаючи на окремий указ з 1895 р. з заборонюючи друкувати власне дитячі книжки українською мовою. Але справжнє історичне подією стала щойно поїздка в Галичину в 1890 р. двотижневика для дітей й молоді п.н. "Дзвінок". Тодішні та й досі, найважливіші накази письменникі, - Франко, Коцебінський, Мася Українка присвятують своє творчість також дітям, зокрема Франко присвятив ім /на сторінках "Дзвінка"/ велику частину своєї творчості. З того часу пана дитяча література постійно збагачується й розвивається також із розвитком виховання, бо обидві ці ділянки між собою нерозлучно поєднані.

"Дзвінок" за час свого 25-річного існування і діяльності в Галичині і в Центральній і Східній Україні, куди він діставався всупереч заборонам московської цензури, виходив та молоде покоління, що вийшло в досу першої світової війни і творило головне Чин і відтак Літгенду 1-ого Листопада. На Центральніх ж і Східніх Землях, де покоління, використовувало "Молодою Україною", журналом для молоді й дітей, до його від 1905 р. стала видавати Олена Чітліка, яко герой в великої Революції 1917 р., герой Крут і Базару. Отак дитяча й юнацька література була тим підсумком співчленником, що в малої дитині, з того супільного ембріону, виродував суспільну одинице і носія та борля за адієснення національної ідеї.

Отака роль дитячої літератури, не згадуючи про самозрозумілі її завдання в ділянці етичного й естетичного літературного мистецького виховання, - отака роль дієї літератури і сьогодні. А властиво цій ролі сьогодні куди більше і куди важче, бо йде про українську дитину не в рідному світі, не на рідній землі, а на чужині.

В сьогоднішньому з'їзді беруть участь не тільки творці слова, але й педагоги та психологи. Це, очевидно, не випадок. У нас література була завжди і мусить бути національним педагогом у найширшому розумінні цього слова. Педагог-критик базує свою виховну роботу - виробування дитини - на тему світі краси і правди, що його дас мистець слова, а психоюлог дас дослідно-наукову підсудову, - розкриває духовний світ дитини і письменникові й педагогові. Тут окрема роль українського енциклопедиста, що має зберегти й з'ясувати духовість рідкої нації і закони цієї духовності.

Спільне творче зусилля письменників, педагога й пси-

хслога мав завданням вирощувати дитину на майбутнього громадянина - члена нації, а найближче, реальне завдання цього з'їзду - дати українській дитині дитячу перістику і, головне, дитячу книжку, сповнену спрощеного мистецтва, і, що сьогодні так незадовісно важливе, сповнену подиху і чару рідної землі. Того чару, що завжди буде для української дитини еланом-зіллям, де б вона не жила поза рідним краєм, і які б сили не посягали по її душі.

На закінчення своєї промови д-р Барац передав від Управи СУПЖ побажання добрих успіхів у відповідальній правді.

Букви. Прочитано письмові привіти з'їздові від СУПЖ в Авгсбурзі, Редакції "Нашого Життя" в Авгсбурзі. Від ІУЕ усий привіт склали Ільміла Коваленко, від Команди СУПЖ д-р А.Фогслі, від СУПЖ в Фюссені п. Шепель та ін.

Б.Гомовський: Передбачена програма з'їзду перша до "Українська дит." повідь "Ідея літератури" відпала, бо рукопис література".

її доручено юрію ввечорі. Однак вона буде друкована в матеріалах з'їзду. Доповідь про українську дитячу літературу виголосив Б.Гомовський. На тій за'язього перегляду наших досягнень у цій дімапці, з рядом інтересних, маючих моментів /як от напр., про Марка Вовчка, як авторку саме творів для дітей, про її "Марусю", що за час від 1875 до 78 р. мала 34 /!/ видання французькою мовою, про прадія письменниці в французькому дитячому журналі, що його редактував Ірль Верн/ і зокрема літературною української казки як виявом героїчної стиблі, яка з різник причин не змогла оформитись як в героїчному епосі, і яка з цього погляду єде на свого великого автора, - на цьому тлі доповідач висунув своє основне гасло "Слії за українську людину", як основоположну цінність. На французькою мовою був генеральним шт.ком і полководцями доповідач хоче сачити саме творців українського слова.

"Столітній український похід - ражуючи від недавнього 100-ліття "Кобзаря" і теперішнього 100-ліття "Заповіту" - цей похід позначений дороговказами-табличками, що на них засновані закони. Закони, що їх подиктував власне геній Шевченка, а за ним Леся Українка і Франко. Один з основоположників законів - Шевченкове "Посланіє", в якому поет, об'явивши Українську правду, шукає-кличе на розпуттях величезних насія і реалізатора цієї правди, шукає Української людини. Отак сто років Шевченкового слова-об'явлення це сто років змагань-бою за українську людину як основну цінність, що без неї не бути ні українському світові, ні його походові.

Чи одинак у світлі філософії мистецтва і літературної критики можна захуватись на таке, здавалось би, дуже звучне вітавлення: література і, скажімо коротко, національна педагогіка? Нам зайво розглядати тут мирно це питання; нам дозволи ствердити незаперечну правду, що література, власне, українська література - духовний процідник і учитель нації від "Ісодорії" по сьогодні."

Оде ствердження, обґрутоване доповідаем також прикладом Франка, який шляхом від рідного слова в байках для дітей до "прородього" слова в "Мойсей", зверненому власне до дітей, веде свій бій за українську людину - оде ствердження дало зміст кінцевому закликові доповіді:

"Хай слово українське, сповнене чару, краси й найвищого мистецтва і словнене українського патосу, хай де слово відкриває і об'являє українську Істину цим душам, що не заторкнені ще отрутою чумих лжепророків, хай об'являє її сонячним, непорочним дулам українських дітей і українського хнацтва; хай де слово раз назавжди зачарує - пояснить ці незаймані ще душі і хай запалить в них вже в самого малечку невгласний святий вогонь - огонь української Істини. Письменники - творці українського слова на фронт бою за українську людину, на фронт бою за душу української дитини - оде гасло і заповіт сьогоднішнього народу з'їзду і наших нарад".

Після доповіді і перерви голова з'їзду привітав Катрю Гриневичеву, яка саме з'явилася в залі. Письменниці-сенаторі, редакторці "Дзвінка" в рр. 1909-1911, присутні зробили гарячу заяву і були почесними головами з'їзду.

Д-р О.Кульчицький:  
"Казка в світовід-  
чуванні дитини".

Доповідь друкується в цьому збірнику МУРу. Вона закінчила перший день з'їзду. Ввечорі відбулося читання авторами творів для дітей.

Другий день з'їзду почався під проводом Б.Гомовського.

К. Гриневичева:  
"Моя праця в  
Дзвінку".

Слово взяла письменниця К. Гриневичева. Її спогади про редактування "Дзвінка" і цінні думки про дитячу літературу, до того

виголомні в прекрасній формі, справили глибоке враження. Письменниця перебрала редактування "Дзвінка" 1909 р. від К.Малицької, яка тоді переїздила на Буковину, залишаючи по собі, як і її попередник, основник "Дзвінка" проф. В. Мухевич, добру славу. Славу і педагога, і громадянської діячки і дитячої письменниці і перекладачки дитячої літератури, в тому чи не першого в Галичині "Робінзона" Де-Фо. Отож, не легко було перебирати по цій спадщині. 1/ "Чи знаєте, - говорила письменниця, - чому в сирітських домах умирає стільки дітей? Ні голод, ні недомивлення, а ні щось інше, а брак любови, брак тепла заганяє їх у могилу". Без любови немає теж творчості для дітей. Мертві, без любови творчість заганяємо в могилу дитячі душі. Власна велика, любляча душа, благодатна, ясна, далі є розум високий, глибоке знання і жива поетична уява - фантазія - що потрібне дитячому письменникові. Ним зробиться не можна - ним треба народитись. Дитячий письменник - по-кликаний, Богом дане. Писати для дітей" священна служба, що до неї треба вкладати ризи на себе.

Від памяття дитячої літератури не відлучна, а з к.а. Всі, то є її съогомни хотуть вести війну проти неї по тіли

1. Доповідь письменниці-редактором "Дзвінка" 1912 до вибуху війни, був проф. І.Крип'якевич, Прим.ред.

позвавлені чарівного в житті. Людство без казки було б духово мертвим. Сьогодні казка ще потрібна, - чи не єдине вона дас змогу бути не в нашому сучасному світі зла й пінависти, а в світі чару й краси, дарма, що перевальлюється. Не маємо права збідлювати до краю наїх дітей і позбавляти їх чару казки. Та це їй неможливе, бо дитина - це казка, а казка - дитина. Вони невідлучні. При казці мусимо пам'ятати зокрема про те, щоб не давати в ній елементу страху. Ми і так аж надто гонимо потворною чарівницею страху. Поруч казки, чи їй ухупі з нею, стає природа, що перевільчена зв'язана з нашою душою. Пригадаймо, що дерева в понятті народу були святі, а тварини - Боги створіння, що часто сповнюють окремі місці - послаництва. Культ матері-землі і природи - святий в українському світі. В дитячій літературі - Йому, поруч казки, першество. Близька природа в житті дитини і тоді, коли масле казки виступає природою. Тут потрібна пригодницька повість і історичні сюжети, що родили б нових лицарів нашої Історії. Зворот до природи - зворот до Бога, до Христа: "Я є Правда і дорога життя", і на цю дорогу життя має і мусить вести наша дитяча література. Колись не було в нас з'їздів педагогів, тим більше дитячих письменників. Їх і було обмаль. Письменниці доводилося здебільша самій присті питку, а великою моральною підтримкою був постійний зв'язок-листування з ентузіясткою дитячої літератури Оленою Пчілкою, далі співпраця такої постаті, як Іван Липа, а нагородою - хочби найкращі "любовні" листи малого Юрія Липи - читача "Дзвінка" до письменниці, де коміна буква адреси була іншим кольором, а ім'я і прізвище - золотим.

Даже ма доповідь відбулася на тлі численних ілюстрацій дитячих книжок, що були розвішенні на стінах. Були тут численні гравюри-оригінали О. Судомори, Е. Кеса, М. Жеваго та відбитки Ю. Вовка, Г. Мазепи і ін. Крім того, ряд дитячих рисунків - від перших років життя вгору. Декоративною була картина мистця Булавицького на чоловій стіні - українські діти з магією над книжкою на тлі українського села. На тлі цієї невеликої, але дуже цінної, головне гравюрами Судомори, мистецької виставки, виголосив мистець-малір Б. Стебельський доповідь про ілюстрування дит. книжки.

Б. Стебельський: "Проти себе стають два світи, що хотять зближитися: дитина, полонена Сагадцем форм, звуків, кольорів, речей, істот та дій цілого в поодинокому, яка хоче все це збагнути, упрощуючи все до одного, живе життям від внутрішнього до зовнішнього, і другий світ - мистець, поєт, чи малір, що, пізнавши всінні форми суті природи, з зовнішніх форм іде до внутрішньої їх істоти." Треба познайомитися з творчістю і розритком дитини-мистця і, з другого боку, з розвитком і творчістю мистця-довзрілої людини і ѹті по тоді говорити про відносини одного світу до другого. Доповідач з'ясував чотири періоди творчості дитини - від ритмично нескоординованих рухів рисунку через період символів, до періоду габльону, "Фотографічного реалізму", після якого настуває перелім: або серйозне вивчення зовнішнього світу природи, академічне мистецтво, або обрвання інтересу до образотворчого мис-

тектва у людини, що наслідувати зоїніших форм не вміє, а далі не розвивається. Коли ж паступає дальший розвиток образтворчого чуття - то тут же має слово мистець. В ньому настають три періоди: вивчення, розуміння, творення.

"У результаті аналізи цих двох світів слід нам знайти спосіб, як мистецьки виродувати малі індивідуальності, не ронячи ні одного пелюстка їхньої свіжості обсервадії, простоти почування, глибини уяви, легкості володіти символами, де абстрактність уяви дає їм перевагу в проблемах кольористики, композиції, експресії вислову. Вони - діти - беруть життя простіше, більше інстинктом.

Дорослі за формами завченими, дозволеними та недозволеними, прийнятими та неприйнятими, корисними та некорисними, безпечними та небезпечними, втрачають критерій дійсності, правдивости, а то й щирості. Через те вони сприймають життя "складніше", але не глибше. Вони тому поверхові в переживаннях гарного й доброго. Тут і зміст Христових слів: "Будьте, як діти". Народне мистецтво - це посередня ланка між творчістю дитини і дозрілого мистця. Воно має крім спільногом примітивізму, спрощених форм вислову ще й індивідуальну національну типовість, що не залиши її "знаходить дозрілі мистці".

Тут і приходить конкретна тема: як ставляться наші мистці-ілюстратори до дитячої літератури? Який контакт нав'язано між цими друзями - ентузіястами фарби і форми, - між дітьми і мистцями? Чи вони розуміють одні одних?

"Ціле чвертьстоліття нашої доби - це шукання як найпростіших форм виявити індивідуальність початків. Відтворення, точне поповнене наслідування природи дізнало удару та своєї загибелі в таких мистецьких напрямах, як кубізм, експресіонізм, надреалізм та примітивізм. Це почалося від імпресіонізму, коли об'єктивне заступлено суб'єктивним. Зрозуміти об'єктивний світ у суб'єктивному його сприйманні та переживанні й творчості дитини та достосуватися до цього світовідчування - оде напрямів для мистця.

Гг'єн, співець примітиву Таїті, Пікассо та експресіоністи-конструктори композиції площин, шукачі конструктивних елементів форми - це шлях пройдений від примітивів Руссо до реалізму нової речевости. На тлі цього процесу виступають постаті нашої дитячої ілюстрації. Це три групи, що заступають три різні школи. Можна їх ділити за різними впливами, але куди більше вони об'єднуються, виступаючи як репрезентації однієї спільної культури. Ідеалістична українська культура змусила їх бути суб'єктивістами, себто "лівими" в формальному мистецькому розумінні.

Відроджена українська держава 17. і 18. років була водночас відродженням української духовності. Такі появі, як Нарбут, Бойчук, Архипенко та Судомора це така несподіванка, як для народів світу виступ українського народу на політичному обрії. Поруч найбільшої постаті української дитячої-ілюстрації, О. Судомори стоять П. Лапин і Ю. Вовк. Ця трійця виростає з глибин традиції національної культури, нав'язує вміло до народного мистецтва орнаменту та архітектури, а мистецькими формами міцно зв'язує

глибокий типого український ідеалізований реалізм рисунку з декоративною і досконалою в композиції кольористикою площини. "Війна грибів з жуками", "Дзелень-бом", "Прибадашки" - це ілюстраційні перлини, що без них не можна уявити собі Судомори, а без Судомори повного обличчя української ілюстраційної графіки. Народність його творчості дає йому безпосередній доступ до дитячого світосприймання, а національна форма його мистецтва робить його в цій ділянці найкращим і найбільшим репрезентантом нашої культури.

П.Лапин у "Лисичка, котик і півник", "Мати-коза", В.Всік у "Царевич Яків", "Царенко і змій" і "Казка про морського царя і його дочок" становлять разом із Судоморою трійцю мистців, що створюють цікаву синтезу драматизму українського бароко візантійського ідеалізму з народним примітивізмом. Всі ці елементи ставлять українську ілюстрацію між великими культурами Індії, Ірану, Туркестану, з одного боку, та західних народів Європи з другого. Ці сучасні явища характеризують українське малярство у цілому, і відповідас не так культурним впливам цих центрів, як радше вияв характеру українського типа, що в мистецтві знаходить свій духовий вислів, створюючи новий центр чорноморської культури".

Дальший хід дісповіді - це відзначення мистців, що присятували свою творчість дитячій книжці, як О.Кульчицька, О.Курилас, Манастирський батько і ін. в минулому та мистців нової генерації, як Манастирський син, В.Баллас, М.Левицький. Ця молодша генерація при всіх своїх прікметах має перед собою завдання: нав'язати остаточно до дверей духу культури, що створила Нарбута і Судомору. З цього погляду окрему позицію займає Галина Мазепа, що вихована на зразках зах.-європейського, вужче французького мистецтва, не лише зберегла, подібно як Павло Ковжун, - ілюстратор байок Франка - свою типовість, але, виходячи з кубістичних настанов ілюстративного "пуризму", з'явилась, як і Ковжун, на тих самих основах національної форми, що Судомора, Вовк, Лапин. Вони ближчі собі, як усі інші мистці польського, пімедзького чи російського виховання. Цікавою появою була Галина Липа, що виступила з ілюстраціями дитячого світу на виставці образтворчого мистецтва 1944 р. у Львові.

Окреме, теж своєрідне становище займає Едвард Козак. Його прізвище - одне з найпопулярніших у дитячій ілюстрації. "Лис Микита" І.Франка, букварі, піснільні підручники, казки, дитячі журнали, ілюстрації до власних гумористичних текстів, - все це тло, що на ньому виріс "український Бум" як про нього висловився В.Головський. Глибокий гумор не є його єдиновою прікметою. Сильний у рисунку, він жило реагує на всі прояви української та чужинської графіки. Шукає собі одного з крамних місць в українській ілюстрації. Кінцеві слова доповіді звертають увагу на величезну роль мистця-графіка, що вкупні з мистцем слова несе відповідальність за формування душі, формування за зразками, властивими і типовими тій самій душі, що спільна мистцям і дитині, створює той клімат, що в ньому росте,

потужніє характер і самосвідомість національної спільноти."

І. Гомовська:  
Основні заповіді творчості для дітей наймолодшого віку.

Доповідь на цю тему заслухали присутні з правдивим інтересом. Ряд власних спостережень і спосіб ережень чужих дослідників - головно К. Чуковського і С. Бруля - англійської дитячої письменниці про дитячу літературну творчість, як базу письменницької творчості для дітей - ці спостереження дали присутнім молодим письменникам багато цінного матеріалу - знання світу наймолодших дітей і їх цікавого та дуже своєрідного мовно-літературного світу.

Доповінням доповіді була стаття Б. Грінченка про літературу для дітей старшого віку, вміщена в галицькому "Учителі" 1892 р. чи не єдина в нас літературно-критична стаття про дитячу літературу, коли не рахувати численних статей у радянських виданнях, яку прочитала А. Стебельська. Доповідь і стаття будуть друковані в матеріалах з'їзду.

В. Дороженко. Доповідь Б. Гомовського - перший у нас огляд нашої дитячої літератури. Робота не легка, зокрема на еміграції, без будь-яких джерел. А втім і джерел обмаль. Ні бібліографії наших дитячих видань /вона готувалась на Сов. Україні, але ще за часу т.зв., українізації, автори так і не закінчили свого діла, бібліографія не з'явилася, а доля авторів така, як і багатьох інших працівників української культури. Прим. ред./, ні взагалі жадних літературно-критичних праць /коли не рахувати спроб на Сов. Україні, - як "Художня література для дітей - хрестоматія для педшкіл" Вид. "Рад. Школа" 1940 і "Педагогічна спадщина з підтань дитячого читання" Вид. "Рад. Школа" 1941. Прим. ред./ В ділянці дитячої книжки ми маємо ряд поважних робітників, з яких згадати б Єрія Сирого, проф. Кукурудзу на Карп. Україні, таку призабуту, але цікаву появу в дитячій літературі, як Гасенко і ряд інших. Брак серйозного ставлення до дитячої літератури і письменницького й літературознавчого світу зводив усю справу на манівці, і тому не раз цікаві прояви в цій ділянці пропадали безслідно, без відгуку. Це є причиною, що й такий важливий фактор дитячої книжки, як ілюстрація, не завжди вважається за гідне поле для творчого вияву мистців. І наслідок браку мистецького виховання змалку приходить якщо не нехтування то байдуже ставлення до мистецтва загалу громадянства.

Шепелів. Говорить про способи, що допомагають зrozуміти душу дитини; зокрема важить зрозуміти поєднану первісної людини. Жаліє, що на з'їзд не прибули композитори. Перед ними завдання творити дитячу пісню, - прослухувати традиції великого Лисенка, який досі самотній із своїми дитячими операми. Пісня в сьогоднішньому вихованні грає незвичайно важливу роль, тим більшу роль мусить грати в нашому вихованні. З музикою з'язується

справа балету, що в дитячому житті грає таку велику роль. Обидві ці ділянки треба мати на увазі.

Л.Полтава. Подас кілька завгаг про дитячий світ і про правила писання для дітей. При тому подас, що К.Чуковський, визначний російський дитячий письменник і літературознавець признавався, що він "тоже малорос", до того козацького роду...

Пополудні провід обнів письменник О.Варахва. Складено переданий усні привіт з'їздові від МУРу Продовжується дискусія.

І.Коровицький. Творчість для дітей сьогодні - дуже важна справа. Сьогоднішні проблеми відбирають нам час життя. Без ча́р віногро немає сприянної дитячої літератури. Коли не буде змоги перебороти вантажу сучасної дійсності, треба тимчасіше засвоїти казки інших народів. Наші діти їх майже не знають. Франко частково прищепив байки, світова казка в нас невідома. Світ ча́рвного дає театр. Момент руху, світла і барви - першорядні чинники в світі дитини. Наш театр мусить уже зрозуміти, що будувати театральне мистецтво треба від основ - тому справа дитячого театру - це найближче завдання ОМУСу.

Л.Коваленко. Одна з передумов правильного ходу справи дитячої літератури це не легковаження, не зневага, а повага до дітей. Це мусить зрозуміти письменники. Треба знати дитячий світ. Це справа не проста. Тут може багато допомогти звернення-анкета до батьків збирати спостереження про розумовий і мовно-літературний розвиток дітей, - про дитячу творчість, як це й робив Чуковський. Занедбана в нас ділянка житого слова для дітей. Треба подбати про вишкіл мистецьких розповідачів дитячої літератури - це важливе зокрема тепер, коли бракує дитячої книжки.

Н.Щербина. Тематика творчості для дітей - була в нас здебільша - однобічна - сільська. Треба звернутись до сучасних тем - головне їх джерело - місто.

С.Конрад. Дитяча література - складова частина проблем виховання. За появу кожної дитячої книжечки мусить хтось нести відповідальність. Слід створити комісію в письменників, критиків і педагогів для оцінки рукописів, що готуються до друку.

Андруховичева. З'ясовує ряд питань про дитячий театр. Підкреслює, що йдеться тут про гру мистців сцени для дітей а не самих дітей. У нас репертуар дитячого театру дуже слабкий. Це дуже важливе й вдячне поле праці для письменників.

Самотулка. Дитяча література пов'язується з вихованням. Принципи виховання в нас і досі нез'ясовані. Без цього важко бути і письменникові. Треба заціківчати і в цій ділянці роботу.

А. Стебельська. Дитяча література мусить мати на увазі і реальні щоденні потреби, що їх висувають між іншими дитячий садок і мати. Тут потрібний хочби ряд віршів про щодені, прості, але не менш важливі в вихованні справи: особисту гігієну, поведінку дитини і т.п. Короткі, вивчені дитиною дворядкові вірші грають часто вирішальну роль в вихованні. І про цю роботу чисто практичну, на потребу дня - мусять звернути пильну увагу письменники.

Підсумок з нарад з'їзду і голосів дискусії дав Б. Гомовський. Стверджує з радістю, що з'їзд об'єднав кілька генерацій для спільноти справи: К.Григорчичева - представник доби "Дзвінка", Е.Козак - доби Лізвольних Змагань, а поруч них літературний молодняк, що з повною серйозністю, повагою і зрозумінням ставиться до справи дитячої літератури, власне як літератури. Доповіді і дискусія принесли навіть надсподівано багато цінних думок. З'їзд, перший у нас цього роду, і треба вірити, принесе повну зміну у цій діяльності нашої літератури, що досі все ще нехтувана і недосліджена.

Головний хід думок кінця слова Б.Гомовського і його доповіді буде друкований в матеріалах з'їзду.

Організаційні і виховні  
справи.

По закінченні дискусії голос забирає І.Коровицький.

Вважає, що тривким наслідком з'їзду мусить бути об'єднання працівників дитячої літератури. Вносить проєкт статуту такого об'єднання, опрощованою Людмилю Коваленко і ним. По прочитанні з'їзд приймає статут Об'єднання Працівників Дитячої Літератури ім. Леоніда Глабова, в скороченні ОПДЛ. Оголошує перерву, щоб присутні подали свої заяви про вступ в члени. Із вписаних до списку присутніх, подало заяви з характеристикою своєї праці - 35 осіб.

Далі переведено вибори Управи Об'єднання і Контрольної Комісії. І до Управи і до КК вийшли члени МУРу. Про видавничі справи говорить О.Варавла. Він уважає, що в цьому головне завдання має новообраний Управа. Справу видавницу треба наладнати якнайскоріше і поставити її зразу на такому рівні, щоб унеможливити всяким спекулянтам годувати халтурою наших дітей. А.Полтава вважає, що українське видавництво в Регенсбурзі не відмовить ОПДЛ друкувати книжечки голоюю для наймолодших дітей, бо має відповідні для цього черепки. К.Кандибова засловує, що можливості і плани видавання дитячої літератури є в Ульмі. М.Григорів пропонує, щоб видання з-поза Спілки, що матимуть відповідну гарячість, одержували спробату ОПДЛ вже на книжці. Ред.Заремба вважає, що члени ОПДЛ повинні працювати тільки в виданнях ОПДЛ, або в виданнях ким заaproбованих. Для цього треба звернутися до всіх видавництв, щоб порозумілись з ОПДЛ для координації праці.

Слово одержує Резолюційна Комісія в особі Р.Завадовича. Комісія в складі: Женель, Заремба, Завадович / пропонує для ухвалення текст резолюції з'їзду. Голосу-

вання відбулося над кожною точкою резолюцій окрема **1**  
прийнято їх одноголосно.

З'їзд закривав як голова ОПДЛ побажаннями успіхів  
у новій спільній праці Б.Головський, вносячи при тому  
пропозицію обрати письменницю К.Гриневичеву першим по-  
чесним членом об'єднання, що прийнято бурхливими оплес-  
ками.

Літературні вечори. У вечірніх годинах першого і другого дня з'їзду відбулося читання творів для дітей. Читали: О.Варалья, І.Полтава, І.Манило, В.Онуфрієнко, Т.Білецька, К.Кандиба, І.Керницький, О.Стефанович, К.Вагилевич, Р.Заладович, І.Багряний.

Поезії О.Варальї, письменника, що гиступив з своїми творами ще в виданнях "Союзу Визволення України" під час першої світової війни, - сповнені теплоти почуття, що таке невідмовне в творах для дітей. Образці, з доброві мовою, близькі дитячому колу заинтересувань, тематично українські - вони будуть трибким здобутком у нашій дитячій літературі.

"Байки" Манила відомі вже з його збірки - вони формою рідко підходять дітям **1**, мабуть, не для дітей їх автор і призначив.

І.Полтава в своєму друкованому уже дорібку для дітей має речі вдалі, але тим разом його віршове оповідання вийшло доволі безбарвно - замало в ньому руху і одноманітна ритміка.

Ці самі завважки можна сказати про В.Онуфрієнка. Пoет мусить надолужити мале знання дитячого світу.

Т.Білецька виступила з прозою, яка проти її казок, друкованих у "Світі Дитини" і "Малих Друзях", на жаль, дуже поступається. Розтяжність і балакучість в дитячій літературі бувають небезпечно. Чи не краще було б авторці держатись жанру її колишнього "Стривігра", де легендарні мотиви на тлі карпатської природи подані перевонливо.

К.Кандибова в своїх казках на доброму шляху. Пукань. І.Керницький, автор чи не найкращої в нас п'еси для дитячого театру "Квіт папороті" і казок, головно на народних мотивах, цим разом попав на мотив мало вдачний, так що майстерна як звичайно формою його казка тематично справила навіть прикре враження. Вона - не для дітей. К.Вагилевич, як педагог, виступив з цікавим пізнавальним віршовим оповіданням-казкою про море і його тайни. В автора смілива фантазія, багато цікавих картин, але цілість виходить важкувата, песприйнятна. Доволі багато мовних гріхів.

О.Стефанович з одною тільки з багатьох поезією "Івасик-орлик" показав знову свою ляпідарність вислову, образність і, рологне, близькість до дитини.

Р.Заладович у своєму віршовому "Переполосі" дав по-при блискучий і, власне, чесподіваний у нього гумор та-ку тонку психологічну аналізу паніки-переполоху, що можна йому позаздрити. "Переполох" - цінний вклад у нашу дитячу літературу.

Поема І.Багряного "Казка про лелек та Павлика-мандрівника" поєднує в собі риси, які вказують на величезні можливості автора в ділянці творчості для дітей. Близькуча форма, будована на народних мотивах, знання дитячої психіки, зміння поєднати літературно мистецькі моменти з моментами пізнавальними /звіри в Африці/, графічність-образність, наречті глибока любов до рідної землі оце прикмети поеми, що полоняє і уяву дитину і уяву старшого читача. А де ж передумова спраганьої вартості дитячої літератури.

Революцій з'їзду працівників дитячої літератури Учасники письменницько-педагогічного з'їзду для справ літератури для дітей 1 молоді 26. і 27. березня 1946 в Карльсфельді, обговоривши всі актуальні справи, стверджують:

Стан української літератури для молоді ні якісно, ні кількісно не задовільняє великих сучасних потреб української еміграції. Для створення відповідних умов розвитку української літератури для дітей і молоді та можливостей всеобщного виховання з'їзд ухвалює:

1. Згуртувати в межах Об'єднання Працівників Дитячої Літератури ім. Леоніда Глібова письменників і всіх інших діячів мистецтва й науки, що працюють в теоретичних цінностях в ділянці духовного й фізичного виховання молодого покоління.

2. Закликати письменників, літ.критиків, теоретиків і практиків-виховників, образотворчих мистців, композиторів, мистців сцени, танку, керівників фіз. виховання та ін. до праці над створенням високоякісних мистецьких творів для дітей і молоді, пізнавально-наукових посібників та теоретично-наукових розвідок, що сприяли б всеобщому вихованню молодого покоління в дусі християнської моралі та любові до рідного краю.

3. Поборювати всі шкідливі прояви в ділянці продукції низькоякісних творів-книжок і періодиків для дітей та молоді, створивши при Об'єднанні комісію знавців, що буде оцінювати гарячість творів, пропонованих до другу.

4. Закликати видавництва чи видавців, що видають чи планують видавати журнали та книжки для дітей, інадіти та молоді, увійти в порозуміння з Управою Об'єднання в справі координації праці.

5. Зайндувати можливість для розповідачів для високоякісної передачі фольклорних і літературно-мистецьких творів ук аїнським дітям на еміграції.

6. Звернутися до ОМУСу в справі створення театру для дітей і лялькового театру.

7. Для збирання наукового матеріалу, що допомагає вивчити розгітот психіки української дитини безпосередньо в сім'ї, звернутися з закликом до батьків і виховників записувати, за відповідними вказівками, свої спостереження над поведінкою і мовою дітей наймолодшого віку і записувати, насамперед з уст матерів-селянок, дитячий фольклор /колискові і дитячі пісні, приказки, загадки, казки, і т.д./

## З М І С Т

### СТАТТІ

ЛІТЕРАТУРНІ ПОКОЛІННЯ	3
Віктор Петров: ІСТОРІОСОФІЧНІ ЕТЮДИ	7
Володимир Державин: ПРОБЛЕМА КЛЯСИЦИЗМУ ТА СИСТЕМАТИКА ЛІТЕРАТУРНИХ СТИЛІВ	19
Леонід Білєцький: "КАМІННИЙ ГОСПОДАР", ДРАМА ЛЕСІ УКРАЇНКИ	39

### З МАТЕРІАЛІВ МИСТЕЦЬКИХ З'ЇЗДІВ І КОНФЕРЕНЦІЙ

Юрій Косач: ВІЛЬНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА	47
Олександер Кульчицький: КАЗКА У СВІТОВІДЧУВАННІ ДИТИНИ	69
Василь Витвицький: НАМІ ЗАВДАННЯ	75

### ОГЛЯДИ

С.Г.: ПАНОПТИКУМ НОВОЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	84
І.К.: ЧИ ПРОЗА В НАМІЙ ПРОЗІ?	92

### ЛИСТИ ЧЛЕНІВ МУРУ

Угас Самчук: ВІДКРИТИЙ ЛИСТ ДО Д-РА ОСТАПА ГРИЦЯ	97
Ігор Коштєцький: ВІДКРИТИЙ ЛИСТ ДО ДОКТОРА ФІЛОСОФІЇ ТА ВІЗНАЧНОГО МАЙСТРА ПОЕЗІЇ ОЛЕСЯ БІБІЯ	101

### ПОЕЗІЙ

Юрій Клен: МІСТА	37
Юрій Косач: Que sacrificio	66
Олекса Веретенченко: ПІСНЯ ПОКОЛІНЬ	68
Степан Риндик: ПРОРОК	81
Леонід Лиман: Т.О.	96

### ХРОНІКА

110





ЗОЛОТА  
ПОДІЯ