

Василь Чапленко

**ДЕЦО ПРО КРАСНЕ
ПИСЬМЕНСТВО**

Й

МИСТЕЦТВО ВЗАГАЛІ

Нью-Йорк

1980 р.



Василь Чапленко

**ДЕЩО ПРО КРАСНЕ
ПИСЬМЕНСТВО**

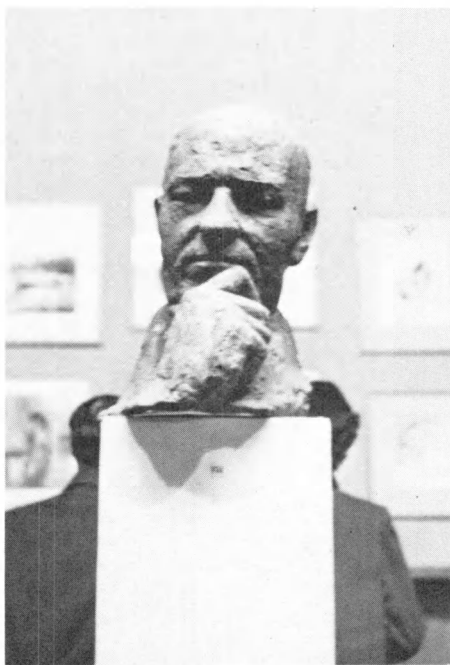
Й

МИСТЕЦТВО ВЗАГАЛІ

ЗБІРКА СТАТТЕЙ

Нью-Йорк

1980 р.



**Василь Чапленко. Скульптура
Сергія Литвиненка**

Надруковано 250 примірників

Технічно впорядкував Іван Овечко

П Е Р Е Д М О В А

У цій невеликій книжці вміщено тільки малу частину з моїх переважно літературознавчих праць та статей, що їх я понаписував за свій довгий вік таки чималенько. Писав я й про інші види мистецтва, зокрема, як драматург, не міг я не писати про театральні вистави, ба навіть про кіномистецтво /у київському журналі "Кіно" в 20-их роках, у "Свободі"/. Як син маляра, я замолоду малював, і в моєму надбанні є стаття "Маляр-кольорист"/про Юхима Михайлова, найяскравішого українського символіста, спадщину якого його дружина вивезла до Америки, а ця спадщина тепер зберігається в приватному будинку, в його дочки і через те не забезпечена від загибелі/. Є в мене стаття навіть про український архітектурний стиль. Найменше я компетентний у музиці, не опанувавши замолоду музичної теорії/крім шкільної нотної грамоти/, хоч, мавши добрий музичний слух, я навіть виступав у сільських "просвітянських" виставах як співак.

Але моя письменницька творчість "автоматично" скеровувала мою увагу переважно в царину літературознавства, науки про красне письмо, тим то й у цій збірці я надрукував тільки мої писання з цієї галузі /зрештою, інші статті, навіть вищезгадана про Ю.Михайлова, під час укладання цієї збірки були мені неприступні/. А оті короткі згадки про мої нелітературознавчі статті потрібні для того, щоб читачі з довірою поставилися до моєї теоретичної праці "Творчі шукання в мистецтві". Вона, ця праця, в збірці найголовніша, а дві статті, що надруковані перед нею, були й хронологічно, в перших публікаціях, попередніми "етюдами" для неї, хоч у них я й спеціально виклав свою теорію широкого або збагаченого реалізму. А всі три разом ці статті для нашого літературного життя у вільному світі ще й дуже актуальні, оскільки можуть допомагати справжнім письменникам та літературознавцям у боротьбі з безглуздим т.зв."модернізмом", що його теоретично й практично/як редактор ж."Сучасність" та довірена особа в в-ві "Пролог"/обстоєє Ю.Шевельов, який орієнтується на чужі "зразки", замість щоб шукати с в о б р і д н о - у к р а ї н с ь к и х н о в и х

з а с о б і в т в о р ч о с т и , можливих тепер, на жаль, тільки на еміграції. Я не проти того, щоб наші письменники й мистці взагалі вчилися на повноцінних зразках мистецтва інших народів, але треба творити й своє таке, щоб воно імпонувало чужинцям. Поетична творчість Т. Шевченка виросла на ґрунті української народної пісні, але її вартості не можуть заперечувати й чужинці.

Цю мою думку можна обґрунтовувати на народній українській мудрості: "Людей слухай, а свій розум май". Не все те, що твориться у чужинців, варто наслідувати. Якщо в чужому світі, зокрема в Америці, мистецтво перетворилося вже на комерцію, спекуляцію нечесними дивацтвами, де влаштовують, наприклад, у цьому 1980 р. "виставку виставок" з квацянини Пабло Пікассо, заробляючи мільйони/див.про неї інформацію в *x. Time* з 26 травня/. то наше історичне завдання зовсім далеке від такого "новаторства". З огляду на те, що я в праці "Творчі шукання в мистецтві висунув тези про справжні й хибні шукання в цій царині, то я додав до статті "Завдання нашої літ. творчості" ще спеціальний постскрипtum, скерований на викриття шкідливості, хибності керівної діяльності старого сноба Шевельова.

На жаль, наші патріотичні редактори та видавці, приймаючи беззастережно все те, що на Україні більшовики забороняють, тут публікують і "модерністське" варнякання /в поезії/ та квацянину /в малярстві/. Наприклад, у виданні "Смолооскип", в числі за літо цього 1980 р. репродуковано "неконформістську" мазанину бездар та наслідувачів Пікассо, як от "Гості" В.Стрельникова з Одеси.

Про с п р а в ж н і історичні завдання в творчих шуканнях наших письменників на чужині я пишу в уміщеній у цій збірці статті "Завдання нашої літературної творчості на чужині", що була вперше оприлюднена 1965 р. Але тепер я поробив у ній деякі зміни, корективи, викресливши декого з "хвалених" у першій публікації цієї статті та підсиливши критику тих, на хибність творчості яких я тільки натякнув був, і, навпаки, я повписував декого з незгаданих раніш. До цих змін призвело пізніше з'ясування того, що не було мені досить ясне або й відоме тоді, ко-

ли я писав цю статтю. Тоді я з похвалою відзначив був роман "Гетьман Кирило Розумовський" Миколи Лазорського з огляду тільки на комерційний успіх цього надзвичайно пишно виданого писання /такі інформації я мав від наших книгарень/, але пізніше я виявив, що його купували на подарунки саме через такий характер видання /так, зокрема, це видання потрапило до моєї книгозбірні як подарунок моєї пасербиці моїй дружині/. Та коли я пізніше прочитав цю "товсту" книжку, то побачив, що це тільки купа задрукованого доброго паперу. Цілковиту "немистецькість" і решти його писань, зокрема помертло виданої збірки його оповідань я розглянув у спеціальній критичній статті. Тепер цього "письменника" немає в моїй статті. З-поміж "добрих поетів" мені довелося викреслити Б.Кравцева, коли вийшов т.І його "Зібраних творів"/повне зібрання його поезій/. У цьому мені допоміг Б. Олександрів своєю рецензією на цей том, надрукованою в ж. "Сучасність" за березень 1980 р. Правда, в мене самого виникла така підозра щодо його звичайно славленої, переважно за поезію з "вінком шрапнелів над Львовом", "талановитости", після ознайомлення з його вінком сонетів "Дзвеніслава"/решти його збірок поезій я не знав/. На таку саму підозру був у мене натяк у цій статті і щодо віршування Яра Славутича, а тепер я дав аналогічну /як Б.Олександрів - "поезії" Б. Кравцева/ характеристику цього віршування з цілковитою певністю. Додав я в позитивному розумінні талановитого, але, на жаль, рано померлого новеліста В.Русальського/Гевеленка/ та самого Б.Олександрова, який давніше мало був мені відомий як добрий поет. І ще декого.

Звичайно, в такому огляді нашої еміграційної літературної творчости, як моя стаття "Завдання"... , мав би фігурувати й я як письменник з великим надбанням у різних її жанрах, але я обмежився тільки підтекстовою приміткою у цій статті та підтекстовою ж згадкою про друге видання мого "Пиворіза". Дещо я сказав про себе в попередній моїй книжці "Мій голос у пустелі", де я згадав факти замовчування моєї творчости навіть у таких випадках, коли згадували шпигуна В.Демонтовича, Ю.Косача, ба навіть І.Манила. Тепер я можу відзначити далі викреслювання мого

прізвища в словниковій "Енциклопедії українознавства". Це так "господарює" в цьому, здавалося б, об'єктивному виданні І.Кошелівець, "друг" В.Кубійовича /так цей останній назвав його в своїх спогадах "Мені 70"/ і "літературний редактор" /так його названо в списку членів редакційної колегії/, що став таким "незамінним фахівцем"/без закінченої освіти!/ за браком інших кандидатів на цю "посаду". От він безцеремонно викреслив мою працю "Мова Слова о полку Ігореві" з бібліографії при статті С.Гординського /про це мені написав у листі сам С.Гординський/. У гаслі про першу післявоєнну газету "Наше життя", яку я розпочав видавати і був найдовше її редактором, названо тільки тих, що редагували піаніше, - П.Котовича та П.Феденка. А перший, друкований після війни справжнім друком з моєї ініціативи і за моєю редакцією літературно-науковий журнал "Заграда" згадано взагалі без редактора. Словом, мій "голос", справді, лунає "в пустелі", як лунав колись і "голос" геніального В.Винниченка. Цього, ювілейного року Винниченка нібито реабілітовано/засідання в УВАН.../.

У зв'язку з 100-річчям В.Винниченка я вперше оприлюднюю у цій книжці свою відсіч нахабному виступові проти мене Г.Костюка.

Моє 80-річчя, що також припало на цей 1980 р. /мій день народження - 18 березня/ відзначив з власної ініціативи особисто не знайомий мені редактор ж. "Гуцулія" д-р М.Домашевський, надрукувавши під промовистим заголовком "Увага, майбутній досліднику!" статтю про мою творчість у своєму журналі і в ж. "Молода Україна". І цей відгук на мій "голос" дорогий мені: він свідчить, що не самі вороги оточують мене, а є в мене й справжні /а не тільки "листовні"/ друзі.

Спасибі, дорогий незнайомий друже! Будемо сподіватися, що коли "майбутній дослідник" вивчатиме мої праці й твори, то згадає й цей Ваш єдиний "голос", що пролунав у році мого 80-річчя.

В.Ч.

ЗБАГАЧЕНА ДІЙСНІСТЬ

/Теоретичні тези широкого
або збагаченого реалізму/

Людина й світ

Історія людини на землі — це історія взаємопроникання, "дифузії" людини й світу, мікрокосму й макрокосму. Щоб це зрозуміти, треба спуститися з верхів"я антропоцентризму і глянути на світ з "рівного" місця, себто зрозуміти, що людина стоїть не над світом, а є частка його. У світі багато таких взаємопроникливих відношень — відношень його часток до його цілого, та через те, що в даному разі цією проблемою цікавиться не хто як людина, мова мовиться про взаємовідношення людини й світу. Двобічність цього взаємовідношення очевидна. З одного боку макрокосм/світ/ усяково діє на мікрокосм/людину/, і з другого — людина намагається збагнути те, що на неї діє, що проходить у неї чи то шляхом взаємодії атомів, чи то якимись іншими невідомими нам шляхами /емпірично через органи зору, слуху і т.д./. Людина ніби всмоктується, як п"явка, в світ, зокрема в землю, свою безпосередню *alma mater*. Оглядаючись назад до початків наставання людини, виділення її в специфічну частку світу, можна легко зрозуміти, що спочатку знання людини про світ були найменші, а далі стали збільшуватись. Ясно нам також, що пізнання світу з боку людини йшло нерівномірно, неоднаково різними часами і в різних умовах. Ба, ще й тепер синхронічно співіснують якнайрізноманітніші градації в рівні світопізнання: рівень сучасних дикунів і рівень європейських народів, і знов серед цих останніх — свідомість такої собі гоголівської баби, що на запитання, яку то вона рушницю вивісила просушувати разом з пановими шараварами, відповіла, що рушниця, мабуть, залізна /нерозуміння суті речі/, і пізнавальні муки Фавста. Були в історії розвитку пізнавальної здібності людини моменти, коли вона, з одного боку, усвідомлювала свою проникальну /пізнавальну/ роль, а з другого — не була певна своїх пізнавальних спроможностей. В цій ситуації вона

стала припускати, що в світі є щось таке, що його вона не може збагнути, щось "таємне", "потоїбічне", містичне. В цих умовах людина творила міти. Це були ранні форми людського агностицизму, що еволюціонував пізніше до філософського агностицизму, до непізнавальної кантівської "речі в собі". Але рівнобіжно з цим ішов і дальший розвиток проникання людини в світ, розвивались науки й мистецтва як своєрідні форми пізнання. І цей шлях розвитку людського знання позначився такими знаками, як отруєння Сократа, як спалення Дж. Бруно, як суд над Галілеєм тощо. Це були жертви людських сумнівів і хитань. Та не зважаючи на це, в свідомості людини йшло далі "постійне витончування образу світу внаслідок вставлення замкнених у ньому реальних перлів у вищу і менш наївну очевидність", як сказав уже наш сучасник М.Плянк.

Пізнання світу, в даному разі наукові переважно досяги, дає людині велике моральне задоволення і усвідомлення своєї будь-що-будь великої ролі співучасника існування. Відомо, як окрилювали Архімеда його відкриття в царині механіки, коли він сказав: "Дайте мені точку опертя, і я переверну землю". Коли я нещодавно довідався про те, як геолог Зєргель/ Sörgel/ скористувався для вичислення тривалости геологічних періодів досягами астронома Мілянкевича, я пережив справжню насолоду радості за людину.

Річ ясна, що пізнаючи дійсність /світ і саму себе/, людина стає до деякої міри володарем тієї дійсности і з огляду на це може її навіть змінювати, перекомбінуюючи наявні її первні /розвиток техніки/, скеровуючи свою власну свідомість у певному напрямку /поведінка окремої людини, розвиток суспільних форм людського співжиття/.

У цьому, мабуть, і справжнє щастя людини, у цих вічних шуканнях суті наявного в світі.

Пізнавальна природа мистецтва

Аристотелеве визначення мистецтва як наслідування природи треба розуміти як пізнання її /природи/ засобами мистецької творчости. Не даремно стародавні греки так цінували схожість /подібність/ у мистецькому образі, що створили

легенду про намальований виноград, який нібито прилітали дзьобати птахи. Але цю схожість треба розуміти не як просте повторення явища дійсності /та повторення й неможливе, як про це буде сказано далі/ відтвореного звуками, фарбами, каменем чи мовними уявленнями, а як розкриття його, проникнення в його сутність. На цю тему є багато висловлювань різних видатних діячів мистецтва /як от Гете тощо/. І наш Шевченко казав, що "в справжньому мистецькому творі є щось краще за саму природу". Мистець як спеціально обдарована одиниця прозирає глибше і показує те, що його звичайна людина хоч і дивиться, не бачить, хоч і слухає, не чує, дотикає – і не відчуває і т.д. Багато поколінь людей на Україні бачили темних миргородських бабів, але тільки Гоголь визначив їхнє місце в розвитку людської свідомости, давши образ тієї баби, що просушувала "залізу" рушницю разом із шараварами. І навпаки: Гете в образі Фавста показав людину на найвищій щаблі розвитку її пізнавальних поривів і прагнень.

Пізнавальну суть мистецтва як розкриття дійсности з'ясовує у своїй теорії натуралістичного імпресіонізму /чи неореалізму/ Арно Гольц ("Die Kunst, ihr Wesen u. ihre Gesetze", 1885). Для нього мистецтво – це природа (Natur) мінус та прогалина (Loch), що її заповнює більшою чи меншою мірою мистець. Звідси його формула: мистецтво = N-x. Це він пояснює на такому прикладі. Дитячий малюнок вояка може скидатися на що завгодно – на верблюда, на кручені паничі /квіти/ чи на географічну карту, але для малого маляра це тільки вояк /хоч який він далекий від дійсности/, бо мала дитина не бачить тієї прогалини /відстані/, що є між дійсним вояком і намальованим. Цю невідповідність може побачити доросла людина, що намальовала б правдивіше, себто заповнила б оту прогалину повніше. Отже завдання мистця в тому, щоб зближати мистецький твір якомога більше до природи, бо в розпорядженні мистця немає таких засобів, щоб можна було повністю передавати явища природи – рух, шум, запах тощо. Мистець може тільки схоплювати явища з метою виявлення у природі законів, себто розкривати ті явища для своєї свідомости.

Процес такого пізнання, як і всі інші людські зусилля, важкий, болючий. Звідси "муки творчості", шукання різних методів, а іноді й збивання на манівці. Інакше сказати, тут можливі такі ж хитання, як і в пізнавальній поведінці людини взагалі, коли вона зневірюється у своїх пізнавальних спроможностях і творить такі поняття й уявлення, яким у дійсності ніщо не відповідає. У моменти мистецько-пізнавальних сумнівів мистці також кидаються не раз у "потойбіччя" і починають розуміти мистецьку творчість як незалежне від їхньої волі "об'явлення", а себе — як пророків. Тільки ж потім, з огляду на те, що мистецтво таки суто людська діяльність, знов повертаються на властиві шляхи. Цим пояснюється наявність в історії людського мистецтва різних методів /метод як ставлення до дійсності/, що чергуються в своєму такому чи такому наступстві, приходять одні на зміну другим.

Готовий мистецький твір дає /не тільки авторові, а й "споживачеві"/ полегшене пізнання дійсності /світу й людини/ і через те справляє в т і х у , е с т е т и ч н у н а с о л о д у .

Різні напрями /методи/ в мистецтвах

На ґрунті безпосереднього заглиблювання в дійсність зародився в мистецтвах реалістичний метод, на ґрунті сумнівів — романтичний метод, прикметний відштовхуванням від дійсності, шукання іншого світу, може, тільки ліпшого, а може й "потойбічного", містичного. Реалізм і романтизм — це два основні методи /напрями/. Їсн інші, відомі нам з історії мистецтва методи — тільки різновиди цих двох стрижневих методів, їхні відтінки чи стилі. Проте це не значить, що ці відтінки — явища другорядні, історично неважливі. Навпаки, це й є ті конкретні вияви обох основних методів, які штовхали їх до дальшого вдосконалювання. Це були ніби ходи чи вдари вперед і вбік /отже ніби збочення/, що дедалі більше розширювали шлях /чи пробій вглиб/ цих двох методів. Були серед них і такі ходи чи вдари, що зовсім зводили з шляху мистецтва і зводили на манівці марних зусиль. З цього погляду до реалізму належать античні трагедії

й комедії, в їх людських мотивах, суто людські твори Шекспіра, твори критичного реалізму 19 ст., натуралістичний імпресіонізм кінця 19 і початку 20 в., до романтизму – мітологічні елементи античних творів, псевдокласицизм, сентименталізм другої половини 18 в., романтизм кінця 18 і початку 19 в., символізм/неоромантизм/, футуризм і інші споріднені з ним тенденції. Напрямки, загалом кажучи "футуристичного" характеру /футуризм, кубізм, дадаїзм, надреалізм і ін./, базовані на "автоматизмі первісних порухів душі /і руки!/ "без контролю розуму"/С.Гординський/ – це оті збочення з шляху мистецтва, що виходять за межі мистецької творчості.

З двох основних методів мистецької творчості – реалізму й романтизму, перший з огляду на його більшу пізнавальну доцільність видається нам ціннішим, ефективнішим. Він бо дає пізнання усіма складниками мистецького твору – ідеями /момент, спільний з науковим пізнанням/, образами, настроями. Тим часом як романтичний твір, базуючись на сумніві в пізнавальній спроможності /відповідно до філософського сумніву, висловленого хоч би в Сократовому "я знаю те, що я нічого не знаю"/, найчастіше дає пізнання тільки в і д е ї, висловленій фантастичними образами. Так, наприклад, Л.Українка в "Лісовій пісні" ідею трагічних взаємовідносин між красою і "буднями" дійсності /людського життя/ висловила почасти фантастичними образами /мавка, перелесник тощо/. Без цієї ідеї "Лісова пісня" не мала б значної мистецької вартості, була б у своїх романтичних елементах просто порожньою казкою. Цією пізнавальною можливістю романтичного методу /в ідеях!/ можна пояснити те, що ним користувалися такі генії, як Данте, Шекспір/почасту/, Байрон, Пушкін, М.Гоголь, Шевченко. Тільки ж пізніший, у дозрілому віці, перехід Міцкевича, Пушкіна, М.Гоголя й Шевченка на реалізм знов таки свідчить, з одного боку, про меншу вартість романтизму і з другого – про більшу вартість реалізму.

Більшу пізнавальну цінність реалізму супроти інших методів відзначив ось так М.Коцюбинський, письменник, що весь час шукав нових методів:

"Колись таки почну/писати/, – писав він у листі до дружини 14.XI.1898 р. – тільки не бій-

ся, що я піду далі реалізму, далі Мопассана. Як не-як, а мені здається, що я маю здоровий смак і знаю межі реалізму".

Історично пізнавальна вага обох методів у тому, що вони, кожен своїми можливостями, дедалі більше збагачували пізнавальний досвід людини-мистця, збагачуючи разом техніку мистецької творчості.

Стиль /і техніка/ в мистецтві

Як уже сказано, конкретні вияви мистецтва живуть як певні стилі, створені тією чи тією технікою, себто способом використання матеріялу, даного в руки мистцеві. Можна сказати, що стиль — це техніка і, навпаки, техніка — це стиль, хоч техніку можна мислити швидше як процес, а стиль як результат його. Так, наприклад, різні скульптори /чи той самий скульптор, коли він міняє стиль/, користуючись тим самим твердим чи м'яким /воском/ матеріялом, можуть давати "гладеньке" й детальне викінчення образу /В.Мухін — "Чумаки", "Слава", "Кінь"/ чи "кострубате" й загальноконтурне /Павлось — "Вечір"/, цілком заповнювати простір образу /скульптура — тривимірно-просторове мистецтво/ чи давати тільки частину його як певний натяк на цілість, щоб глядач уже сам у своїй уяві продовжив лінії і форми /так зробив Архипенко, коли викінчив тільки китицю руки, а далі залишив голу дротину/. Це все буде різна скульптурна техніка — і різні стилі. +/

Іноді характер матеріялу зумовлює характер техніки /і стилю/, як це маємо, наприклад, у дереворізьбі чи в акварельному малярстві. Ці силувані, залежні від матеріялу стилі бувають іню-

+/ О.Архипенко в своїй доповіді 28 березня 1952 р. в Літературно-мистецькому клубі/в Нью-Йорку/, яка, здається, пізніше була оприлюднена англійською мовою, висунув правильну теорію про те, що закони мистецтва ґрунтуються на законах природи, але в своїй творчості робив неправильні практичні висновки, а як йому замовили реалістичний портрет Т.Шевченка, то цей світової слави мистець, як його звичайно називають, виявився цілком безпорадним.

ді такі ефективні, що мистці починають їх наслідувати, даючи стилізацію в іншому матеріалі /наприклад, дереворізний характер деяких графічних праць Г.Нарбута чи Дмитренка, або мідерізний стиль у деяких малюнках І. Кейвана/. В поезії стилізацію давав П.Тичина, використовуючи фолкльорний стиль, наприклад, у "Думі про трьох вітрів". У нього ж маємо цікаві факти стилізації в поезії під розмовний стиль, як от:

Праворуч — сонце,
Ліворуч — місяць,
А т а к зоря.

Іноді на ґрунті стилізації зароджується цілий своєрідний стиль, як це маємо в Т.Шевченка, що, використавши великою мірою український фолкльор, дав конґеніяльне, з новим значенням, його продовження. Але р о л я с т и л ю /і техніки/ в м и с т е ц т в і т і л ь к и с л у ж б о в а, незалежно від того, який він, себто це тільки засіб творення образів /чи безобразних настроїв, як це маємо в музиці чи в ліричній поезії/, що дають пізнання дійсности. Отже принципово не має ваги те, чи образ створений "дрібною" пуантилістичною технікою /як у Сезанна/, чи мазками /як у ван Гоґа/, коли для його сприйняття треба відійти на певну відстань/щоб мазки злилися в суцільні барви/, чи вимальовуванням деталей, як у А.Дюрера /напр., його автопортрет у кожусі, з вимальованими волосинками коміра й бороди/, коли, навпаки, треба наближатись при розгляді. Така принципова "байдужість" щодо характеру техніки в мистецтві і робить можливими різні в ньому стилі, ба й різні мистецтва, оскільки різні матеріали дають специфічні риси того чи того мистецтва — тривимірну просторовість у скульптурі, кольорову /а також світлотіневу/ ілюзію в малярстві, звуково-тональну силу в музиці, мовно-уявні особливості в поезії.

Проте, це не значить, що для мистецтва взагалі байдуже, яка техніка. Вона ж може бути краща чи гірша! Краща вона тоді, як дає якомога адекватніше розкриття дійсности в мистецькому творі, а також як не заваджає сприйма-

ню його, коли слухач чи глядач думає не про неї, а про пізнавану дійсність. В цьому розумінні Шевченко, наприклад, високо ставив поезію Пушкіна, кажучи, що в нього вірш не заважає думці. Те саме ми можемо сказати й про вірш самого Шевченка: він у нього геніально легкий. З новіших українських поетів та письменників маємо таку легку техніку в Олеся — в поезії, і в В.Винниченка — в прозі. А вже, наприклад, у М.Коцюбинського цієї легкості немає, і його тексти читаються з певними зусиллями. Погана техніка буде тоді, як вона не дає образної ілюзії, як це ми бачили в дитячому малюнкові, що його наводить Арно Гольц. В українській літературі теж немало таких друкованих речей, що їх примітивна мовна техніка просто ставить їх поза межами мистецтва. Це можна сказати про деякі твори Нечуя-Левицького, а з новіших — А. Крушельницького. Те саме можна сказати й про всю продукцію футуризму, дадаїзму й інших вибриків т.зв. "лівого фронту" /у нас М.Семенко в поезії, Галина Мазепа в малярстві — "Байда"/, бо їхня техніка не тільки перешкоджає сприймати твір, а й не дає ніякої ілюзії. Але неможна думати, що досконала техніка — це обов'язково т.зв. "прилизана" техніка і що всяка досконала техніка обов'язково дає досконалий твір. Наприклад, у Рубенса при "прилизаній" техніці неправильна пропорція в будові дитячого тіла /мала голова, як у дорослого/ знижує мистецьку вартість твору. Те саме можна сказати про твори українського маляра Трутовського. Яскравий приклад в цьому розумінні з літератури ми маємо в Є.Плужника. Це його недрукований твір, що зберігся в рукописі, — віршована драма без заголовку /за змістом її можна назвати "Шкідники"/. Цей твір написаний прекрасним віршем, з чудовим римуванням, в ньому яскравий діалог, своєрідна афористичність вислову взагалі /у цьому можна добачити вплив "Горя от ума" Грібоєдова/, чудова багата мова, що зберігає всі особливості розмовної і в вірші. Словом, техніка, безперечно, досконала. І разом з тим це твір... нульової вартості. Бо зміст і образи людей і в ньому наскрізь фалшиві, написані за газетними радянськими приписами /ідеально-свідомі робітники борються за виконання "промфінплану", а

Їм перешкоджають шкідники всіх урядово визначених категорій — "праві" й "ліві"/. Річ ясна, що таких фалшивих творів у радянській літературі багато, але в тих творах здебільшого й техніка примітивна.

Усе, сказане вище про стиль і техніку, свідчить, що мистецький твір — це щось більше, ніж сама техніка/стиль чи форма/, це оте пізнання дійсності. Коли в творі це пізнання є, він значний і має мистецьку вартість, а як нема — то зводяться нанівець іноді й великі зусилля автора щодо шукання в царині стилю. В цьому розумінні цілком слушно сказав відомий французький скульптор А.Роден: "Немає насправді ні гарного стилю, ні гарного рисунка, ні гарної барви, а є тільки краса, краса виявлена в істині". Як тільки правда, глибока ідея, могутнє почуття об"являється в творі, тоді й стиль, і рисунок, і барва стають видатними. Твір — це тільки рефлекс правди".

І всі шукання в царині стилів /а вони потрібні для оновлення психологічно притуплюваних від довгого й частого вживання тих самих технічних засобів/ повинні мати на увазі цю мету мистецької творчості. Тут можна навести цікаве висловлювання відомого українського маляра Дмитренка: "Шукання — добра річ, якщо в тому шуканні мистці досягають кращого виразу своїх творчих задумів, коли шукать не для самого шукання, тільки шуканням полегшують собі проблему, як добитись більшого виразу меншими засобами". /"Українське мистецтво", ч.2/. Але шукання не повинні порушувати зумовлених законами людської психології меж мистецької творчості. Цю "обмеженість" на матеріалі поезії я спробував показати в своїй праці "Межі і можливості мовностилю"/"Мур", ч.3/. Але ця обмеженість не відбирає у мистця й великих можливостей щодо шукання нових технічних засобів.

Широкий або збагачений реалізм

У попередніх розділах була мова про цінність реалістичних стилів у мистецтві. Але ці стилі не можуть бути увесь час однакові, вони, згідно з загальним законом розвитку /еволюції/ люд-

ської культурної діяльності, збагачуваної на кожному даному етапі попереднім досвідом, повинні змінюватися. На теперішньому етапі розвитку реалізм як основний і найцінніший, перевірений у творчій практиці впродовж тисячеліттів метод повинен збагатитися всім дотеперішнім досвідом мистецької творчості, незалежно від її характеру /отже, навіть романтичної творчості/. Використання цього досвіду має відбуватися як порядком засвоєння окремих технічних засобів, так і порядком відштовхування від неприйнятних /"вчитися на помилках"/. Цим самим цей метод здобуває надзвичайно широку технічну базу, надзвичайно широкі можливості щодо шукань у царині форми. З огляду на це його й можна назвати широким або збагаченим реалізмом. Думку про можливість такого реалізму /а її підказало мені, з одного боку, вивчення історії мистецтва і з другого — власні письменницькі шукання/ я вперше висловив у статті "Що на часі?" /"Наші дні", ч.3, за 1944 р./. Ось подане там визначення цього реалізму: "Взагалі кажучи, нам найбільше був би до мислі такий реалізм, що, відтворюючи дійсність з найбільшою правдивістю /психологічною, речово-фактичною тощо/, заразом по-мистецькому її збагачував би, показував би її у новому з формального боку освітленні, в новому поетичному осяяні".

Далі я наводив /не вичерпно, бо це й неможливе/, які, приміром, технічні засоби з попереднього досвіду можна використовувати, а яких не можна — як суперечних самій природі реалізму. Ці засоби можуть бути а/ суто реалістичні і б/ формально-фіктивні.

В суто реалістичних засобах можуть бути використані не тільки "нормальні" образи, ситуації, а й "ненормальні", як от сон /сонні видива/, галюцинації, сп'яніння, божевілля. Річ ясна, що вони повинні подаватися як такі, а не як заміна "нормальної" дійсності, як це висувають т.зв. сюрреалісти, з їхньою "вірою у всемогутність сну, у ворожу всякій цілестові гри мислення" /А.Бретон — "Універсал сюрреалізму"/. Коли М.Гоголь пише "Записки божевільного", то він їх і називає так — запис —

ками божевільного, а не нормальної людини; коли І.Франко в поезії "Над Сяном" дає картину галюцинації, то читачеві це зразу ясно. Сновидива письменники-реалісти використовують, як відомо, часто, і прикладів можна б навести силу. Досить згадати хоч би Шевченкові "сни". Використовують реалісти й підсвідомі ходи людської психіки, в її нормальному стані, ті різні, зовні часто приховані імпульси, що керують діями людини і що їх науково розкриває фройдизм, але це в них фігурує під своїми власними назвами. Коли Коцюбинський з геніяльною правдивістю подає такі стани людини, напр. в "Intermezzo" /бо цього багато в нього й у інших творах, як от у "Цвіт яблуні", "Невідомий"/, то він вважає за потрібне раз-у-раз підкреслювати, що це збочення від нормального стану. Так до хвилиної думки про те, що в темній хаті можуть бути живі меблі, сліди-привиди тих людей, що в ній раніш перебували, він зразу ж дає такий супровід: "Ну от! Які дурниці".

Ф о р м а л ь н о - ф і к т и в н і образи, ситуації й інше - це такі, як от образ Ковальова з його носом у повісті Гоголя "Ніс", розмова коней у опов. А.Франса "Кренкебиль" чи олив'яних салдатів в іншому його оповіданні. Ці фіктивні /цього ж не може бути в дійсності/ образи й ситуації не суперечать реалізму тому, що їх автори не подають як дійсність /і читач це розуміє!/, а тим часом кризь них, як кризь призму, показується дійсність /закоханість Ковальова в своє обличчя, недосконалість людських судів у "Кренкебілі" тощо/.

З таким методом можуть бути використані навіть образи романтичного походження, як це ми маємо, наприклад, в "Повстанні янголів" А.Франса. В цьому романі фігурують янголи /Аркадій і ін./, але автор використовує їх з алегоричною умовністю, і читач не вірить в справжнє їх існування. Ця о с т а н н я о з н а к а й п о в и н н а б у т и п о с т і й н и м к р и т е р і є м ф і к т и в н и х о б р а з і в, бо романтизм подає фантастику як інший, але справжній світ. Так, мавка й інші персонажі в "Лісовій Пісні" Лесі Українки подані без реалістичних "застережень", тим то це суто романтичні і образи, і твір /у демонологічній час-

тині/. Казки Салтикова-Щедріна, байки новітніх байкарів — це реалістичні форми /жанри/, але народні казки і казки для дітей, в яких речі/кобиляча голова, мітла тощо/ фігурують як наявні в дійсності, вже належать до романтизму. На крайньому "лівому" крилі технічних можливостей збагаченого реалізму стоїть карикатура й гротеск, бо ж і це тільки форми /див. мою статтю "Гротеск у театрі", "Пугу" за 1947 р./.

З цього невеликого переліку технічних засобів, що ними користується збагачений реалізм, знати, які великі можливості мають у своєму розпорядженні "багаті реалісти". Ці можливості дають невичерпне для одного мистця багатство, і через те один може користуватися переважно одними, другий — переважно другими засобами, а це й творить своєрідне обличчя кожного зокрема /як, наприклад, Едвард Козак із своїми гротесками "Січ", "Сорочинський ярмарок" тощо/. Як новоусвідомлений метод /"новоусвідомлений", а не вигаданий, бо ж його, як це вже казано і знати з наведених прикладів, підказав реальний розвиток мистецтва/ збагачений реалізм подає дійсність у найповнішому, наскільки це на даному етапі розвитку можливе, її виявленні, пізнанні, розкритті і через те фактично збагачує її для нашої свідомості. Отже ще й у цьому розумінні назва "збагачений" тут до речі. Деяку аналогію можна провести з тим, як наука збагачує дійсність винаходами. Але цілком ясно, що мистецькі "винаходи" не можуть іти таким шляхом, як його підказують прихильники лівацько-романтичних напрямків, що, мовляв, мистці повинні тепер давати "не-скрипку, не-людину" і так далі./В.Бер/. Мистецький твір і образ — це синтензований аналіз, не голий розклад. Та й наука, кінець-кінцем, аналізуючи дійсність до найбільших глибин, дає винаходами такі сприйнятні для людської свідомості речі.

Збагачений реалізм на українському ґрунті

Проблема збагаченого реалізму на українському ґрунті — це проблема національних реалістичних українських стилів. Як і з яких національ-

них джерел треба черпати дані/засоби/ для цього українського стилю, які притаманні для цього стилю риси – ось до чого кінець-кінцем зводиться ця проблема. Річ ясна, що елементи цього стилю, як попередній досвід українського генія, уже повинні десь бути. А priori міркуючи, ці елементи мали б бути там, де український національний геній виявився найбезпосередніше, за тих історичних діб, коли український народ не мав примусу зокола, не був національно поневолений. Така доба – це козацька доба і період Гетьманщини. Справді, цими часами українські мистці й створили найоригінальніші зразки в різних галузях культури і зокрема мистецтв /українське барокко в будівництві, українська народна пісня, зокрема дума, український гумор у різдвяних і великодних віршах, театральні засоби вертепу та інтермедій/. Стихійна національна сила цих досягів вплинула пізніше на творчість Котляревського /"Енеїда"- різдвяні вірші, його п"еси – інтермедії/, на М.Гоголя, на Т.Шевченка, нарешті. Оці письменники й створили найяскравіші зразки українських національно-реалістичних стилів, і використання передусім їхнього досвіду – це одно з найголовніших завдань збагачених реалістів. Річ ясна, що для сучасних українських мистців можливе й безпосереднє звертання до згаданих первісних джерел. Це й зробили нашого часу Г.Нарбут у графіці, що наслідував техніку "штихів" XVII-XVIII ст., та Тичина в поезії, що запозичив деякі засоби з народної словесности. Тільки ж не про примітивне повторювання старих зразків тут іде мова, а про творення нових у національному стилі/дусі/ мистецьких цінностей.

Чималої ваги проблема – використання чужого досвіду в мистецькій творчості. Річ зрозуміла, що цілком відмежуватись від нього не можна і не треба. Ще Шевченко висловлював побажання, щоб наш народ "і чужого навчався, і свого не цурався". Але наші пізніші діячі збочили з правильного шляху, зробивши великий крен у бік чужих джерел за рахунок свого. У другій половині XIX ст. найбільший такий крен зробив був П. Куліш, кажучи:

На ж дзеркало всесвітнє, визирайся,
Збагни, який ти азійт мізерний.

У ХХ ст. цю лінію продовжили М.Зеров та М. Хвильовий. Можна сказати, що вони просто підняли на глум поняття "рідного" в нашій культурі, підігнавши його під знак "рідного запічка", "просвітянщини", затаврувавши все це ганебним тавром "сатани в бочці". Це, безперечно, було перебільшення. Про шкідливість цього крену я свого часу писав /"Крак.вісті", ч.106 за 1944р./: "Радивши творцям української культури вчитись увінших народів, заступники цього погляду штовхали наше культуротворення на шлях "учеництва" та наслідування і нехтували самотутніми творчими потенціями нашого народу... Але ніколи шкілька наука не може дорівнятись самостійній творчості". І як ідеал указував: "Стрижень нашого культуротворення має йти в іншому напрямі, а саме: в напрямі творення своєрідних, "беззразкових"... цінностей, своєрідних і в тій своєрідності довершених, таких, які були б твором нашого національного генія".

Отже, виходячи з принципу "і чужого научатись", збагачені реалісти повинні вчитися в здобутках і чужонаціонального мистецького досвіду. В цьому розумінні мені особисто імпонує А.Франс, безперечний реаліст і zarazом ініціативний новатор у царині технічного збагачування письменницької творчості. Його пройнятий скепсисом /а zarazом і життєрадісний!/ гумор такий близький до української "гумористичної" вдачі. Але вже, наприклад, "сентиментально-гумористичний" Діккенс стоїть далі від нашого реалістичного світосприймання.

Оце ті стисло викладені положення нашого мистецького "кредо", що їх хотілося б використати на сучасному етапі нашого мистецького розвитку.

====

ЧИ "СОЦРЕАЛІЗМ" - РЕАЛІЗМ?

Нааявність слова "реалізм" у назві урядово заведеного й обов'язкового в СРСР мистецького на-
прямку - т.зв. "соцреалізму" часто дезорієнтує
необізнаних у цій справі людей. Дехто думає,
що той "соцреалізм" - це те саме, що й реалізм
узагалі, цебто метод, що має на меті правдиве
пізнання дійсності за допомогою специфічного за-
собу мистецтва - образності, а дехто, правиль-
но зрозумівши "соцреалізм" як суто радянський
трюк /цебто обман/ та примітивізм, переносить
негативну оцінку й на реалізм узагалі. А в на-
шій еміграційній дійсності є ще й такі випад-
ки, коли навіть обізнані в справі мистецьких
стилів прихильники нереалістичних методів, зок-
рема т.зв. "лівого чи модерного мистецтва", щоб
скомпромітувати реалізм в очах нашого громадян-
ства, навмисно поєднують його з "соцреалізмом".
Ось, напр., якийсь С.Ю. в статті "Совети воюють
з мистецтвом", уміщеній в ч.2 "Арки" за 1948 р.,
відзначивши, що "совети" заперечують західне мис-
тецтво, а натомість висувують не тільки росій-
ський реалізм, а й "іконописного" Васнецова, пи-
сав: "Це новина. Зв'язане це з тим, що тепер
советська критика вимагає не просто соціалісти-
чного реалізму, а з б а г а ч е н о г о /під-
креслення С.Ю./ соціалістичного реалізму". Тут
С.Ю. навмисно жив, та ще й підкреслив розбив-
кою слово "збагачений" для того, щоб скомпромі-
тувати мою т е о р і ю з б а г а ч е н о г о
р е а л і з м у поєднанням його з "соцреалі-
змом", бо ж ні в наведеній у нього цитаті з Фа-
дєєва, проти якого скерована ця статейка, ні в
усіх інших писаннях про "соцреалізм" ніхто ні-
коли не додавав епітета "збагачений". Цей во-
рожий "натяк" видно ще й з другого місця ста-
тейки, де сказано, що "всі ці збагачені реалі-
зми /зверніть увагу на множину! - В.Ч./ побудо-
вані на жалюгідному епігонстві плюс фальш і мі-
зерність або й цілковита відсутність творчої
думки". Річ ясна, що в даному разі маємо факт
тенденційного перекручення, бо не можна припу-
стити, щоб С.Ю. і тодішня редакція "Арки" не
розуміли різниці між "соцреалізмом" і реалізмом
взагалі та збагаченим реалізмом, який відрізн-
ється від першого/цебто від реалізму взагалі/

тільки тим, що, намагаючись пізнати дійсність якнайправдивіше, використовує всі дотеперішні надбання в царині мистецької форми. /Див. мою статтю "Збагачена дійсність" у цій книжці./.

Безглуздя будь-якого поєднання "соцреалізму" з реалізмом стає ясне, коли розглянути отой соцреалізм хоч би коротко за його першоджерелами. Згідно з радянськими джерелами, ідею цього методу висунув начебто десь на межі 20-х і 30-х років сам Сталін, а розробив переважно М.Горькій, що його творчість навіть з передреволюційного часу стали ретроспективно підганяти під теорію "соцреалізму". У цій теорії, справді, фігурує вислів "правдивість" чи "правда в мистецтві". "Пишіть правду", - відповів Сталін на XVII з'їзді ВКП/б/ на запитання про суть "соціалістичного реалізму". - "Хай письменник учиться в життя. Якщо він у високо-мистецькій формі відіб'є правду життя, він неминуче прийде до марксизму". /"XVII съезд ВКП/б/". Стенографический отчет. 1934 р., ст.624/. Але що це за правда? Це та "правда", що її вимагає "генеральна лінія" владущої партії, "партії Леніна-Сталіна" та органи державної безпеки! У цій "правді" обов'язково мусить бути тільки те "хороше", що його ще 1927 року вимагав від письменників та мистців взагалі М.Горькій: "У Країні Рад люди йдуть угору "хорошими", тими східцями "хорошого", що їх вони самі творять. Що більше буде підкреслено, яскравіше оповіджено "хороше", то ясніше буде видно погане і доганнішим показуватиметься воно". /Б.Бялик. Горький и социалистический реализм. "Новый Мир", ч.9, 1947 р.ст. 227/. Такими "хорошими" східцями була примусова колективізація, страхіття нечуваного в історії голоду 1933 року та інші просто ідіотичні явища радянської дійсності, і все це, з наказу партії, письменники мусіли або показувати як "хороше", або замовчувати. Після того, як Сталін "геніяльно" скасував "аракчеївські методи" в мовознавстві, ще більше підкреслено й потребу "хорошого" в мистецтві, в "соцреалізмі". Газета "Правда" з 7.І.1951 року "прекрасне" визначала так: "Прекрасне - це життя, вільне життя народу, що будує комунізм". Критикуючи оперу "Від широкого серця", "Правда" зазначає, що в ній не передано відчуття праці вільних людей

радянського села, отже, не розкрито прекрасного в їхньому житті. "Ми бачимо на сцені, — пише дослівно "Правда", — похилену лісу, по боках декілька нещодадних дерев, посередині кинуто колоду, мабуть, для "натуральності", вдалині сірий краєвид". Отже, їхня "правда" боїться "натуральності"! І тому це не правда, а брехня, прикрашування дійсності, в якій не може бути ні похилої ліси, ні покинутої на подвір'ї колоди /на сцені, бо в житті є й сміття, і побутовий бруд/.

Тимто твори, наприклад, радянських малярів — це прилизна, "ідилічна" "краса" або портрети проводирів у душі портретів придвірного маляра А.Герасімова.

Але це ще не все в псевдореалістичній суті "соцреалізму"! Ще року 1932 М.Горький писав: "Літературні засоби вимагають підвищення в порівнянні з методом реалізму. Наша дійсність героїчна і через те романтична" /ст.227 в згадуваній праці Б.Бяліка/. А комісар освіти Дуначарський називав творчість самого М.Горького "романтичним ізводом реалізму". Жданов у доповіді на з'їзді письменників прямо вимагав, щоб "революційний романтизм входив до літературної творчості /"соцреалістичної" — В.Ч./ як складова частина".

У статті М.Рильського "Світове значення радянської літератури" знаходимо ось цей витяг із статуту Спілки радянських письменників: "Соціалістичний реалізм, будучи основним методом радянської художньої літератури та літературної критики, вимагає від художника правдивого, історично конкретного змалювання дійсності в її революційному розвитку/підкреслення це і даліше М.Рильського/. При цьому правдивість та історична конкретність художнього виображення повинні поєднуватись з завданням ідейної переробки і виховання трудящих людей в душі соціалізму" /М.Рильський: "Дружба народів", статті. Київ, 1951 р./.

"Широта нашого соціалістичного життя — такий патос усіх найкращих, найвизначніших творів нашого повоєнного письменства, — пише В.В.Ермілов у ст. "Деякі питання теорії соціалістичного реалізму" /"Известия Академії наук СРСР", т.Х, випуск 3, 1951 р./ — Всі вони забарвлені героїч-

ною романтикою непереможного руху нашої Батьківщини до комунізму". У дійсності цей "непереможний рух" — це безмежні злидні, терор і муки мільйонів, і від цієї "натуральності" мусять тепер тікати радянські письменники та мистці в вигаданий світ комуністичного "добробуту" та "щастя". Стже, це с п р а в ж н і с і н ь к и й р о м а н т и з м, і ніяким реалізмом тут навіть не пахне. І отой Єрмілов, приєднавши до всієї цієї "теоретичної" брехні ще найновіше "досягнення" "генеральної лінії" — "нову" науку Сталіна про мову та російський націоналізм, визначив у згаданій статті такі складові елементи "соцреалізму": "правдиве відбиття дійсності в її революційному розвитку, більшовицька партійність, активна перетворна роля мистецтва. Його народність, висока мистецька форма, загальнонародна, національна літературна мова, продовження і розвиток на новій історичній основі найкращих національних традицій"/ст.278/. Але це все, зрозуміла річ, тільки пишна, беззмістовна фразеологія!

З огляду на такі суто-романтичні настави "соцреалізму" його теоретики відпекуються від справжнього реалізму — т.зв. критичного реалізму. Згадуваний Бялік у своїй статті про Горького наводить його нотатки на коректурних відбитках "Литературной учебы" з 1933 р. проти того місця, де один з авторів згадує реалізм Бальзака. "А причому ж тут соцреалізм? — написав Горький". — Ну, й що? Соцреалізм — це реалізм Бальзака?

Так само Горький запротестував у "Розмові з молодими" 1934 року проти трактування М.Гоголя як "соцреаліста". "Гоголя помилково названо реалістом соціалістичним, — сказав він: — з нього реаліст критичний". Згадуваний Єрмілов не визнає А.Чехова за "соцреаліста", бо в нього, мовляв, "наступає міщанська стихія на передові суспільні сили"/"Три сестри" А.Чехова/. Чехову протиставить він Горького з тих же часів, бо в його п'єсі "Міщане" наступають уже "передові сили".

Але, мабуть, годі. Із сказаного вже випливає відповідь на поставлене в нашому заголовку питання — питання про те, чи "соцреалізм" — реалізм. Як бачимо, "соцреалізм" — не реалізм, а, сказати б, партійні постанови в белетристичній

формі.

ПРИМІТКА. Між іншим, варто відзначити, що коли я звернувся до тодішнього одноосібного редактора "Арки" Ю.Шевельова, щоб він спростував той, згаданий вище наклеп С.Ю. на мою теорію збагаченого реалізму, він мені написав: "Не буду спростовувати". /А ми з ним тоді ще "по-приятельському" листувались/. Отож мені й довелося самому "спростовувати" у вигляді оцієї статті, хоч і без цієї примітки. І це була причина, чому я не надрукував в "Арці" взагалі ані одного слова. В.Ч.

ТВОРЧІ ШУКАННЯ В МИСТЕЦТВІ

Pro domo sua

Спочатку декілька слів про самого себе. Хоч люди з табору т.зв. модернізму, та й дехто з наших критиків, називають часом мене як письменника традиціоналістом, із, переважно, доганим розумінням цього слова, але тема "шукання в мистецтві" невідлучно супроводить усю мою літературно-творчу й теоретично-критичну діяльність на протязі вже більш як сорока років.⁺/ Ще літерально на перших ступнях цієї діяльності, дець у 1921 чи 1922 роках, коли я був студентом Вищого інституту народної освіти в м. Катеринославі, я робив доповідь на цю тему на зборах студентської "Просвіти". А що теоретизування в мене йшло в парі з письменницькою практикою, то я й писав тоді вірші в формі верлібру, зокрема написав був таке /пригадую з пам'яті, бо це ніколи не було надруковане, а пізніше й затратилось/:

Як я писав,
я не читав,
лише лежала на столі 'дна книжечка Вергарна...
Еміль Вергарн, Еміль Вергарн...

Далі – скільки пригадую – йшла мова про людину, що в неї був "ніс на пенсне", а не навпаки. Тоді мої симпатії були цілком скеровані вбік "ламання всяких традицій". Але пізніше я

⁺/Ця праця була написана на початку 60-х років.

почав критичніше ставитися до цієї проблеми. А року 1931 в харківському журналі "Літературний архів", ч.І, була надрукована моя теоретична стаття "Мовно-стилістичні можливості письменника", що в ній я усвідомив уже залежність творчих шуканнів від "можливостей", від тих законів, що лежать в основі самої природи мистецтва, зокрема в поезії від соціальної природи мови. Цю тему я розробив ширше і - думаю - глибше в статті "Межі й можливості мовостилю", надрукованій у ч.3 "МУР"-у/1947 р./. Але ще перед тим, 1943 р., я надрукував у львівських "Наших днях" статтю "Що на часі?", в якій розглянув такі "обмежені можливості" не тільки в літературі, а й ув інших видах мистецтва. У тій же статті та в зв'язку з цим поглядом на шукання в мистецтві я вперше натякнув на теорію широкого або збагаченого реалізму. Виразніше я виклав цю теорію в статті "Збагачена дійсність", що була надрукована в ч.І журналу "Сьогодні" /Авгсбург, 1947 р./, а тепер уміщена в цій книжці.

На тему про шукання в мистецтві я робив доповіді в нью-йоркському Літературно-мистецькому клубі /1954 р./ та в товаристві "Козуб" у Торонто /1961 р./.

Частенько зачіпав я це питання і в деяких своїх рецензіях, наприклад, на книжки В.Гайдарівського, Діми й ін.

У цій статті я повторюю основні думки цих останніх доповідей, але з чималим їх розширенням та із збільшенням фактичного матеріалу. Як читач побачить далі, ці мої думки, в основному, спираються на невмируще визначення мистецтва у великого грецького філософа Арістотеля. Якщо дехто, може, скаже чи подумає, що навряд чи можна тепер шукати в мистецтві на підставі теорії таксі давности, то я на це скажу: можна. У вселюдському надбанні багато зберігається того, що збудули ще стародавні греки, напр., Евклідова геометрія, що її не похитнула теорія Лобачевського та інші такі спроби, основні категорії граматики тощо, але ми не нехтуємо ними, бо це відкриття, наявні в дійсності і через те незаперечні. Так і з теорією мистецтва Арістотеля: її не можна заперечити, її можна тільки розвивати далі. Звичайно, дещо в його теорії вже й

застаріло, напр., теорія трьох єдностей у драмі.

Мистецтво – образно-настрове пізнання дійсності

Для того, щоб говорити про творчі шукання в мистецтві, треба спочатку сказати, що таке мистецтво, яка його природа, тобто дати з а г а л ь н е в и з н а ч е н н я м и с т е ц т в а.

Один із заступників "модернізму", чи абстрактного мистецтва, Кир.Милонадіс у своїй статті "Про раків у мистецтві" /"Нові дні", ч.135 за 1961 р./, мавши на увазі різні його визначення, навів як слушне Жерардове /А.Жерард/ "визначення": "Мистецтво – це те, що його вважає мистецтвом найдовше найбільша кількість людей, яких уважають знавцями". Але це парадокс, а не визначення.

А тимчасом добре визначення мистецтва як такого ми знаходимо ще в стародавніх грецьких філософів. Серед цих філософів були поширені два основні погляди: один погляд на мистецтво висловив Платон, який уважав, що мистецтво – це гра, забавка, і ставився до нього зневажливо, другий погляд висловив і розвинув Арістотель у своїй "Поетиці" /на жаль, вона збереглася не повністю/, визначивши мистецтво як н а с л і д у в а н н я п р и р о д и. Власне, так досі, словом "наслідування" перекладали в українській мові грецьке слово "мімесис" (mimesis), хоч його краще було б перекладати українським словом "удавання". Можливо, що в отому "наслідуванні природи" відбився вплив російської мови, що досі перекладала це грецьке слово словом "подражание". Але редактор останнього російського видання Арістотелевої "Поетики" А.Ахманов зазначив, що це слово краще було б перекладати словом "воспроизведение", тобто відтворення.І/. Ахманов зазначив у примітці до цього слова так: "У нас немає окремого слова для повної передачі грецького слова "мімесис" у тому значенні, в якому його вживає Арістотель. Це наслідування, що з нього випливає творче/"пое-

тичне"/ відтворення об'єкта наслідування". А я думаю, що в українській мові є таке слово — оте "удавання", і тому я надалі вживатиму вислову "удавання природи".

Але справа, звичайно, не в одному слові, бо воно, як і всякий термін, необов'язково повинно давати повну характеристику чи визначення явища/поняття/, а в зрозумінні справжньої природи мистецтва.

Уже в наші часи можна почути заперечення погляду, що мистецтво — удавання природи: удавання — це, мовляв, тільки копіювання дійсності чи фотографування її, а не творчість. Так, фотографування як поверхнева фіксація випадкового не мистецтво, а мистецтво не просте повторювання природи. І Т.Шевченко не вважав "дагерротипу" за мистецтво та був тієї думки, що "в справжньому мистецькому творі є щось краще за саму природу". 2/. Ув Арістотеля ми знаходимо думки, які свідчать про те, що його удавання природи означає ще й п і з н а в а н н я її. "Удавання властиве людині змалку; одна з її переваг над нижчими тваринами лежить у тім, що вона/людина/ — створіння, яке більше за всі інші створіння в світі, може удавати, а в процесі удавання здобувати й перші з н а в а н н я". Далі він пише про те, що "людині властиве з природи насолоджуватись у процесі удавання" і що "причина насолоди від споглядання зображення в тому, що це водночас ще й вивчення суті речей". 3/.

Але ми знаємо, що такі пізнавальні цілі щодо дійсності має ще й н а у к а, тим то логічно виникає питання: чи не утотожнюємо ми в даному разі мистецтво з наукою? Ні. Різниця між наукою й мистецтвом у тім, що наука пізнає дійсність за допомогою точних понять, цифр, вимірів, а мистецтво — за допомогою о б р а з і в. У цьому специфіка мистецтва, і це мав на увазі О.Потебня, коли визначав мистецтво як "мислення образами".

Звичайно, тут треба умовитися, що ми розуміємо під м и с т е ц ь к и м о б р а з о м . Уже з отієї згадки про фотографію як фіксацію

2/. Твори в трьох томах, т.ІІ, стор.504.Київ,

3/. The Works of Aristotle, v.ІІ, p. 682. /1955 p.

випадкових "поверхневих" зображень можна зрозуміти, що така фіксація ще не є мистецьким образом. Але вже кіно, що скористувалось фотографією як технікою, — це вже, безперечно, мистецтво. І не випадково на Заході останнім часом почали називати кіномистців "письменниками з фотоапаратами в руках". Про одного з таких "письменників" — про шведа Бергмана — француз Трюффо сказав: "Він пише фільми так, як романіст пише книжки. Тільки замість пера він уживає фотоапарата".^{4/} А це значить, що техніка для створення мистецьких образів може бути різна, вона в цьому розумінні вирішальною значення не має, вона не змінює єдиної суті мистецького образу в різних видах мистецтва. Арістотель зазначив це ось як: "Якщо одні вживають кольорів і /скульптурних/ форм/у властивім мистецтві чи в щоденній практиці/ для удавання чи зображування багатьох речей, другі користуються для цього голосом, то треті, для вищезгаданих мистецтв, яким властивий ритм, користуються мовою й гармонією, кожним засобом зокрема чи в їх певних комбінаціях".^{5/}

Якщо техніка не має вирішального значення для суті мистецького образу, то що в такому разі створює цю суть? На це питання є теж відповідь у того ж таки Арістотеля. Ми знаходимо цю відповідь у його міркуванні про різницю між поезією /властиво, драмою/ та історією. "Із сказаного ясно, що завдання поетове — описувати не те, що сталося, а те, що мало б статися, тобто що можливе з імовірності чи неминучості". Різниця між Геродотом і поетом у тім, що "перший говорить про факти, що були, а другий про те, що могло б бути". З огляду на це він говорить, що в поетичному творі можуть бути "винаходи". "Поезія філософічніша й поважніша за історію, оскільки поезія говорить про загальне, а історія про поодинокі". "Загальне" в його контексті означає оте "можливе з імовірності чи неминучості". Ми б тепер ужили слово "типове" на позначення цього поняття, протиставляючи його поодиноким фактам, що їх "поверхнево" схоп-

4/. Time, No 12, Sept.20, 1963.

5/. Згадане видання, стор.68І.

лює звичайна фотографія. Тим то звичайна фотографія /не кіно/ й не є мистецтво. Але "загальне" чи "типове" в мистецтві мусить мати риси живих, конкретних речей, не бути якимись абстракціями. Арістотель каже, що "поет, укладаючи свою фавулу та шукаючи для неї мовного вислову, повинен дбати про те, щоб вони були як живі перед його очима. Тільки таким способом, бачивши все як живе, неначе він був самовидцем цього, поет зможе знаходити властиве, а також уникати недоречностей".6/.

Проти такого розуміння специфіки мистецтва на початку 20-их років нашого сторіччя російські "опоязівці" 7/. висунули були міркування, що, мовляв, мистецькі твори не завжди мають образність, інколи вони прикметні тільки на с т р о є в і с т ю, як от, наприклад, ліричні поезії. Тим то вони на противагу образності висунули загальніше – техніку, з а с і б /чи, може, краще по-нашому с п о с і б; по-російському "приём"/, що допомагає "учуднювати" дійсність /по-російському "остранять" від слова "странный" – чудний/. "Треба повернути річ, як дрвину в вогні, – писав один з найвидатніших теоретиків "опоязівства" В.Шкловський, – щоб вона яскравіше спалахнула"/цитую з пам"яті/. На Україні цього погляду додержувався О.Полторацький, що видав тоді книжку "Літературний засіб". У цих міркуваннях є щось від добрих спостережень, але "теорія засобу" не може усунути "теорії образности", з її підкреслюванням ваги образу як специфічної ознаки мистецтва. Бо, поперше, образність наявна в більшості мистецьких творів, а подруге – і ліричні поезії рідко бувають безобразні, а якщо в них і переважає інколи настроєвість, то ця настроєвість майже неминуче викликає в уяві читача чи слухача певні "картини" дійсности. Напр., у Шевченкових "Думи мої, думи мої" повно таких образних уявлень: "сумні ряди" дум, що "стали на папері", "думидіти", "дівоче серце", "карі очі, що заплачуть на ці думи" тощо. А з другого боку, і образні

6/. Згадане видання, стор.690.

7/. Абrevіятура від "Общество поэтического языка", діяльність якого була скерована, головним чином, проти поширеного тоді потєбняства.

твори звичайно настроюють читача чи глядача і впливають на їхні емоції. Але є мистецтва, сказати б, чистої настроєвості. Це передовсім музика /симфонічні твори тощо/, яка може тільки іноді й тільки приблизно подавати деякі слухові образи, як от шум моря, а здебільшого вона пізнає дійсність, викликаючи в слухачів тільки ту ритмо-мелодіку, що властива людині з природи. Сюди ж можна віднести й "зорову музику" — орнамент чи стилізовані під орнамент зображення /напр., у полінезійських дикунів, у американських індіан, у мусулманських народів — арабські/, що являють собою зорові ритмічні побудови. Щось аналогічне з музикою є в формах архітектури, бо й вона тільки в окремих моментах "удає" образи природи /як от пальми та лотос у колонах єгипетських будов чи листя аканту в капітелях старогрецьких колон/, а в основному це "зорова музика" — симетрія тощо. Тим то, як побачимо далі, й модерна /сучасна/ архітектура має найбільші шанси закріпитися, як і т.зв. абстрактне мистецтво певного типу /творчість Бавмгартена/ в декоративному аспекті.

Отож, узявши на увагу пізнавальну роль всіх цих форм та різновидів мистецької творчості, я й можу визначити мистецтво як образно-настроєве /емоційне/ пізнавання дійсності.

Дійсність як об'єкт мистецького пізнання

Дійсність — це не тільки те, що існує поза нами, існує в найрізноманітніших явищах світу, а й сама людина, з усім її зовнішнім і середовищем життям, з її здібністю фантазувати, творити ідейний світ, бачити сни, марити. Це все об'єкти для мистецького пізнання, і їх мистець розкриває у своїх творах, пізнає чи то за допомогою образів, чи то за допомогою настроєвості або за допомогою того й того разом. Звідси походять не тільки реальні картини дійсності, а й фантастично-казкові, ці останні — комбінація відомого із спостережень та із снів чи марень-галюцинацій. Адже, наприклад, боги в творах ста-

родавніх грецьких та римських письменників — це люди з вигаданими прикметами всемогутності та безсмертя, а наш І.Котляревський у своїй "перелицьованій" "Енеїді" оголив їхню людську природу. Легко пояснюваних прикладів на фантастику із мистецтва всіх часів і народів можна б тут згадати багато, але я згадаю тут "найсвіжіший" факт із нашого еміграційного мистецтва — фантастику в оповіданні В.Гайдарівського "Мерехтливій зорі". Якщо в тексті оповідання поява приви́ду — діда Шубина в шахті із зрозумілих "белетристичних" причин подана як "таємниця", то в листі до мене з 18 вересня 1963 року автор пояснює це так: "Галюцинації в шахтарів — поширене явище... Мені доводилось розмовляти з шахтарями, що були відрізані/завалені — В.Ч./, і всі вони бачили не когось іншого, тільки Шубина. Бо для того психологія була підготована заздалегідь. І бачили того Шубина навіть з такими подробицями, як колір сорочки його й штанів".

Про явища галюцинацій у шахтарів, завалених ув одній із шахт Пенсільванії /США/, писала американська преса. Ось як про це написано в Time з 6-го вересня 1963 р.: "У підземній в'язниці Феллін та Трон повзали в темряві, трусились від холоду... Перелякані, вони мали галюцинації. Раз вони "побачили" ще двох, що нібито були з ними в печері, та як вони засвітили світло, ті привиди зникли. Другий раз вони "побачили" двері, освітлені блакитним світлом, з мармуровими сходами за ними. Трон навіть закричав: "Давиде, я йду додому! Я йду додому сам, якщо ти не хочеш іти"... 8/.

8/. Про те, що всі такі видива не є щось містичне, свідчить можливість свідомо робленого "містицизму" чи, як висловився автор однієї статті в "Time" з 25 жовтня 1963 р., instant mysticism/отже, як instant coffee тощо/. Ще здавна примітивні народи вживали різних рослин, зокрема певного роду грибів для викликання релігійних видив, християнські аскети досягали цього надмірними молитвами, безсонням та іншими способами виснаження тіла, а деякі сучасні американські секти/християнські/вживають для "легкого шляху до негайного містицизму" mescaline-у, psilocybin-у та LSD-25.

Але, крім того, мистець може творити й цілком довільні умовні комбінації, надаючи їм певного значення. От, наприклад, в українського маляра-символіста Ю.Михайлова всі твори являють собою таку "фантастику"/"Музика зірок", "Крихке дитинство", "Чайка" тощо/.

З цієї причини й гротеск та мистецькі шаржі, як також і інші "технічні умовності", також не випадають з мистецтва /якщо вони, дійсно, мистецькі, тобто якщо вони допомагають пізнавати дійсність/. От як пригадує дружній шарж М.Левицького на проф.Я.Рудницького: лінія потилиці й крапка, що нею зображено око /шарж був у профіль/, давали вірне уявлення про портрет цієї людини. І, навпаки, різні декоративні фігурки, що їх іноді масово виробляють на фабриках, при всій "красивості" /напр., фігури балерин/, - це тільки звичайні прикраси. Коли я говорив у Брукліні з одним фабрикантом таких гіпсових фігурок, він сказав мені: "Це не мистецтво, це тільки декорація". "Якже в зображенні не можна впізнати дійсну річ /"бачену раніш"/, - пише Арістотель, - то насолоди удавання не буде, а буде тільки виконання, фарбування чи щось інше, схоже на них". 9/.

Якщо об'єктом мистецтва можуть бути всякі явища дійсності, то це значить, що в ньому може бути не тільки краса як така, а й усякий, сказати б, бруд життєвий. І коли цей бруд розкрито в розумінні його пізнавання у мистецькому творі, то й це дає нам н а с о л о д у п і з н а н н я . І це відзначав ще той таки Арістотель: "Правду цього останнього /насолоди в удаванні, - В.Ч./ можна перевірити на досвіді: хоч об'єкти можуть бути й болючі для зору, але ми насолоджуємось, бачивши їхнє реалістичне зображення в мистецтві, - наприклад, нижчі тварини або трупи... Причина цієї насолоди в тім, що ми, дивлячись на зображення, водночас вивчаємо суть речей". 10/.

Справді, хіба ми не поділяємо риторичного запитання й вигуку Т.Шевченка:

Правда, рай?

А подивися та спитай,
Що там твориться, у тім раї!

А далі, як відомо, поет говорить про те, що там "кров та сльози, та хула, хула всьому".

Тим то дуже помиляються ті з наших мистецьких критиків /маю на увазі еміграційних/, що шукають у мистецтві тільки к р а с и в життєвому розумінні цього слова. Коли я, як редактор недільного видання "Свободи", надрукував Фотієве Мелешкове оповідання "Жебрак і щурі", редакція журналу "Київ"/ч.4 за 1952 р./ засудила це оповідання як "бруд", а натомість висунула свою тезу, що, мовляв, письменники повинні втікати "від життєвого бруду в чарівний світ мистецтва". До речі буде тут згадати на заперечення погляду таких "естетів" відомі слова з віршованого послання І.Франка до "естета" М. Вороного:

Так не жадай же, друже милий,
Щоб нас поети млюю крили,
Рожевих пестошів туманом,
Містичних візій океаном.

Історичний розвиток мистецтва

З огляду на те, що мистецтво — одна з природжених у людини здібностей, то можна думати й казати, що мистецька творчість зароджувалась і розвивалась разом із самою людиною. І цю думку можна б уважати за аксіому, якби... якби нашіми вже часами деякі історіософи не висували теорію історичних циклів, тобто не говорили про те, що людство в своїй культурній історії фактично тупцюється на місці, а людські цивілізації зароджуються, розвиваються і неминуче занепадають. Як відомо, це думки Шпенглера, Тойнбі й інших, близьких до них мислителів. Внесли плутанину в це питання й сучасні "модерністи", що своєю практикою, дійсно, свідомо й несвідомо повертаються до примітивізму, як про це буде в нас мова далі. Але всі відомі нам факти, нагромаджені за тисячеліття людської історії, свідчать про те, що розвиток мистецтва як такого — незалежна історична дійсність. Як сама людська свідомість розвивалась ступнево й висхідно, так і мистецькі

шукання дедалі більше збагачували його, підносили на чимраз вищі щаблі розвитку. Бувши спочатку с и н к р е т и ч н и м /думка О.Беселовського/, з перевагою в ньому релігійних, магичних елементів, пізніше мистецтво розгалузилось на різні види його, і в кожному з тих видів почала вироблятися своя специфіка, поєднана з тими чи тими можливостями т е х н і к и творчості. І саме розвиток та вдосконалювання техніки мистецької творчості свідчать найпереконливіше про історичний розвиток мистецтва. Почавшись ув індивідуальних шуканнях творців, такі чи такі технічні досяги стають пізніше/через наслідування, передавання від учителя до учнів тощо/ загальними досягами, стають вищим щаблем у розвиткові мистецтва так, як окремі струмочки, зливаючись у більші потоки й річки, утворюють велику ріку, з її певним "оформленням" у берегах, певною потужністю течії тощо. Загальне враження від "історичних річок" таке, що давніші з них слабкіші й гірші, а пізніші сильніші, якісно вищі. Це можна легко показати на фактах, порівнюючи раніші з пізнішими. У л і р и ц і , наприклад, примітивна пісня якогось там туркмена, що імпровізує – галалакає, побачивши європейця, "я побачив росіянина" – і літературна лірика Гайне, Шевченка, Олесья чи Тичини. У літературній прозі, наприклад, казки та легенди дикунів – і європейський роман, як от "Війна та мир" Л.Толстого чи "Соняшна машина" В.Винниченка. У д р а м і , наприклад, первісний синкретизм – і трагедії Шекспіра. У м а л я р с т в і , наприклад, "дитячі малюнки" дикунів – і "Запоріжці" І.Рєпіна. У м у з и ц і , наприклад, от галалакання туркмена/мелодія – не слова, – і сучасна європейська опера чи симфонія. У с к у л ь п т у р і , наприклад, фігурки чи й величезні фігури богів /напр., Будди/ – і творчість О.Родена. У в а р х і т е к т у р і – примітивний курінь дикуна – і хоч би ульмівський собор або американські хмаросяги.

Звичайно, багато переконливіше показує розвиток мистецтва вивчення всієї історії мистецтва. Бо тоді стає видно, що не тільки первісний синкретизм, а й античні драми стоять нижче від трагедій В.Шекспіра. Якщо в античних трагедіях за вирішальну силу правлять боги та Мой-

ра, то в Шекспірових трагедіях вирішальна сила — сама людська природа. У перших менше пізнання дійсності, а в другого без порівняння більше. Якщо взяти малярство, то, наприклад, єгипетське зображення людини могло бути тільки в профіль, з неприродними перекрученнями тіла, а пізніше малярство може зображувати людину в будь-якому вигляді й позиції. Коли взяти такий деталь, як зображення ока, то в єгиптян профіль поєднувався з "анфасним оком", та й не тільки в єгиптян, а й наприклад, на фресках у Софійському соборі в Києві. І чи ці очі не стоять на "дитячому рівні" в порівнянні з божевільними очима Івана Лютого на картині І.Рєпіна?

Як відомо, перспективу в малярстві вперше винайшли тільки малярі Відродження. II/. Якщо взяти малярство клясицизму першої половини XIX стол., то можна згадати, наприклад, "Останній день Помпеї" Брюллова, де каміння неначе висить у повітрі, а не падає на землю, у Шевченкової "Катерини" /він же був учень К.Брюллова/ стрічки не рухаються, хоч він намалював так, ніби вітер розмає їх. Пізніше реалістичне малярство перевищило клясицизм у зображуванні всяких явищ дійсності, напр., у того ж таки Рєпіна "Запоріжці" — це не тільки живі людські типи, а й, сказати б, симфонія людського сміху. У скульптурі можна порівняти античну скульптуру з творчістю хоч би О.Родена. Якщо в грецькій скульптурі всі людські постаті стилізовані під красивість, майже так, як у сучасних нам декоративних фігурках, то в Родена камінь розкриває нове життя, глибини людської природи. От його "Мислитель", от "Вічна весна"/жага поцілунка/, от "Іван Христитель" /фанатизм/, от "Буря"/прагнення руху/, от "Стара куртизанка" /запалі груди/ і ін. І таких прикладів можна б навести багато більше.

Але було б неправильно, якби ми все зводили

II/. Напр., єгипетське зображення ставка чи озера з птахами на ньому/його можна бачити на зображенні, зберіганому в нью-йоркському Метрополітальному музеї/ зводилось до розміщення птахів над птахами, і всі птахи "нормального" /а не "перспективного"/ розміру.

тільки до розвитку техніки образотворення, ні, історія мистецтва свідчить про те, що дедалі більше вироблялася і світоглядowo - пізнавальна суть мистецтва. Якщо первісний синкретизм майже цілком був магичний /напр., магичність, скерована на полювання/, а мистці - то були маги або пророки, то пізніше мистецтво спекалось магичності й містики і стало суто людською діяльністю, з усіма притаманними живій людині завданнями, скерованими на пізнання дійсності.

Але говорячи про історичний розвиток мистецтва і заперечуючи теорію циклів, треба сказати, що цей розвиток не був прямолинійний. Бо не можна заперечувати й того, що в розвиткові мистецтва були певні зупинки, затримки в розвиткові, зв'язані з занепадами чи виникненнями держав та певних суспільно-політичних режимів, що гальмували цей розвиток. Занепад Римської імперії та перетворення християнства на державну релігію припинило розвиток античного мистецтва, призвело було навіть до іконоборства, а потім до заборони в православному християнстві скульптури, а в західному - до творення одноманітних розфарбовуваних постатей святих. У мусулман заборонено будь-які релігійні зображення, залишено тільки орнамент /арабески/. В наші вже часи на одній шостій земного суходолу ось уже понад 60 років панує мертвущий "соцреалізм", що гальмує вільний розвиток мистецької творчости. I2/.

I2/. Про те, що "соцреалізм" - це відмовлення від реалізму як такого, свідчить заява одного з найказенніших українсько-"радянських" "соцреалістів" - О.Корнійчука. У розмові з співпрацівником "Вітчизни" він сказав: "Пригадайте античну культуру. Хіба всі греки були такі прекрасні? Що, цей народ був без зизооких і взагалі потворних? О, ні, в своїх комедіях вони висміювали людські вади, і як блискуче вони це робили! Але прагнули вони насамперед показати, виховати в народі почуття до величної краси душі та тіла людини"/"З Корнійчуком наодинці", "Вітчизна", ч.8, за 1963 р., стор.163/. Отак, мовляв, і "радянські" мистці повинні робити!

Але після занепаду розвиток мистецтва звичайно відновлюється, мистці використовують попередній досвід /як це було за Відродження з античним мистецтвом/, і мистецький розвиток таки підноситься на вищий щабель. Як відомо, й більшовицький "соцреалізм" як певна "зупинка" затримується покищо тільки поліційною силою. Як зникне більшовизм, то й вільний розвиток відновиться.

Тим то висхідну лінію мистецького розвитку можна б визначити як с х і д ч а с т і с т ь .

Основні чинники розвитку мистецтва

На мою думку, розвиток мистецтва, висхідні зміни в ньому, в основному стимулюють три чинники: а/ нагромадження історичного досвіду, б/ психологічна потреба оновлення й в/ творчі амбіції мистців.

Перший чинник майже не потребує пояснення, бо всякому ясно, що за наявності певного рівня досвіду, опинившись при самому початку своєї діяльності на певному історичному щаблі, мистець не потребує починати з самого початку, а зразу спинається на вищий щабель. Звідси випливає закон неминучости зв'язку новатора з попереднім розвитком, хай би те новаторство й було дуже відмінне від попереднього розвитку. Позитивний герой роману В.Винниченка "Соняшна машина" д-р Рудольф Штор висловлює в цьому розумінні таку думку: "Радикально ніщо в житті не відрізняється від того, до чого близько стоїть, усе виходить із попереднього, є його розвитком. Методи думання так само мають своїх батьків і родичів, як і живі організми. Крик революціонерів у мистецтвах чи наукових дисциплінах про радикальний розрив із своїми попередниками подібний до крику новонародженої дитини, що розриває з пупцем своєї матері. Не більше". /Стор.34/.

Взагалі сказавши, це той закон, що зумовлює розвиток людини на Землі, хоч і з отими, відзначеними вище історичними затримками, зупинками, що зумовлюють с х і д ч а с т і с т ь р о з в и т к у .

Другий чинник - потреба оновлення виникає в пляні сприймання готових мистецьких цінностей, які /це суто психологічний момент/ від частого

сприймання перестають діяти на уяву "споживача" певним робом притуплюються /напр., декілька разів прослухана пісня набридає і не здається вже таким приємною, як спочатку/, і тоді виникає потреба вжити інших засобів творчості. Але для справжніх мистецьких творів таке притуплення - явище тимчасове, пізніше наступні покоління можуть знову до них звернутися і сприйняти їх як повноцінні твори, а також використовувати для дальшого розвитку, як це можна бачити, наприклад, на фактах с т и л і з а ц і ї під давніші стилі - під фолклор у Шевченка чи в ПТичини /"Дума про трьох вітрів"/, чи під старі "штихи" в графіці Г.Нарбута. /Реабілітація античного мистецтва за часів Відродження - явище іншого порядку: там розвиток обірвало зруйнування античного світу й тотальне поширення християнства, з його теоретичним аскетизмом тощо, а не іманентно-мистецьке притуплення/.

Третій чинник можна легко зрозуміти в світлі багатьох даних з творчих біографій мистців та письменників, сказати б, з творчих амбіцій одиниць, коли кожен із них хоче сказати щось своє, та к е, я к о г о д о т о г о н і в к о г о н е б у л о .

Кожен із нових здобутків, що виникають в наслідок усіх спонук і чинників, стає новим щаблем, і так загальний розвиток мистецтва йде вгору та вгору. А як "старе" зберігається, а "нове" до нього приєднується, то так і складається єдиний історичний процес розвитку мистецтва.

Як творять і шукають мистці

Романтики кінця XVIII та першої половини XIX століть уважали, що натхнення дається "згори", від Бога /"Його надхнуло Небо", писав О.Пушкін про А.Міцкевіча/, а поетів порівнювали до біблійних пророків. Таке розуміння мистецької творчості говорило й про те, що мистці творять н е с в і д о м о, що вони тільки знаряддя якихось творчих сил - Бога, природи. Романтик В. Гете писав: *Ich singe wie der Vogel singt* - "Я співаю так, як пташка співає".

А л е м и с т е ц ь к а т в о р ч і с т ь - с у т о л ю д с ь к а д і я л ь н і с т ь,

один із виявів властивих людині психічних здібностей. Деякі філософи говорять про інтуїцію як джерело чи шлях мистецької творчості. А.Бергсон визначив інтуїцію у "Вступі до метафізики" так: "Інтуїцією називаємо той рід інтелектуального вчування, за допомогою якого переносимося всередину даної речі, щоб знайти їй властиве, те, що звичайно не виявляється". Із/ Інакше сказавши /це вже мої слова/ - пізнаємо річ. І цього, такого інтуїтивного проникання в річ, у дійсність не можна заперечувати: інтуїтивно мистець, справді, часто виявляє те, що його ніякими зусиллями розуму не можна виявити /якщо, звичайно, мати на увазі мистецьке пізнання дійсності, а не наукове/. Я б навіть сказав так: інтуїція творить, а розум здатний хіба тільки на... плягіят. Але інтуїція - це жадне надхнення в романтичному розумінні цього слова, це тільки певний психічний стан, певне нервово збудження, коли наш асоціативний апарат працює інтенсивніше, як звичайно. Про це переконливо свідчать численні відомі нам "секрети творчості".

Ось як написав Т.Шевченко свої шедеври "Доля," "Муза" та "Слава". "Після безпутно проведеної ночі я відчув бажання повіршувати, спробував і без найменшого зусилля написав цю річ", - записав він у "Щоденнику" 9 лютого 1858 р. - "Чи не наслідок це подразнення нервів?" І4/.

А ось як виник відомий вірш /а тепер уже пісня/ "Журавлі" в Б.Лепкого: "Я вертався в Кракові з театру, де йшла драма Висп"янського "Noc listopadowa". Під ногами шелестіло поживкле листя, а над головою нісся крик відлітаючих журавлів. Вірш склався немов сам із себе, безмого відомо й праці"/подаю за "Свободою", ч.209, з 1 листопада 1963 р./.

Леся Українка писала тоді, як їй не спалось, а після цього в неї наступало повне нервово вичерпання, вона ставала, як "порожня торба"/як про це вона писала в одному з листів до матері/

Із/. Цитую за українським перекладом, але, не маючи напохваті того видання, не можу зазначити бібліографічних даних, а також сторінки.

І4/. Твори в трьох томах, т.3, стор.275.

У такому стані писав І.Франко. Крім того, відомо, що мистецькій творчості інколи сприяє заживання збудливих засобів, зокрема алкоголю. Взявши участь ув обговоренні питання про "негайний містицизм"/що про нього я згадував вище/, один читач "Time"-у /китасць/ писав: "На Сході багато відомих філософів заживало "ліків", що викликають видива, і потім фіксували те, що "бачили". Наші китайські поети Лі По та По Чу -І були відомі тим, що свій "творчий інстинкт" підсилювали вином, і в такому стані свідомости понаписували чудові поезії. Цей досвід не такий уже новий для Сходу й Заходу, тим його й слід трактувати з більшою серйозністю". 15/.

Мабуть, не без підстав /хоч і в хвилину якогось роздратування/ П.Куліш назвав був Т. Шевченка "п"яною музою". М.Максимович також казав, ревнуючи свою дружину до нього, що він "писав у п"яному стані". Як відомо, О.Олесь теж "заохочував" себе пивом.

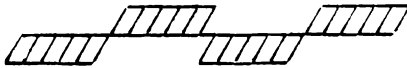
Проте це не значить, що, з одного боку, всякий п"яниця чи наркоман можуть бути мистцями, а з другого - люди, що не заживають наркотиків, не можуть бути ними /приклади з творчістю Лесі Українки й Івана Франка заперечують це/. Це значить тільки, що мистцями можуть бути люди, як і легко збуджують ся, чи інакше сказати, з природи мають хист до цього. Це розумів ще Арістотель, коли писав: "Поезія вимагає людини із спеціальним до цього обдаруванням або навіть з певною дозою божевілля; вона повинна легко піддаватись потрібним настроям, навіть ставати несамовитою від тих емоцій". 16/. Недаремно й пізніше серед людей був поширений погляд, що геніяльність у видатних мистців часто межує з божевіллям, і це підтверджує хоч би факт із творчістю М.Гоголя, Івана Франка, маляра Врубеля, що свої творчі шляхи закінчили божевіллям. Але нормальна мистецька творчість все таки не божевілля, і ці люди нормально творили доти, доки були нормальними. Тим то треба сказати, що й за розумом як таким у цій творчості залишається важлива функція - ф у н к ц і я к о н т -

15/. "Time", ч.19 за 8 листоп. 1963 р., стор.14.

16/. Згадуване видання його праць, стор.690.

р с л е р а , що пізніше "проциджує" /як сказав Шевченко/ створене інтуїтивно. Де розум-контролер відсутній, там можна мати тільки такі недосконалі речі, як у Т.Осьмачки пізнішого віку /"Поет", "Ротонда душоубців" тощо/.

Крім того, розум відіграє велику роль в підготовчих стадіях творчості, під час свідомого нагромадження матеріалу для інтуїції. Вона ж бо, інтуїція, може творити тільки тоді, як у свідомості чи підсвідомості мистця є якесь знання дійсності чи об'єкту мистецького пізнання. З свого дуже раннього дитинства я пригадую один факт, що підтверджує для мене цю думку. Почувши розмову матері з іншими жінками, що оповідали про те, як вони їздили "машиною"/поїздом/, я намалював олівцем на березі єдиної, що була в нашій хаті, книжки/молитовник чи євангелія/ ту "машину" у вигляді чотирикутників, поєднаних цілком фантастично.



/Оце я так приблизно намалював "машину"- поїзд/

Отже, це було цілком фальшиве уявлення, хоч не виключене, що й форму чотирикутників підказав якийсь опис у тій розмові вагонів, без цього я міг би намалювати кружальця або щось інше вигадане. Тільки після того, як мистець здобув якесь попереднє знання дійсності, образні уявлення можуть впливати на поверхню його свідомості, як у сні, інтуїтивно оформлені в таку чи таку картину. Оце "як у сні" теж має якийсь сенс у процесі творчості, бо ж у сні ми все бачимо в дуже яскравому окресленні, і, може, через це сюрреалісти зробили сновидива навіть основою своєї творчості, а теоретично обґрунтував це Бретон. Але ж і сновидива без контролю розуму не можуть бути сприймані як пізнання дійсності, вони часто бувають цілком абсурдні, як і творчість сюрреалістів.

Про потребу для мистців вивчати за допомогою розуму об'єкти своєї творчості свідчать і так звані "муки творчості", болючі шукання адекватного вислову, а також постійні незадоволення здобутим. Ось як казав про це Леонардо да Він-

чі: "Якщо наш твір задовольняє наш розум, це сумне свідчення для розуму, якщо чарує нас — іще гірше. Тільки якщо ми знаходимо в найкращому хибі — це знак, що ми ростемо". М.Гоголь по сім разів переписував власноручно свої твори. Можна згадати ще М.Коцюбинського, що теж висловлював незадоволення своїми творами /напр., у листі до М.Мочульського з 1905 р, в листах до дружини/. Але було б хибно думати, що мистці люблять, коли інші вказують хибі в їхніх творах, — ні, їм потрібний тільки позитивний відгук, а не критика. І7/. І те, що колись висловив О. Пушкін — "Ти сам собі найвищий суд", можна прикласти до кожного мистця.

Коли говорити про підготовче вивчення дійсності, то можна б навести багато фактів із творчості мистців і письменників. Можна б згадати хоч би підготовчу роботу М.Коцюбинського для "Тіней забутих предків", але вона загально відома. Тим то я спинюсь більше на таких попередніх шуканнях великого маляра І.Рєпіна — на збиранні матеріалу для "Запоріжців". Він працював над цією картиною 12 років /1880-1891/. І як працював! Тричі їздив на Кубань, щоб придивитись до чорноморців як нащадків запоріжців, замальовував козацький одяг, зброю й інше по музеях /зокрема в чернігівському/, те саме робив у Качанівці Тарновського. Збереглися висловлювання самого Рєпіна та його сучасників про його роботу. На запитання Журкевича він відповів: "Задумавши картину, я шукав у житті таких людей, у яких було б щось таке, що мені було потрібне для картини". А в листі до Суворіна він писав: "Якби ви бачили всі метаморфози, що відбувалися в обох кутках картини! Чого тут тільки й не було! Була й коняча морда, була й спина в сорочці, був сміхун, пишна фігура, — все не задовольняло, поки не зупинився на оцій дебелий, простій спині, — вона мені вподобалась, і з нею я вже швидко довів картину до повної гармонії". Інколи він шукав тільки окремих деталей. Мамін-Сібіряк згадував у листі до матері: "Він малював з мене для своєї майбутньої

І7/. Ширше я пишу про це в статті "Для кого потрібна літературна критика?", "Нові дні", ч.168 за 1964 р.

картини "Запоріжці" дві години: йому потрібні були мої очі для одного, а для другого — повіки лише, для третього запоріжця — поправити носа". Відомо, що він написав багато етюдів для цієї картини, а деякі з них були справжні шедеври, як також декілька разів ґрунтовно переробляв усю картину. Про те, як він збирав цей матеріал, багато розповідав свого часу Д.Яворницький, що, як відомо, підказав Рєпіну й тему її. ІІ. І8/.

Звичайно, в розумінні творчих шуканнів у мистецтві виходить не тільки підготовча робота, а й таке чи таке виконання з а д у м і в, жанри, стилі тощо.

І ось тут треба сказати, що ці ш у к а н н я о б м е ж е н і з а к о н а м и л ю д с ь к и х п с и х і ч н и х м о ж л и в о с т е й, а т а к о ж з а к о н а м и м а т е р і я л і в, у ж и в а н и х у р і з н и х м и с т е ц т в а х: у к р а с н о м у п и с ь м е н с т в і — з а к о н а м и м о в и, в м а л я р с т в і — з а k o н a м и п o e d n a n n я к o л ь o p і в, п e p c п e к т и в и т o щ o, у с к у л ь п т у р і — з a k o n a m и т р и в и м і р н o c т и, у м у з и ц і — з a k o n a m и п o e d n a n n я т o н і в, у к і н o — б у д o в o ю л ю д с ь к o г o o k a, й o г o з д і б н і с т ь з a т р и м y в a т и н a м и т ь з o б р a ж e n n я і т.д. Т.Шевченко мав це на увазі, коли писав у своєму "Щоденнику": "Мені здається, що вільного мистця так обмежують закони природи, як її саму обмежують незмінні вічні закони". І9/.

Як обмежені поети в своєму матеріалі — в мові, це я, як мовознавець, спробував з'ясувати в теоретичній статті "Межі й можливості мово-стилю"/"Дещо про мову", Нью-Йорк, 1959 р./.

Прі інші мистецтва в такому пляні мали б написати фахівці відповідних фахів.

Але така обмеженість мистецької творчости не значить, що мистці не можуть ш у к а т и, — ні, в рамках тієї обмежености, в кожному з мистецтв є великі можливості для зораз нових "відкриттів", як от у сонеті, мовляв, К. Тетмаєр, поети можуть знаходити "w rozmiarach wieczne jednych ksztalty coraz nowe".

І8/. На жаль, не маючи напoхвaтi вiдпoвiднoгo вiдaння, не мoжy тyт пoдaти бiблioгрaфiчнiх дaннiх.

І9/. Твори в трьох томах, т.ІІІ, стор. І45, Київ, 1955 р.

Ці можливості творчих шуканнів я мав на увазі, висунувши свою теорію широкого або багатаченого реалізму, побудовану на викладених вище історичних та теоретичних передумовах.

Хибні шукання в мистецтві

Я б не вичерпав матеріялу своєї теми, якби не зупинився й на хибних шуканнях у мистецтві. Що я вважаю за хибні шукання? Ті т.зв. "шукання", що порушують оті, щойно згадувані закони мистецької творчости та історичний її розвиток. Якщо поминути ті "застійні" періоди в історії мистецтв, що їх створювали зовнішні, позамистецькі чинники — релігійні/мистецтво європейського Середньовіччя/, мертва закоростеність східних традицій/китайського, японського тощо/, терористичні політичні умови /мистецтво в СРСР/, то "найвиразнішими" прикладами хибних шуканнів і зупинок у розвитку мистецтв будуть усякі футуризми, кубізми, дадаїзми, сюрреалізми, абстрактне мистецтво, все те, що через непорозуміння перманентно називається "модерним мистецтвом".

Це останнє явище відзначав ще В.Винниченко на початку ХХ віку /в романі "Рівновага"/: "Полотно уявляло з себе рівне однотонне фіялкове поле. Його вкривало рожеве прозоре небо — теж в одному тоні. По один бік поля височенна гора, стилізована, подібна на мурашник. А на горі дерева росли, теж стилізовані, вони нагадували травинки, де-не-де повстромлювані в цей мурашник. По другім боці поля, вища за гору на зріст, стояла жінка. Стояла вона наче в профіль, але обидві руки її було видно, як на малюнках єгиптян. Була вся гола й шестигруда, причім тіло одливало жовтим промінястим світлом, а триярусні груди були сині з зеленими кільцями. Посередині між жінкою та горою, далеко край обрїю, під рожевим небом стояло самотнє деревце, похоче на щітку до чищення лямпового скла".

Це так малював Аркадій, емігрант з України, що перебував у Парижі, жив, як і більшість невизнаних паризьких мистців, у мансарді. На незвичайність такого малювання звернув увагу Ар-

кадіїв співмешканець Адольф і запитав:

- "Вибачте, Аркадію, але чому в неї вже шестеро грудей? Учора було тільки четверо, а сьогодні вже шість".

Аркадій відповів:

- Я змінив... Це більше підкреслює. Та, крім того, гармонія плям повніша. 20/.

Якщо мати головніші течії хибних шуканнів у мистецтві /а не тільки т.зв. модернізму/, то їх, на мою думку, краще класифікувати не за їхніми назвами, що здебільшого нічого не кажуть, а за їхніми, з дозволу сказавши, "стилевими" ознаками: це може дати виразнішу картину цих шуканнів. Ці "стили" подаю за спадною послідовністю - від кращого до гіршого.

1. Повернення до перейдених етапів мистецької творчости - до стародавнього єгипетського, до середньовічного європейського, до старокиївського нашого. Цей стиль прикметний робленістю й трафаретністю поз та повторюваністю деталей. Це єгипетська "безперспективність", профільність та іконописна умовність. Як приклади з нашого мистецтва, можна тут згадати поставу Лисенкової опери "Тарас Бульба" в 20-их роках, коли, наприклад, мати, співаючи арію "Сини мої", тримала руки, як Богородиця на іконах. У малярстві цей візантійський стиль був поширений у Галичині, а тепер серед еміграції. Навіть у танку Рома Прийма створила "ікону". У поезії 20-их років такий стиль виявився в поезії П.Тичини "Сотворіння світу".

2. Наслідування сучасного народного мистецтва культурних країн, того, що побутує як gesunkenes Kulturgut - опущене вниз мистецтво/Нойман/ давніх способів творчости, а тому прикметне майже тими самими рисами, що й попередня течія, тільки з більшим спрощенням техніки. Сюди можна віднести бойчукізм, що його іноді неправильно називають візантинізмом /у "Трактористах" самого Бойчука немає справжньої іконописности; автопортрет Седляра - це народне малювання "жовтою глинкою"/. Сюди ж можна віднести й глиняного голуба, з покладеним усередину яйцем, Я.Гніздовського. Такого характеру шу-

кання в малярів т.зв. "мексиканської школи" /Рібера, Ороско, настінне малювання на стінах нью-йоркського Інституту мод/.

3. Орієнтація на мистецтво сучасних примітивних народів /Матіс, Гоген, з його таїтянками/.

4. Наслідування дитячого малювання, з його деревами, "схожими на щітки до чищення лямпового скла" /Винниченко/, з димом у вигляді спіральок тощо. Приклади: "Байда" Г.Мазепівни /в журн. "Арка"/, "Центральний парк" Я.Гніздовського, реклами молока в Нью-Йорку /1959-60 роки/.

5. Абстрактне мистецтво, прикметне відсутністю образів природи й наявністю різних геометричних фігур, плям, ліній, закрутів тощо. Це творчість В.Бавмгартена в Німеччині, О.Архипенка в Америці /скульптури, що тільки почасти щось нагадують, а часто й нічого не нагадують/. Цікаво, що Архипенко в своїй теорії відзначив правильно, що закони мистецтва закладені в самій природі, але на практиці з цієї правильної теорії зробив неправильний висновок: його творчість суперечить законам природи й законам людської мистецької творчості.

Тут треба сказати, що не можна утотожнювати цього "модерного" абстракціонізму з орнаментальними творами давніших епох /у дикунів тощо/: це тепер свідомо претенсійність, що намагається "знищити" творче мистецтво як таке, а то була єдина "стихійно-неминуча творчість", що впливала з примітивною "містичною" чи магичною свідомістю.

6. "Свідоме" кривляння, "деформація" образності, "епатація" серйозної творчості. Це в нас робив у поезії М.Семенко та й уся група "Нової генерації", в театрі - Лесь Курбас /його "Вій" тощо/, у малярстві /європейському/ - Пікассо, цей, може, найбільший дурисвіт у мистецтві, Руо, Марк Шагал і інші. У нашій еміграційній літературі І.Костецький, В.Барка /в поезіях/, а також "теоретик" цього напрямку Ю.Шерех. Цей останній виправдує алогізми в Барки, а також підніс до "видих проявів" сучасної поезії один кількарядковий віршик без будь-якої поезії й змісту. А сперся він у цій позі на вислів одного з американських поетів, який сказав, що "поезія не повинна щось означати, а мусить бути нею" /Мак-Лейш/. /Див. його "Велика стаття

про малий вірш", "Нові дні", ч.37, за 1953 р./-. А тимчасом Ю.Шерех як мовознавець, напевно, знає, що матеріал поезії — мова неможлива без змісту /семантики/, а тим самим і поезія беззмістова неможлива. Реалістичне ж мистецтво йому тільки "вступає в ноги", як він писав у своїй статті про паризькі музеї /"Нові дні"/.

7. Цю "течію" можна б приєднати до попередньої /шостої/, але вона "заслуговує" й на спеціальне "відзначення", бо це вже звичайна квацянина фарбами, пір'я, мотузки, ганчір'я, поналіплюване на дереві чи полотні — в малярстві, дріт, намотаний на цурпалок дерева, сухий очерет тощо — в скульптурі, — те, що його не можна розглядати інакше, як глум із нормального людського глузду. Ця "творчість" безіменна, бо ніхто не буде запам'ятовувати цих дурисвітів. Згадаю хіба тільки "камбрум" Костецького та "затумну мову" футуристів.

Я дав цю класифікацію в убутній /спадній/ послідовності, щоб було видніше спадання якості, спадання технічних зусиллів для створення мистецьких цінностей. Якщо справжні шукання в мистецтві, пов'язані з "муками творчості", взагалі трудні, то ця "творчість надзвичайно легка", без будь-яких зусиллів. Взагалі сказавши, мистецька творчість — це якась техніка, умілість, те, що його треба перемагати, щоб дати певну ефективність у творі, а в цих "мистців" немає ніякої техніки або вона тільки гадана /у головах снобів/. Тим то й можна бачити, що в шуканнях, наведених під ч.І, є ще чимало від справжнього мистецтва, бо там це є певна техніка наслідування колишніх творчих зусиллів. А коли в цій течії наявне не тільки повторювання старої техніки, а й творення нового на цій старій основі, то вона, ця течія, може дати навіть такі шедеври, як творчість Г. Нарбути, П.Тичини. Як приклад гаданих /хибних/ шуканнів можна згадати кривляння Е.Андієвської, в якій "на городі ростуть гарбузи й м'ясорубки" разом. Я не берусь з'ясувати, як це сталося, що ці її "винаходи" /особливо в "Джалапіті"/ збігаються з народними "нісенітницями". Ось уривок з такої нісенітниці: "Як пішов я тими вола-

ми орати, та наорав на припичку на три горшки кваші. Та вродили верби, та зацвіли раки, та поспіли в "юни". Різниця тільки та, що в фолкльорі це зветься нісенітницею, а в Андієвській - "модерною поезією".

"Технічний бік" малярського "модернізму" охарактеризував колишній сюрреаліст Кіріко ось так: "Новітні малярі не вміють ні рисувати, ні малювати, ні користуватись кольорами, вони все роблять, як діти, що не знають ані пропорцій, ані перспективи і починають від простих геометричних фігур. Таке малярство надзвичайно легке для людей без хисту. Ці люди проголошують створення нової форми - і фокус готовий" ("Paris presse").

Найчастіше повторюваним аргументом "модерністів" є твердження, що, мовляв, люди не приймають його тому, що ще не звикли, а нове завжди здається чудним, от, наприклад, музику Вагнера спочатку відкидали, а потім прийняли. Таку думку висловив і К.Милонадіс у згадуваній статті "Про раків у мистецтві"/"Нові дні", ч.135 за 1961 р./. Але Вагнерів романтизм не виходив за межі законів музики, а тільки заперечував один з напрямків у ній - класицизм. Реалізм у всіх мистецтвах, що прийшов на зміну романтизмові, теж був новим, але ця новість була переходом на вищий щабель розвитку супроти попереднього. А крім того, вік сучасного "модернізму" вже такий, що, здавалося б, уже можна було б "звикнути". Тільки модерна архітектура, через відзначену вище специфіку, справді, стає вже до деякої міри "звичною".

Звичайно, не можна заперечувати, що цей чудернацький напрямок - ф а к т , та ще й дуже експансивне в наші дні явище. Адже воно, це явище, має тенденцію захопити навіть СРСР, де стримано його появу тільки поліційною силою. Проте Пікассо й там називають іноді "великим". А вже, наприклад, у "ліберальній" Польщі воно буває на повну силу, як про це свідчить хоч би "популярність" дитячого малювання дегенерата Никифора Криницького, що його виставку влаштували навіть у Парижі. Отже, мусить бути якесь пояснення його, цього напрямку, наявності. Але той факт, що для цього пояснення не можна використати отієї т р и є д и н о ї о с н о в и р о з в и т к у м и с т е ц т в а ,

визначеної вище /в розділі "Основні чинники розвитку мистецтва"/, свідчить про те, що це не нормальне явище в цьому пляні /в пляні розвитку/, а певне з б о ч е н н я від того пляну. Справді, "модернізм" не спирається на попередній досвід, а його заперечує, він не впливає з суспільно-психологічного чинника — потреби оновлення, бо суспільство чинить йому опір, вияву творчої амбіції в ньому теж добачити не можна /як про це свідчить хоч би заява П. Пікассо, що я її наведу далі/.

Для цього "збоченого мистецтва" доводиться шукати спеціальних причин. Однією з них — але не найголовнішою — може бути... переляк перед фотографією. Тут можуть бути такі міркування: "Навіщо здалися малярі-реалісти, коли кольорова фотографія з більшою точністю може передати картини дійсності? Тож краще малювати так, щоб не було схоже на фотографію!" /Але, як уже сказано, ф о т о г р а ф і я т і л ь к и т е х н і к а, що "сковзається" на поверхні, і потрібне ще мистецтво кіна, щоб вона перестала бути такою/. Другу причину треба шукати в сучасних соціальних умовах Заходу. І її, цю причину, добре визначив сам Пабло Пікассо в розмові з Джовані Папіні. Ось як він сказав: "У мистецтві люди не шукають більше розради та зворушень, а пересичені життям багаті, ледарі, перешовувачі квінтесенцій шукають нового, дивацтва, оригінальності, екстравагантії та скандального. Я забавляю меценатів і критиків усіма мінливими дивовижами, які тільки спадали мені на думку, і що менше вони їх розуміли, то більше мною захоплювались. Бавлячись тими жартами, ломиголовками, загадками й арабесками, я тріюмфував. А для мистця тріюмувати — значить, мати добрий продаж, частя й багатство. Я тріюмфую, я багатий. Та коли я залишаюсь сам із собою, то я не відважуюсь уважати себе великим мистцем у такому сенсі, як це розуміли давніше. Джьотто, Тіціян, Рембрандт і Гоя — це були великі мистці. Гірко це усвідомлювати й сумніше, ніж може здаватись, але це ціна за ширість із собою". 2I/.

Третю і, може, найголовнішу причину з'ясував згадуваний уже Кіріко, що писав так: "Чимало нарobili тут шкоди торгівці картинами, що, властиво, й створили увесь цей ярмарок та роздмухують його й далі. У Франції цим трудно вже дурити людей, але в Америці ще чимало ентузіастів такого "мистецтва": там люди думають так, як думали 20 років тому.

Отже, на мою думку, цілком ясно, що цей напрямок створили позамистецькі чинники, а найбільше підприємницькі сили Заходу, що торгують цією квацяниною, видають на виставках нагороди за нікчемні витівки. От я пригадую, як у Метрополітальному музеї в Нью-Йорку на виставці скульптури першою нагородою нагороджено дві камінні довбні, а чудові скульптури /напр., "Два побратими"/ не були навіть відзначені. У Нью-Йорку нещодавно англійці на своїй виставці виставили таку "скульптурну" гидоту /та ще й з релігійною тематикою/, що не можна було дивитись. Уже в 1963 році я був на ярмарку в м. Монтерей, де були й мистецькі виставки, - і там я спостерігав те саме: усяка квацянина була нагороджена, а добрі твори - ні. Показово, що навіть ота заява Пікассо нічого не змінила в його "успіхах": комерційні сили Заходу сильніші за його слова. У "Life" /друга половина 50-их років/ дві великі сторінки заповнені "портретами" його нової жінки Жакеліни, повне спотворення людського обличчя, а в техніці навіть таке "явище", як анфасне око на профільному портреті.

Тепер дійшло навіть до того, що в Нью-Йорку в модерних хмаросягах вестибюлі обвішують "прикрасами" у вигляді снопів сухого очерету тощо. Найбільша крамниця Мейсі, у відділі меблів, "модерною" мазаниною оформлює спальні.

Усе це могло б скидатись на божевілья, якби це не були дії нормальних людей, що... заробляють гроші.

А про постачальників такого "краму" можна б сказати так, як я написав був у жарті, надрукованим у ч.І "Сьогодні" під заголовком "Вічні або ялові шукачі", підписавшись одним із своїх псевдонімів "В.Гірчак". Ось він, той жарт:

Ми все шукаємо,
простуєм без мети,

Про те не дбаємо,
щоб щонебудь знайти.
Бо як щось знайдемо,
то буде наша смерть...
В мистецтві знайди ми,
і шлях наш — круговерть.

Але, мабуть, годі. Наостанку треба ще тільки сказати, що, не зважаючи на такі, здавалося б, могутні успіхи "модернізму", його загибель неминуча, і, кінець-кінцем, справжнє мистецтво візьме таки над ним гору.

ПРО МЕТОДОЛОГІЮ ПЕРЕВАЖНО

Маємо на увазі "Історію української літератури" Дмитра Чижевського, що її видано /?/ Українською Вільною /?/ Академією /?/ Наук /?/ у США і Науковим Товариством /?/ ім. /Т. - В.Ч./ Шевченка в Америці за матеріальною допомогою Східньо-Європейського /?/ фонду". Такі видання в нас на еміграції не так уже часто появляються, щоб їх можна пропускати повз увагу, без достатнього критичного розгляду. Тож і ми хотіли б дещо про неї сказати. Про її методологію переважно.

"Історія української літератури" Дмитра Чижевського — це наче відповідь української еміграційної науки на казенно-більшовицький фальсифікат, т.зв. "Історію української літератури", що її видала Академія наук Української РСР у Києві 1954 р. Річ ясна, що Чижевський не писав своєї праці порядком якогось "соцзмагання" з більшовиками, і майже одночасний вихід у світ обох "історій" — тільки випадкова збіжність, але об'єктивно вийшло так, що це таки своєрідне змагання вільної науки з поневоленою. Не міг змагатися Чижевський з більшовиками ще й тому, що такої праці, як його, не можна написати аднос, на це потрібні роки. І ця праця, справді, складалася роками, ба й була вже частково опублікована. Хронологічно найперше була видана та частина, що охоплює ренесанс, реформацію та барокко /Д.Чижевський, Історія української літератури. Ренесанс та реформація. Барок. В-во

Юрія Тищенка. Прага, 1942 р./ . Ми не мали змоги порівняти текст останньої праці Чижевського з його ж *Geschichte der altrussischen Literatur in 11, 12 und 13 Jahrhundert*, Frankfurt/Main, 1948, але не виключене, що перші три розділи "Історії української літератури" — це якась частина "стародавньої російської літератури" "Київського періоду".

Про "випадковість" появи "Історії української літератури" Чижевського свідчить і те, що він спинився "в дорозі", довівши свій курс тільки до "доби реалізму" /приблизно до середини XIX в., хоч творчість П.Куліша хронологічно засягає й другу половину цього сторіччя/, видав те, що встиг на час виникнення видавничих можливостей написати.

На жаль, автор не дав ніякої інформації щодо історії своєї праці хоч би у вигляді якогось переднього слова. Натомість на чільній сторінці книги надруковано стилістично незграбну, з елементарними пунктуаційними помилками нотатку від видавництва, а в тій нотатці про цю працю повторено тільки те, що сказано й на титульній сторінці в підзаголовку авторовім, — що "в книзі "Історія української літератури" охоплена доба /?/ від початків до періоду реалізму".

Хоч тільки випадково сталося так, що Д. Чижевський включився в "змагання" з більшовиками, але мимоволі хочеться встановити, чим його праця цінніша за оту більшовицьку, казенну. Це бажання впливає ще й з того факту, що Д. Чижевський дав і критичну оцінку київського видання, правильно охарактеризувавши його як фальсифікацію історії літератури /ст. "Советська історія літератури" в "Українському збірнику", ч.3, Мюнхен, 1955 р./.

Тільки ж, порівнюючи, ми повинні пам'ятати, що в київському виданні маємо знеосіблену казенну працю, за яку автори не відповідають/недаром вони й писали "гуртом" або, як там кажуть, "бригадою"/, а праця Чижевського — його власне надбання, його погляди, за які він своїм науковим сумлінням відповідає, бо до вислову тих чи тих думок його ніхто не силував.

Щоб відповісти на поставлене питання — чим праця Чижевського цінніша за київське видання, — треба визначити наукову вартість цієї його праці.

У таких синтетичних працях, як історія письменства, багато важить, ба, може, й вирішне має значення методологічна позиція автора.

Дмитро Чижевський дав ключ до своєї методологічної позиції у "Вступі", в його історичній /параграфи І-4 включно/ та теоретичній /параграфи 5-8/ частинах. Короткий /ми сказали б навіть, дуже короткий, побіжний і неповний/ історичний огляд попередніх синтетичних історій українського письменства дав Чижевському змогу сформулювати наприкінці свою власну позицію. Це формулювання, щоправда, може показатися трохи несподіваним для того, хто знав погляди Чижевського як погляди "формаліста", бо в першому реченні відповідного абзацу, на ст.І4, читаємо таке: "В цій книзі робимо спробу використати досягнення всіх вищеподаних течій, не ігноруючи навіть тепер застарілих романтиків".

— Що це? — може здивуватися читач. — Відхід на позиції методологічного еkleктизму?

Правда, друге речення цього абзацу вносить деяку "поправку" до цього: "Але велику увагу буде присвячено тим питанням, що досі недостатньо висвітлювалися: питанням формальним та питанням періодизації".

Остаточо ж він визначив свою позицію аж наприкінці теоретичної частини "Вступу", де він говорить про "синтетичне" /чому в лапках?/ вивчення літературних творів. "Тільки з'ясувавши формальний бік та зміст твору та розкривши його ідейний зміст, ми можемо перейти до того, щоб указати /?/ творіві та авторіві певне місце в історичному процесі розвитку літератури, — пише Чижевський. — "Це є /?/ мета "синтетичного" зображення /?/ літературного розвитку". /Ст І9/.

На жаль, у його трактуванні форми і змісту багато неясного, і про ці поняття ми можемо скласти уявлення тільки на підставі розкиданих по теоретичній частині "Вступу" окремих думок. Із тих окремих думок виходить, що Д.Чижевський під формою розуміє... тільки "мову"! Так, сказавши про свій замір "присвятити велику увагу" "питанням формальним", він далі пише: "Першим питанням, на яке треба звернути увагу, є мова"/ст.І4/. Правда, ці слова можна було б зрозуміти тільки як "перше питання" в

питанні про форму, здогадні "друге" й "третє" й ін. питання мали б це поняття розширити. Але, поперше, ніде в книзі цих "дальших питань" ми не знаходимо, а подруге, в параграфі 6, на ст. 15 він прямо каже про мову як "засіб мистецького оформлення змісту твору". Крім того, на початку параграфа 7, на ст. 17, він "опис та аналізу мови" протиставить усім іншим складникам твору, розуміючи їх, ті складники, як "зміст".

"Дослідження літературного твору вимагає не лише опису та аналізу його мови. Важливий і його зміст /підкреслення авторове, В.Ч./ . Згадаємо /?/ головні питання, що стосуються до змісту".

І потім дає перелік та визначення цих "головних питань".

Погляньмо ж далі, як конкретніше розуміє автор "мову" як, сказати б, заміницю "форми"?

Мову Д.Чижевський трактує в пляні мовостилю як такого /стилістики/ і в пляні естетичної/зокрема зображувальної/ функції. "Нас цікавити-ме не стільки історичний розвиток мови, — пише він про першу ознаку, — скільки її "багатство" /чому в лапках? — В.Ч./ та використання різних "шарів"/чому в лапках?—В.Ч./мови"./Ст.14/. Коли Чижевський має на увазі естетичну функцію мови, явища поетичної мови як такої, то він говорить про них як про "засоби прикрашення /в лапках—В.Ч./ мови". "Звичайно говорять про ці засоби прикрашення мови /уже без лапок! — В.Ч./ як про "тропи та фігури мистецької мови"./Ст.15/. І на підтвердження цього дає перелік і визначення деяких із них /метафора, метонімія тощо/. "Наведемо лише кілька прикладів", — пише він.

Нас не задовольняє той конкретний матеріал, що автор подає як "прикладні" і в явищах мовостилю, і в явищах поетичної мови. Крім того, він допускається великої спрощеності у визначеннях цих явищ та їх функцій, і це особливо вражає в такого фахівця-філолога, як Чижевський. Так, він пише, що "в кожній мові є "жаргонізми" або "арготизми" /чому в лапках? Хіба це не загально-визнані терміни?—В.Ч./ — себто різні слова, вирази, звороти, що вживаються людьми певної соціальної групи /селяни, крамарі, робітники певної професії, студенти, злодії тощо/."/Ст.14/. Тут усе, на нашу думку, не так, як треба. По-

перше, тут утотожено жаргонізми з арготизмами, дарма що перед "або" немає потрібної для такої конструкції коми, це могла бути коректурна помилка, як помилково, мабуть, поставлено й риску замість коми перед "себто": за утотоження говорить увесь контекст. Жаргонізми — це різномовна суміш, суржик, і вони просто неможливі в нормальній мові "селян, крамарів, робітників певної професії", жаргонізованою стає мова, наприклад, українського селянина тоді, як він іде до міста, стає робітником і там починає русифікуватись. А мова "робітників певної професії" прикметна звичайно професіоналізмами. А що таке арготизми? Це мова босяків, старцівських ватаг, певного роду крамарів, наприклад, російських "офень" /а не взагалі крамарів/, створювана для личкування злочинної поведінки. В українській мові міських арготизмів немає з тієї простої причини, що на Україні т.зв. люмпен-пролетаріят або зрусифікований /"блатні", "шпана"/, або спольщений /львівські „батарі"/. І недаром Антоненко-Давидович з "тугою" писав у книзі нарисів "Землею українською" про той "ідеальний час", коли його грабуватимуть /"роздягатимуть"/ грабіжники, що говорять українською мовою.

Не можна згодитися з Чижевським, коли він зображувальну функцію мови розглядає тільки як "прикрашування мови". Оті тропи й фігури — це засоби мистецького образотворення, а не якісь там "дзеньки-бреньки" чи "грашки", як він про деякі з мовних явищ каже. А крім того, і в цій групі явищ він теж дає чомусь неточні визначення. Так, метафора в нього — це те саме, що й порівняння. Автор пише: "Метафора/порівняння/ — заміна одного образу іншим, що є /?/ до першого подібний"/ст.15/. І наводить приклади з Шевченкової "Тополі": "кругом поле, як те море", дівчина "день і ніч воркує, як голубка без милого". Тут неясно, чи слово в дужках — "порівняння" означає тотожність поняття чи переклад слова "метафора". Звичайно, ми абсолютно виключаємо думку, що Чижевський не знає, що слово "метафора" означає "перенесення", — але навіщо ж тоді ставити оте "порівняння" в дужках? Дальший же текст визначає метафору як порівняння, і на це подано відповідні приклади! Проте

метафора таки й не зовсім те, що порівняння. Якщо вони, може, й мають дещо споріднене в змісті, коли явища чи поняття порівнюються на підставі спільної їм ознаки, т.зв. *tertium comparationis*, то формально /синтаксично/ це різні явища: у порівнянні обов'язково наявні слівця типу "як", "наче" тощо /у негативному порівнянні частка "не"/, а метафора без цього обходиться. Плутати ці два відмінні явища поетичної мови - значить спрощувати аналіз.

Але особлива прикра неясність, що її допускається Чижевський у трактуванні фонетичних явищ поетичної мови. Ця неясність тим прикріша, що автор, як про це буде мова далі, надає особливо великої ваги цим явищам і дуже багато про них говорить на протязі майже всього курсу своєї "Історії". Насамперед, він чомусь утотожнює з в о к о п и с , ч и і н с т р у м е н т а - ц і ю , з евфонією або милозвучністю, а тим часом між тим і тим явищами значна різниця. "На загал /?/ ці прикраси /отже, знов "прикраси"! - В.Ч./ звуться емфонією, або "інструментацією", - пише він.

Іноді він називає ці явища ще й "співзвуччями" і тим ще дужче заплутує справу, бож "співзвуччя" - це рими. Можливо, що це зв'язане в нього з тими алітераціями, яких уживано в стародавній поезії /скандинавській, англосаксонській/ у ролі с е р е д о в о г о р и м у - в а н н я . Це наше припущення спирається ще й на визначення алітерацій, яке автор дає в своїй праці. "Це, напр., повторення тих самих звуків у сусідніх словах". "Окреме значення має такий засіб евфонії /,/ як алітерація, себто повторення певного звуку або групи звуків н а п о ч а т к у /підкреслення авторове. В.Ч./ сусідніх слів"/ст.16/.

Але, як відомо /та й Чижевський це почасти відзначає/, звукопис, або інструментація /або ще: звукові повтори/ - це п е р е в а ж н о з о б р а ж у в а л ь н е з в у ч а н н я , з в " я з у в а н е і з з м і с т о м , а л е н е о б о в " я з к о в о е в ф о н і ч н е , м и л о з в у ч н е . Якщо відоме Шевченкове "Хто се, хто се по тім боці чеше довгі коси? Хто се?" пов'язане з шелестом очерету, звучить милозвучно, тобто легке для вимови в умовах української артикуляційної бази, то його ж "за

кражу, за війну, за кров, що братню кров пролити просять, а потім в дар йому приносять з по-жару крадений покров" не належить до милозвучного добору звуків, та воно має сенс у розумінні підкреслення брутальних явищ війни, пожеж, грабунків. Іноді поети спеціально, з зображувальною метою добирають і згромаджують трудні "гиркачі" звукосполуки. Евфонія ж як така може бути дезавгодно, без зв'язку із змістом, це залежить від спеціальної здібності поета, і Шевченко, наприклад, наскрізь евфонічний /згадаймо його "неначе ляля в льолі білій" як приклад "голої" милозвучності/, великою мірою це при-таманне поезіям О.Олеся, В.Сосюри, А.Малишка, але Маланюкові поезії "гиркають", "трудний" у цьому розумінні М.Бажан.

Обов'язково зв'язувано алітерації з початками сусідніх слів тільки тоді, як це було засобом середового римування. Тоді ж навіть церковний проповідник міг користуватися цими алітераціями /наприклад, в Англії/:

Sweet swallows of salvation.

Було ще й таке правило, що в першій половині віршового рядка обов'язкові були два слова з однаковими початковими звуками, а в другій — тільки одно. Наприклад, рядок

Her robe was full rich with red scarlet engreyned.

Пізніше ж з в у к о п и с та м и л о з в у ч н і с т ь стали розуміти як явища з в у к о в о г о р я д у , а в звуковому ж ряді майже не має ніякого значення поділ на окремі слова, особливо в українській мові /у деяких інших мовах звукові явища початку й кінця слова більш-менш помітні, наприклад, приди́х у грецькій мові чи приглушення дзвінких наприкінці слів у російській, польській та інших мовах/. Цікаво, що й приклади алітерацій, наведені в Чижевського зразу ж після визначення, суперечать цьому визначенню, бо відповідні звуки стоять або не в сусідніх словах /м-м/, або не на початку слів /з-з/. "Без милого скрізь могили!" /Ст.І6/.

Звичайно, таке "вільне" розуміння алітерацій не виключає й можливості, коли вони можуть стояти й на початках слів, особливо в випадках свідомого наслідування отих старовинних зразків. Напр., російське: "Чуждый чарам черный челн" /Бальмонт/.

Не розрізняє чомусь Чижевський аліте-
рацій та асонанцій /асонансів/,
тобто повторювання приголосних та голосних, а
тому й вилучає раз-у-раз такі, наприклад, ви-
падкові звукосполуки, як от "р-р, до-до-до, ог-
ог, ол-ол, багато "о" і т.д." із Шевченкового
"край дороги гне тополю до самого долу"/ст.16/.

А що найголовніше - Чижевський спускає
з уваги те, що про влас-
тиву інструментацію - алі-
терації, асонанси, а час-
то й евфонію можна гово-
рити тільки тоді, коли по-
ет свідомо користується
цими засобами. Так було тоді, ко-
ли як канонізованого засобу алітерацій свідомо
вживали англійські поети, і один з них, поет-
сатирик Ч.Черчілл /1731-1764/ писав про себе,
як про одного з тих,

who often, but without success, had prayed
for apt alliteration's artfull aid.

Коли російський поет Г.Державін свідомо под-
бав про те, щоб написати пісню "Если б милья
девицы" без жодного "грубого" звука Р, це була
свідомо евфонія. Коли російський поет Батюшков
уважав звуки російської мови Ы та Щ за "татар-
щину", це була свідомо настава на евфонічність.
+/.

Багато в цьому розумінні зразків /у розумін-
ні свідомого упорядкування звукового складу по-
езій/ дали символісти - російські, польські, ук-
раїнські тощо.

+/. Річ ясна, що про милозвучність і немилоз-
вучність можна говорити тільки в межах даної
мови. У міжмовних відносинах вирішне значення
має теза: рідна мова для кож-
ного наймилозвучніша. Батю-
шков оцінював російську мову з позиції францу-
зької мови, що була тоді для російських дворян
рідніша за російську. Ще не так давно україн-
ська мова в Росії /дореволюційній/ була для мі-
ської людности заспіль "груба", "мужицька". Для
українця вірменське слово /прізвище/ "Мкртчян"
здається немилозвучним, але для вірменина воно
може звучати зовсім добре. Те саме можна сказати
про грузинське "Вепхіс ткаосані"/"Витязь у тиг-
ровій шкурі"/, про чеські "прст", "крк" тощо.

Ігнорування цього — одна з найприкріших рис методу Чижевського. Але про це в нас буде ще мова далі. Відзначимо тут іще тільки те, що він до звукової інструментації притягає ще й повторювання слів, — алеж слово — це не тільки звуки, а й семантика!

Як автор розуміє з м і с т літературного твору?

Уже на підставі отого, згадуваного вище протиставлення "мови"—"форми" "змістові", можна було б припустити, що Чижевський зміст розуміє дуже широко, включаючи в нього всі інші складники твору. Та він і сам далі, на тій же таки І7-ій сторінці, перелічує "головні питання, що стосуються до змісту". Це: композиція, тема, сюжет, мотив, жанр /у автора "ґатунок"; епос, драма, лірика/, "ідейний зміст" /лапки авторові/, "тенденція /лапки авторові/.

Це, безперечно, якесь суб"єктивне розуміння змісту, і воно, мабуть, тільки випадково збігається із шкільно-побутовим розумінням/коли кажуть розповісти зміст прочитаного твору, і розповідають звичайно сюжет його/.

Чому, наприклад, композицію як суто технічний момент автор підніс до змісту в науковому цього слова розумінні? Адже навіть з того визначення, що його подав Чижевський, видно, що вона належить до "як?", а не до "що?" літературного твору. "Це, поперше, композиція твору, — пише він, — себто його вибудова, розподіл окремих частин, їх порядок, їх взаємозв'язок, злагожденість між собою /?/, або поставлення їх у протилежності одна до одної; гармонійна будова всього твору або навмисне безладдя, в якому подано зміст твору тощо"./Ст.І7/.

Коли Чижевський визначає драму, як "ґатунки, що в них літературний матеріал цілком вкладається в уста дійових осіб", то це, поперше, не точне визначення драми, бо драматург немало "вкладає" і в ремарки, що фіксують ситуації, рухи, нераз портрети дійових осіб, "вкладає" в особливі драматичні форми сюжетобудови /згадаймо стародавні "три єдності"!/, а подруге — ді я л о г — ц е т а к и ф о р м а , а н е з м і с т .

Не можна згодитися й з тим, що говорить Чижевський і про ті елементи твору, які являють

собою безсумнівні складники змісту. Він же отой "ідейний зміст" утотожнює з ідеологією і нічого не каже про і д е ю т в о р у . У параграфі 8 він пише: "Розгляд змісту приводить нас до глибшого "ідейного змісту" /чому в лапках? - В.Ч./ твору. Бо в кожному вислові /не-вже ж таки в кожному? - В.Ч./ кожної людини, а тим більше письменника, відбивається його /людини? письменника? - В.Ч./ світогляд, себто система його поглядів на життя та світ"/ст.18/. Це визначення ідеології /а не ідеї!/ він посилює й дальшими вказівками на дослідження її джерел - біографії письменника, інших його творів, листування, спогадів про нього тощо.

Таким чином, ми с к о н с т а т у в а л и безперечне порушення співвідносин елементів змісту й форми в літературному творі, неправильне зрозуміння того й того складника. Це, як побачимо далі, призвело й до неповного, м е т о д о л о г і - ч н о - х и б н о г о висвітлення українського літературного процесу, до недостатнього з'ясування окремих явищ українського письменства.

Перейдім далі до питання про п е р і о д и - з а ц і ю , що її додержується Чижевський у своїй "Історії". Всі, хто чекав виходу в світ його праці, сподівалися саме в цій проблемі почути від нього "нове слово". Сподівалися цього й ми. Цілком ясно, що періодизація - тільки допоміжний момент у вивчанні, та вона, як і всяка наукова класифікація матеріалу, допомагає краще усвідомити суть тих чи тих згрупованих у меншу кількість явищ. Але для цього треба, щоб вона спиралась на специфічні особливості виучуваного матеріалу, в даному разі літературного.

Так зв. марксистська періодизація тому фактично й скрахувала, що базувалась на позалітературному матеріалі, на соціально-економічному процесі, ігноруючи специфіку літератури як такої.

Яку ж п е р і о д и з а ц і ю і с т о р і ї українського письменства

з а п р о п о н у в а в Ч и ж е в с ь к и й ?

Він застосував на українському матеріалі ту загальноєвропейську схему, що її виклав був у статті "Культурно-історичні епохи", видану в Авгсбурзі 1948 року /у видавництві УВАН/. Коли ми переглядаємо тепер цю брошуру, то бачимо, з якою обережністю він до цієї проблеми підходить. Взявши за "основу поділу" ознаку с т и л ю в широкому розумінні /"кожна епоха є цілістю, системою рухів та змін, які мають усі якийсь спільний напрям; кожна епоха має своє обличчя, свій власний характер, свій "стиль"/, він висував цю періодизацію з певними застереженнями, бо, мовляв, ця схема "зустрічається при своєму переведенні з певними труднощами" /ст.7-8/. Відзначав він тоді й можливість випадання окремих діячів із загального стилю доби /напр., Т. Шевченко/. Цю схему періодизації він назвав тоді "теорією хвиль", або - в іншому місці, на ст. 13, "культурно-історичною періодизацією" /і показав це графічно на ст.13/. Отже, і назвою, і змістом він близький до відомої теорії І.Тена, висловленої в його курсі "Філософія мистецтва" /видано вперше 1865 р./. Це ж у Тена читаємо: "Твір мистецтва визначають його зв'язки з загальним станом духового й звичаєвого життя" /ст. 59 українського перекладу О.Барвінського, перевиданого 1917 р. в Торонто, в Канаді/.

На жаль, ні в одій своїй брошурі, ні в "Історії" наш автор не згадує цього свого попередника /або, може, й не вважає його за такого?/.

Застосовуючи цю схему в історії українського письменства, він /Чижевський/ відкинув "романську культуру" та "готичну культуру", а натомість додав "монументальний стиль", "орнаментальний стиль" та деякі дрібніші явища, розглядувані в "екскурсах" /"перекладна та позицна література", "література латинською мовою", "український сентименталізм", "бідермаєр" та "натуральна школа" на Україні"/. Який сенс у цій подвійності періодизації /"екскурси" й властиві періоди/, нам не зовсім ясно, а автор цього ніде не пояснює. Хіба перекладна література випадає із "стилю" доби? Ч о м у ж т о д і її перекладали та позицвали? Так само писання латинською мовою для XVIII ст. ялось же таки були пов'язані з

духом тієї доби! Загалом це видається технічно зайвим і тому при розгляді ми будемо включати й "ексурсовий" матеріал у загальний процес. Та й характер авторового викладу в цих розділах фактично "зливає" цей матеріал з відповідними епохами.

Як же пов'язує Чижевський конкретний український матеріал з цією схемою, побудованою здебільшого на чужому, західноєвропейському матеріалі? На це питання найвиразнішу відповідь дає той факт, що Чижевському дуже часто доводиться говорити про те, чого на Україні, відповідно до цієї схеми... не було.

На Україні "не розвинулася ані лицарська, ані двірська література", хоч деякі початки обох напрямів помітні ще в 12 в." /Ст.211/.

"Впливи чеського гуситства зовсім не залишили безпосередніх літературних решток"/ст.216/. "Від інших течій /богумильство, покаєнництво/ збереглися лише дрібні відгуки"/ст.119/. "Україна... не мала виразної та характеристичної ренесансової літератури"/ст.252/. "Але українське барокко не таке універсальне явище, як барокко Заходу" /ст.252/. "Рококо"...цей двірський, легкий, граціозний, але разом і ігравський, легковажний стиль на Україні не розвинувся"/ст.253/. "Великий епос ані прозовий, ані віршований, на Україні не розвинувся"/ст.273/. "Український клясицизм був слабкий та мало виразний" /ст.325/. "І драматичні твори українського клясицизму належать здебільшого до нетипового гатунку - це "комічні опери" в тодішньому розумінні цього слова" /ст.358/. "Безформний "клясицизм" /отже, несправжній, у лапках! - В.Ч./ з домішками ще бароккової традиції панував довго в Західній Україні" /ст.356/. "Український клясицизм був "неповний" і через це "нетиповий" /ст.372/. Цілий екскурс IV - "Український сентименталізм" написано на те, щоб доказати, що "ніякого сентименталізму в українському письменстві не було". Такого самого характеру й екскурс V - "Бідермаєр" та "натуральна школа" на Україні: "стиль "бідермаєр"... залишив в українській літературі лише незначний вплив /підкреслення авторове/, а "натуралізм українських письменників обмежується виключно на /?/ їх творах російською мовою"/ст.490/.

І як висновок та узагальнення з цих констатацій Чижевський на протязі всього курсу багато разів повторює думку про "неповноту" українського письменства.

Отака розбіжність між схемою та історичним матеріалом великою мірою підриває доцільність і тривкість періодизації Чижевського, та й не тільки Чижевського, а може й тих раніших спроб, у цьому дусі, що були до нього /М.Зерова, А.Шамрая/. Ба, більше: ця періодизація навіть шкодить історичному вивченню поетичного надбання українського народу, бо вона залишає в тіні той своєрідний матеріал, що є тільки в нас, знецінює це своєрідне багатство. Невипадково ж, либонь, народня українська словесність в "Історії української літератури" Чижевського зовсім відсутня. І не тому, що він узяв собі за завдання розглядати тільки писані твори. На самому початку він вибирає найдрібніші крихітки "доісторичного" фольклору /чи не тому, що це візантійські, скандинавські та індоевропейські "рештки"?, а думам присвятив буквально... пів сторінки /ст.247/. Згадаймо, як вирівняв "диспропорцію" між властивою літературою й фольклором М.Грушевський, присвятивши народній словесності найбільший перший том своєї "Історії української літератури"!

З цього логічно випливає, що періодизація історії українського письменства повинна виходити з того конкретного дана історія нашого народу. Хай собі люди мають і "двірську", і "ренесансову" літературу, і справжній клясицизм, і сентименталізм, і "бідермаєр", а ми будемо мати те, що маємо! Чи в завдання наукового пізнання минулого входить жаль, що чогось там не було? А Чижевський і цією ноткою часом прохлюється. От, наприклад: "Так кінець ІЗ, І4 та І5 ст. є для нас майже павзою в літературному

розвитку. Такі павзи бували в духовному, культурному, літературному житті України. Вони викликають у нас сум над "пропащим часом" в житті нашого народу, але, оглядаючися на ті часи розквіту, пишного буяння, що завжди приходили після таких духовних павз, дивимосся на майбутнє з надією /ст.219/. Іноді він сам робить такий "елегійний" висновок: "Таке нормування, звичайно, сильно змінило б і дальший розвиток української літературної мови... Але на ліпше чи на гірше, про це не варто гадати"/ворожити? - В.Ч.; ст.317/. Справді, ворожба теж не має нічого спільного з наукою!

Така позиція не виключає, звичайно, вивчення й тих впливів та спільних із чужими літературами моментів, що, справді, були й є в українській літературі, таких явищ, як візантіство та "болгарство" київського періоду, як романтизм першої половини ХІХ ст., як символізм тощо. І погану послугу історії української культури роблять ті наші вчені, що свідомо применшують ці впливи там, де вони дійсно були. Напр., проф. О.Повстенко в своїх працях про церковне будівництво та іконопис київського періоду намагається скрізь бачити вияв українського національного генія, всупереч очевидним історичним фактам, характеру, змісту й, коли хочете, стилеві доби. Культурне життя було тоді в руках церкви, а церква була грецька, і перші митрополити були справжні греки. Ну, вони й творили своє мистецтво, і накладали "печать свого духа" на все культурне життя, а там, де місцевий "дух" їм не скорявся /напр., у "плясаніях та бісовських іграніях"/, вони кликали на допомогу ще й княжу владу. Виключає ця наша позиція тільки довільне зорієнтування нашої історичної науки на Захід, сказати б, натягання нашого історичного процесу за всяку ціну на чужі копилі...

Така, на нашу думку, основна хиба періодизації Д.Чижевського. Перед кожним істориком українського письменства неминуче встає питання — що саме включати в поле зору? Чи тільки твори краснописного письменства, чи все написане /або й ненаписане, а усно збережене/, що залишила нам історія? Що

вивчати і як те "що" ін-терпретувати?

При першому підході історик став би віч-на-віч перед фактом відсутності будь-якого красно-го письменства від "початків", із "зупинкою" тільки на "Слові о полку Ігореві", на перекладних повістях та деяких дрібніших писаннях, аж до XII в. На таке досі ще ніхто з істориків не відважився. Здебільшого розглядали все, що тільки пощастило досі виявити. "Найлегше" з цієї ситуації вийшов С.Бфремов. Спираючись на свою методологію, яка мала на увазі передусім "ідейний зміст"/"історія письменства - це твердо повинні ми пам'ятати - єсть насамперед історія в людській творчості ідей, а не ідеї"; "Історія українського письменства", т.І, ст.І6/, він логічно піддав розглядові геть чисто все, що збереглося, незалежно від жанру, - церковну літературу, літописи, історичні праці XVIII ст., ну, і, річ ясна, властиві літературні твори та народну словесність. Для ідеї ж, справді, ваги не має, в якій формі її висловлено!

Але це хибний принцип для історії красно-го письменства, бо він ігнорує справ-жню специфіку самого яви-ща - літератури, як одного з мистецтв, а мис-тецтво ж - це образно-емоційне пізнання дійс-ности. Де нема розгляду образности, засобів вияву емоцій, там нема й літературно-критично-го розгляду.

Значно ближче підійшов М.Грушевський до специфіки літературного матеріалу...

Що ж ми в цьому розумінні маємо в Чижевського?

Коли ми читаємо його "Вступ", то складається таке враження, що він має на увазі тільки вла-стиву літературу, з "синтетичним" підходом до неї. І хоч "синтетичний" підхід був трохи не-сподіваний як на "формаліста" Чижевського, але в принципі проти цього нічого не можна сказати: красне письменство - з м і с т о в е м и с - т е ц т в о , і, річ ясна, що його треба вивча-ти всебічно, синтетично.

Але в самому викладі історії фактів ми нахо-пилися на нову несподіванку: у нього, як і в Бфремова, охоплено не тільки твори красно-го письменства, а й усе інше - і богослужбову літе-

ратуру, і хронографи, і літописи, і трактати /Сковорода й інші/, і "літературу практичного призначення", і історичні праці XVIII в. А щоб вийти з певної логічної /методологічної/ суперечності, він і в явно нелітературних жанрах /у літописах тощо/ намагається не тільки визбирувати, за прикладом Грушевського, окремі літературні "крихти" /легенди, перекази/, а й скрізь шукати елементів літературної форми. А як форма його розумінні - це тільки "мова", то й її "елементи" не так важко скрізь знаходити. Особливо пильно шукає він своїх улюблених алітерацій. І де він їх тільки не знаходить, тих алітерацій!

Вийшовши з тези, що, мовляв, "алітерація - дуже розповсюджена риса старої літератури /навіть не лише красної/ індоевропейських народів", він відзначає її передусім у "скандинавських елементах" староруської літератури. І понавипишував їх аж дві сторінки. У творах "монументального стилю", при всій їх "простій, а іноді навіть беспорядній композиції і простоті синтаксичній", теж є ці "стилістичні прикраси" /ст. 69-70/. Є вони в "Ізборнику" 1076 р., та ще й немало. Не бракує у літописному оповіданні про половецького князя Боняка /ст. 115/. В літописному переказі про "Кожум'яку" "багато алітерацій" /ст. 125/. "Літописний текст" оповідання про бійку князя Мстислава з Радедею "цікавий численними алітераціями" /ст. 127/. В оповіданні про війну Ярослава з Святополком алітерації "численні". Само собою зрозуміле, що вони повинні бути в "орнаментальному стилі", зокрема автор відзначає "розвиток алітерацій в "Слові о полку Ігореві" /ст. 135/ і наводить численні приклади з них /ст. 187-88/. Тільки в "міркуваннях князя Ігоря /героя "Слова"/ про свої "тріхи перед Господом"... "алітерації рідкі" /проте автор таки випишував їх на дві третіх сторінки; ст. 170/. У "Моленії" Даниїла Заточника автор відзначає "такі самі алітерації", які є в літописі. Річ зрозуміла, що всякі "грашки" мовні повинні бути в поетів барокко. Автор пише: "Велику увагу деякі поети приділяють евфонії. Майстри евфонії - Величковський та св. Дмитро".

Але тут ці виписи доводиться обірвати: коли

автор перейшов до нового українського письменства, алітерації, такі часті згадки про них у його тексті раптом зникли.

І виникає недомислене питання: чому? Таж, наприклад, з "Енеїди" Котляревського, керуючись методом Чижевського, можна було б навизбирувати їх з далеко більшим успіхом, аніж то було в якихось "скандинавських елементах"! Бож, виписуючи приклади, Чижевський чомусь спускає з ока навіть своє власне визначення цих явищ /що це повторювання тих самих звуків на початках сусідніх слів/ і випикує всякі звуки у всякому порядку, голосні й приголосні мішма. Напр., із рядка "тако умре Ярослав един" - т-у-е. Ясно, що при такому підході можна було їх понавиписувати і з прози Квітки-Основ'яненка, і з поезій романтиків 30-40 рр., та автор цього вже не робить. Тільки пишучи про Шевченка, Чижевський знов згадав їх і понавипикував аж на дві сторінки. Один раз згадує при розгляді поезії П.Куліша. Але тут він називає вже їх отим невідповідним терміном - "співзвуччям".

А втім, годі про це: для нас немає найменшого сумніву, що це матеріал на 99% ф і к т и в н и й . Це походить у Чижевського від отого неправильного розуміння того явища, що про нього вже в нас була мова. Такі випадкові звукозбіги можна виписувати без кінця й краю з будь-яких текстів. Чи Чижевський /увага: алітерація "чичи"!/ знайшов у староруській літературі хоч одне свідчення про с в і д о м е к о р и с - т у в а н н я ц и м з а с о б о м ? Нічого такого в його "Історії" немає! Тому навіть у "Слові о полку Ігоревім" можемо тільки до-в і л ь н о відповідний матеріал інтерпретувати як звукову інструментацію. А що вже казати про літописи та іншу "прозу"! Можна було б, здавалося, сподіватися цього від "бароккових" поетів, від "майстрів евфонії" /як пише Чижевський/ Величковського та Дмитра Туптала, але й у них Чижевський знайшов тільки "кабалістичні" вірші, а в "зразку евфонічної досконалости" - анонімному „Діялозі людини з Богом” автор випи-сав те, що його ніяк не можна назвати ні алі-тераціями, ні асонансами. Ось що дав один рядок "Віра і добродітель суть то двоє крила": вір-д-д-дв-крил!

І чи не тому Чижевський відмовився шукати алітерацій у текстах нового українського письменства, що зрозумів, нарешті, хибність свого методу?

А поряд з цим виникає й інше питання: чи така вже велика питома вага алітерацій у формі літературного твору, щоб їм так багато приділяти уваги?

У Чижевського це сталося, видима річ, в наслідок "мовного" розуміння літературної форми. Але він спустив з уваги той факт, що в українській поезії алітерації, як також і інші явища інструментації, — тільки факультативний засіб /а не канонічний, як у старогерманській VIII—XIII в.в. та в фінській "Калевалі"/.

Згідно з своєю теорією "мови"-форми, Чижевський скрізь звертає увагу на аналізу мови взагалі, отже, аналізує не тільки звукові явища, а й морфологічні, синтаксичні, лексичні, стилістичні. І такий мовний матеріал зібрано в нього у великій кількості. Це має свою вартість. Розглядає він скрізь поетичну техніку /ритмобудову, римування/. І це добре. Багато приділяє він уваги композиції, жанровим характеристикам, і це теж добре, бо й це до нього не було зібране та проаналізоване. Це все те, що з нього можна скласти уявлення про розвиток літературних форм в українському письменстві, драма що сам автор композицію й жанри відносить теоретично /помилково/ до "змісту".

Здебільшого правильно характеризує Чижевський ідеологічний бік творчости українських письменників. Так, наприклад, він слушно визначив "бароккову" літературу, як церковну, заперечивши навіть назву "козацьке барокко" /в застосуванні до архітектури/.

Правильно він зазначив, що народолоцтво Котляревського випливало з його християнства, а не з якоїсь там революційности. "Обережніший" він тільки в характеристиці революційного світогляду Т.Шевченка...

Але тут ми підійшли до того, що його один критик "Історії" Чижевського привітав з особливим ентузіазмом, — до знеосібленого трактування історично-літературного процесу. Це, мовляв, "несподіванка і удар", "це виклик, це де-

монстрація". Хай, мовляв, знають усякі тем "народники", прихильники старовини!

Справа, звичайно, не в тому, щоб завдати будь-кому "ударів", а в тому, щоб а д е к в а т - н і ш е п і з н а в а т и т о ї п р о - ц е с і р о л ю в н ь о м у о к р е - м и х т в о р ч и х о д и н и ц ь . І ми можемо в зв'язку з цим поставити таке питання: виграло від цього наукове пізнання історії української літератури чи ні? І коли ми поглянемо під таким кутом зору хоч би на розділи, де йде мова про Шевченка /"розділи" у множині, бо з огляду на знеосіблене трактування окремі письменники можуть бути "розірвані"/, то побачимо, що ні в одній солідній історії української літератури цього поета так не "знеосіблено", не сказано про його творчість так мало, як у Чижевського. Навіть аналіза форми його творів не вийшла така імпозантна, як можна було б сподіватись від Чижевського. Він же навіть про Шевченкові розміри та римування сказав так мало, багато менше, як ми вже знаємо з дослідів Б. Якубського, Д.Загула та інших.

Зокрема прикро вражає піднесення явних недоробок у Шевченковому римуванні /поєднаних, на думку Чижевського, з такими ж римами Г.Сковороди/ до рівня реформаторських досягів. Мова про такі рими, як от "молилась - вчила", "могили - малосильний", "Трясило - вкрилось" тощо. На підставі цього Чижевський робить навіть такий примісний для українського національного почуття висновок: "Цікаво, що російське віршування здійснило таку саму реформу віршу на початку ХХ ст., 60 років по Шевченкові" /ст.428/. Це глибоке непорозуміння, і Чижевський плутає тут різні явища.

У Шевченка згадані рими - тільки технічні недоробки, мінуси, що їх не було, наприклад, у таких "першорядних" поетів того часу, як Пушкін та Міцкевич. І це, між іншим, викидав Шевченкові на очі П.Куліш, порівнюючи його поезії з поезіями Пушкіна. Та Чижевський і сам подає матеріал, що підтверджує цю нашу думку - що це тільки технічні недоробки: пишучи про Шевченка як "пізнього романтика", він відзначає в нього "частіші точні рими". Якби оті попередні Шевченкові рими були свідомою реформою, то чому б він від неї відмовився і повернувся б

до точної рими? Це з одного боку, а з другого – реформоване римування російської й української поезії, т.зв. а с о н а н с и – це принципово інше явище, значно складніше й технічно важче за точне римування. Це співзвуччя голосних при "різозвуччі" приголосних. Напр., "синіми – імени". Або з народної пісні: "кучері – надокучили", "вишні – мислі". Це явище, що про нього, наприклад, Я.Зунделович писав /"Літературна енциклопедія", из-во Л.Д.Френкеля, Лгд, 1925 р./: "Такого характеру приблизні співзвуччя вельми поширені в сучасній поезії і витісняють точну риму"/ст.78/. Як тепер знаємо, це передбачення не здійснилось, то було тільки тимчасове захоплення. В українській поезії 20-их років їх широко вживав, наприклад, Т. Осьмачка, а пізніше і він їх відкинув.

А як мало сказав Чижевський про Шевченкову тематику, образи, сюжети, ідеї! Хоч він писав у теоретичному "Вступі" про те, що для вивчення "ідейного змісту" творчості слід звертатися й до біографії письменника, до листування тощо, він нічим цим не скористувався /це теж з ентузіазмом відзначив згадуваний вище критик/. Показово, що Чижевський ані згадав про найінтимніший поетів документ – його "Щоденник". А чого варте заперечення Шевченкового реалізму і зведення всієї його творчості до "київської романтики"! Або думка про те, що Шевченкова "Катерина" – символ України. Внаслідок такого недостатнього розгляду Шевченко просто зник у "юрбі" більш ніж другорядних поетів-романтиків 30-40 років, поетів, що їхні поезії П.Куліш не безпідставно називав "горохом у шкуратяному решеті". У даному разі Чижевський зрадив свою власну думку про те, що бувають творці, які "випадають" з епохи, і, казавши цес, саме Шевченка мав на увазі.

Згадуваний критик-ентузіаст прийшов до такого висновку, що "Історія української літератури" Чижевського нарешті знайшла українську літературу, бо досі, мовляв, „усі тільки ходили навколо неї". Як ми бачили, вона, навпаки, багато чого з своєрідного українського літературно-мистецького надбання не до б а ч и л а , шукаючи передусім ч у ж о г о .

А методологічну схему "Історії" Чижевського

цей критик назвав ще й "риштованням літератури"! /А втім, він одночасно й знецінив її, піднісши до такої ж "ранги" й студентську працю Юрія Луцького/. Навряд чи можна за цим "риштованням" збудувати переконливу й повноцінну будівлю українського письменства! Ближче до дійсності будемо, як відповідно оцінимо ту "цеглу", що її призбирав Чижевський – багатючий фактичний матеріал, який можна використати й будуючи за допомогою іншого методологічного "риштовання". Особливо багато цінного матеріалу знаходимо в розділі про "бароккову" літературу, що була до нього найгірше вивчена.

Звичайно, при такому "будівництві" з цієї "цегли" треба пообмітати той фіктивний матеріал, що фігурує в Чижевського під назвою "алітерацій" та інших "мовних грашок".

Літературно зредагував працю Д.Чижевського Ю. Шерех-Шевельов, що його ми як "критика-ентузіяста" згадували вище.

З погляду нормальних /не еміграційних/ відносин може показатися досить таки дивним, що живий автор-філолог потребує для своєї праці літературного редактора. Але, очевидно, без такої редакції праці не можна було видати. Це стає ясним, як порівняти текст "Історії" Чижевського з текстом його нередатованої статті "Бібліотека Прокоповича", надрукованої в другому "Науковому збірнику" УВАН /Нью-Йорк, 1953 р./.

Річ ясна, що компетенції літературного редактора при живому авторові досить обмежені. І Ю.Шерех-Шевельов не міг, звичайно, поліпшити, наприклад, метод аналізування, що зводиться в Чижевського здебільшого до простого виписування прикладів, без будь-якої класифікації їх, до передруку цілих поезій. Не міг він радикально змінити й манери Чижевського давати замість наукових оцінок голі "похвали", як от "чудові балюди", "чудові пісні", "чудова мова". Але загальне враження таке, що й у межах своєї компетенції Ю.Шерех-Шевельов діяв дуже вже "обережно" і тому позалишав у тексті Чижевського чимало такого, що його літературний редактор не повинен залишати.

Ми не можемо всього відзначити /та й не вибирали спеціально/, але скажемо, що він міг би звернути авторові увагу на деякі його недогля-

ди, і той, напевно, повиправляв би їх. От на ст.408 написано, що "Книги бітія" "написані принаймні з ближчою участю Костомарова", а на ст. 423 маємо вже категоричне твердження, що це "твір, автором якого був Костомаров". Взаємосуперечні речі понаписував Чижевський і на ст.427, де мова йде про римування в "бароккових" поетів та Сковороди. Не слід би було залишати такий термін, як "ґатунок" замість "жанр", такого вислову, як "гарна література", "стилістичний" у розумінні "стилевий" /коли цей прикметник походить від "стилю", а не від "стилістики"/; не слід би вживати російського "сказ", коли є українське "оповідь". Сам Чижевський назвав свою працю "твором" /ст.39/, а редактор цього не виправив. "Мовні грашки" теж не належать до доброї термінології. Чому деякі загальноживані терміни в лапках /"композиція" тощо/? Залишилися в мові автора деякі ненормативні галицькі локалізми /"донька" зам. "дочка", "нап"яття"/. Є й у синтаксі значні недогляди. Наприклад, таке речення: "Можна вважати за риси етики скандинавських оповідань у слов"янських переказах певну ритмічність мови в цих переказах та численні алітерації в них"/ст.35/. Спробуйте, пане редакторе, зрозуміти з одного маху цю "синтаксичну скоромовку"! Чи не добачаєте тут порушення правила з а к р и т о с т и с л о в о с п о л у ч е н н я - к е р у в а н н я ? Чи добре звучить: "Щодо с т и л і с т и к и , т о с т и л ь "байронічної поеми"? Надуживає автор сполучки "є" тощо.

Навряд чи варто /це вже не з синтакси, а з політики/ називати Закарпаття "Україною Підкарпатською"...

Згідно з українським правописом, треба б писати "Йоан", "Йоасаф", а не "Іоан", "Іоасаф", ба навіть "Іяків" та "Іеремія" /один приклад - "Йоїлеві"/. Згідно з українською пунктуацією, не можна ставити між прізвищем автора і назвою його твору двокрапку /в показнику літератури на ст.491-500/.

У латинській транскрипції треба було б написати не тільки "Dmytro", а й Cyzevsky, бо це ж те саме звукове явище.

Літературний редактор відповідає й за все те, що його ми відзначили були у відповідних міс-

цях знаками запитання.

Отже, виходить, що ця "Історія" не так уже й "прекрасно видана", як написав Ю.Шевельов, бох при оцінці наукової праці, либонь, не якість паперу треба брати за ознаку доброго видання.

Але ми не відповіли ще на питання, поставлене на початку цієї рецензії: "ч и м ц я п р а ц я ц і н н і ш а з а о т у б і л ь ш о в и ц ь к у , к а з е н н у ? "

Відповідаємо: тим, що це вияв незалежної наукової думки, вияв поглядів людини, яка писала так, як думала і без страху за своє життя; тим, що для автора не було "дозволених" і "заборонених" письменників /в більшовицькій, як відомо, "викинуто з історії" П.Куліша, Б.Грінченка, О.Олеся, В.Винниченка, М.Хвильового, М.Куліша і ін./; тим, що Чижевський приділив багато уваги дослідженню форми творів, зокрема мовостилю; тим, що він не запобігає ласки "старшого брата", ба й каже часом гірку правду в вічі, зокрема про те, як той "старший брат" нищив і нищить українське письменство...

Дуже багато в праці Чижевського глибоких думок та вірних спостережень, і це теж гостро протистоїть казенному ідіотизмові київського видання.

Але ясно, що оті, відзначені вище мінуси праці Чижевського, послаблюють її позицію протиставлення, зменшують її шанси в "соцзмаганні".

Пізніша заувага. Не зважаючи на теоретичну й методологічну неповноцінність цієї "Історії української літератури" та ще й не доведеної хронологічно хоч би до 1917-1920 рр., коли в наслідок перемоги більшовиків історичні умови для українського письменства радикально змінилися /і через те це певна "межа"/, нещодавно в нас на еміграції, у США т.зв.Академічне видавництво, на рекомендацію того ж таки "ентузіяста"-редактора Ю.Шевельова, видало цю великою мірою, як це я показав у цій статті-рецензії, маловартісну й для українців працю ще й англійською мовою. Тож мимохіть виникає питання: що це видання дасть чужинцям? Мені невідомо, які критичні відгуки були/якщо були/на цю працю, але й тут, у вільному світі, бувають усякі рецензії, тобто й "протекційні", приятельські чи ще там якісь.

В.Ч.

ЗАВДАННЯ НАШОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТИ НА ЧУЖИНІ

Чому виникає потреба ще раз розглянути цю проблему? Адже про це писано й говорено вже чимало за довгі роки нашого еміграційного життя.

Гасла співіснування комуністичного й вільного світів, практика "культурного обміну" між ними й схрещення тут, на чужині, української еміграційної й "радянської" творчості 60-х рр. внесли певні елементи заколоту в наше культурне й літературне життя, а це й висунуло потребу розглянутися в новій ситуації. Як видно із заголовку цього досліджу, я маю на увазі тільки літературну творчість.

Ознаки впливу нової ситуації на літературне життя найвиразніше виявилися на з'їзді Об'єднання українських письменників "Слово", що відбувся в Нью-Йорку 26-27 грудня 1964 р. Я не був на тому з'їзді, але можу базуватися на опублікованих про нього даних, зокрема на матеріялах збірника "Слово", ч.2, на друкованих газетних статтях /І.Смоля, С.Парфанович/, на висловлюваннях керівних діячів "Слова" тощо.

Із усіх цих даних видно, що Об'єднання "Слово", за цих нових умов, прийняло беззастережно теорію єдиного потоку, що її, здається, вперше сформулював виразно на першому з'їзді "Слова" І.Багрянний /я був на одному засіданні того з'їзду і чув це на власні вуха/. Ця теорія зводилася до того, що, мовляв, творчість "радянських" і еміграційних письменників - це два рівноцінні сектори українського письменства. Тоді це був ще тільки особистий погляд Багряного, а пізніше це вже стало теоретичною базою організації письменників, що претендує на назву "всеєміграційної". Про це передусім свідчать матеріяли збірника "Слово", ч.2. От у ньому надрукована стаття Уласа Самчука під чуднуватим заголовком "Про прозу взагалі і про прозу зокрема", - стаття ця сумбурна й беззмістовна, але в ній виразно виявлена теорія єдиного потоку. Самчук же беззастережно ставить в одну "серію" /письменники в "серії"/ й національно-українських письменників Б.Грінченка та І.Франка, і таких "радянських", як А.

Головко та Натан Рибак.

А ось дослівна цитата з його статті: "Появилося кілька імен переконливого звучання, між якими виділяються Натан Рибак, З.Тулуб, Олесь Гончар, М.Стельмах, Василь Кучер. По цей бік маємо серію /? - В.Ч./ прозаїків, як от Г.Журба, Д.Гуменна, В.Гайдарівський, Л.Коваленко, І.Смолий, Ю.Тис, Л.Полтава"/стор.201/.

У цьому ж збірнику надруковано на підставі теорії єдиного потоку й такий "документ доби", як історія загибелі М.Ірчана, свідомого комуніста, що пішов до більшовиків з виразною зневагою наших національних діячів /"я плюю на Винниченка"/, - дві статті й світлина. А тим часом не всі ті, що їх знищила імперіялістична Москва, - вірні сини українського народу. С.Підгайний згадує в своїх "Недостріляних" М.Любченка, що й на Соловках сахався інших українців як своїх "клясових ворогів". А це ж той Любченко, що під псевдонімом "Кость Котко" паплюжив українську визвольну боротьбу. Чи й йому слід ставити пам'ятники на тій підставі, що він постраждав від більшовиків?

Той факт, що на вечорі "Слова" поряд із творами еміграційних письменників читано й твори "радянських" поетів, також свідчить про здійснення на практиці теорії єдиного потоку. Можна б ще згадати статтю трохи чи не ідеолога "Слова" Ю.Дивнича, надруковану в "Листах до приятелів", ч.І41-І42 за цей рік, де він далі наполягає на якійсь нібито єдності київських поетів "шістдесятників" з нью-йоркською групою "п'ятдесятників", але про неї я буду говорити далі з іншого приводу.

Щоб розібратися в такій ситуації, потрібна повна поінформованість та розуміння того, що, з одного боку, являє собою творчість "радянських" письменників, а з другого - які творчі можливості мають еміграційні письменники.

Почнімо з першого. Передусім треба сказати, що голого заперечення творчості "радянських" письменників, як це роблять деякі з-поміж нас, аж ніяк не досить. Це творчість, що виникає, сказати б, із лона українського народу, а також виконує певну функцію в національно-культурному житті України як певного етнічного комплексу, її вивчають у школах,

на ній виховуються українські покоління. З огляду на все це до неї потрібний уважний підхід. А в основі цього підходу повинен бути принцип української національної праці, тобто відповідь на питання - сприяє ця творчість розвитку української нації чи ні, збагачує її мистецьку скарбницю чи ні. У своїй книжці "Пропащі сили"/Вінніпег, 1960 р./ я розглянув творчість чотирьох "радянських" письменників 20-их років - М.Хвильового, М.Куліша, Гр.Косинки й П.Тичини, і прийшов до висновку, що їхня творчість тільки незначною мірою відповідає позитивно на оте питання, - тим я і вважаю, що це "пропащі сили".

А 20-і ж роки ще й були відносно ліберальні щодо творчих проблем, і тоді деякі з "радянських" письменників зуміли обминути вимоги казенної творчості /неоклясики, М.Івченко, В. Підмогильний/, хоч і заплатили за це пізніше, за інших уже умов, своїм життям.

Пізніші ж "радянські" письменники навіть в умовах післясталінської "відлиги" вже зовсім не мали таких ліберальних можливостей. Крім того, й казенні вимоги стали багато важчі й образливіші для їхньої людської й національної гідності. Якщо від письменників 20-их років вимагали тільки "інтернаціоналізму", тобто теоретичного визнання рівності всіх народів Радянського Союзу та визнання далекої мети - комунізму, то пізніш за це "індульгенцій" не давали/як сказав про М.Хвильового Новиченко/, а натомість вимагали того, що вже безпосередньо загрожує існуванню українського народу, а саме: а/ вважати росіян за "старших братів" і обов'язково їх любити, б/ вважати все російське в минулому й сучасному за бездоганне і його не критикувати, в/ визнавати російську мову за другу рідну і захоплюватись її "успіхами" в міжнародному житті.

Щодо України, то її самі українці зобов'язані розглядати як невід'ятну частину СРСР, а український нарід - як складову частину "радянського народу"; з історії українського народу треба вилучати все, що не вкладається в схему "дружби" з росіянами, і треба гудити всіх тих діячів, що були проти цієї "дружби"; рідну мову можна любити тільки з дозволу того ж таки

"старшого брата", а також не відривати її дуже від російської. Крім того, для українських "радянських" письменників обов'язкові ще різні казенні догми в трактуванні світоглядних, соціальних та політичних проблем, ті догми, що їх визначав Хрущов чи хтось інший на його місці. Інакше сказавши, там немає вільного мислення й вільної творчості. Саме писання українською мовою - це вже там особистий ризик і разом з тим національний подвиг. Тим то ці письменники - це борці за історичне існування українського народу, і їх за саме це гріх було б не шанувати. Але ясно й те, що в їхніх творах не може не бути й певних примусових ідей, образів, навіть русицизмів у мові /хоч 60-ими роками там у мові трохи й попущено/. І/.

На доказ неминучості таких примусових елементів у творчості будь-якого письменника, що писав у тих умовах, можна згадати тут "думу" - "Зійшло сталінське сонце", надруковану в газ. "Колгоспник України" з 1 січня 1940 р./вона була передрукована в газ. "Народна воля", ч.ІІ. з 18 березня 1965 р., і я звідки беру її текст/. Ось що ми читаємо в цій "думі" про Сталіна:

"Ой то не соколи понад хмарами літають,
У ясному сонці та по бездонній блакиті круж-
ляють,
А то співці у срібні струни тонкими пальцями
тихо торкають,
Велику людину, мудреця глибоко вітають, поз-
поздоровляють:
"Ой батьку наш рідний та вчителю мудрий, ве-
ликеє серце ти маєш,
Про долю народу, про землю ти нашу дбаєш".

І от під цим текстом знаходимо підписи тих українських письменників, що тепер у нас, на еміграції, відомі як безсумнівні патріоти, ба й націоналісти. 2/. Чи за таку "зраду" їх слід повішати? Таке питання нікому й на думку не

І/. Див. у моїй кн. "Мовна політика більшовиків на Україні в 1950-60 рр." Чикаго, 1974 р.

2/. Я вважав непотрібним згадувати тут цих, ще живих письменників на прізвища і повикреслював їх.

спаде. Це ж те, що про нього сказано в приказі: "На тобі, чорте, груш, та мене не руш!". Але звідси треба зробити логічний висновок і не плутати українського народу з окупаційним режимом. Звичайно, було б дивно, якби за таких умов серед "радянських" письменників не було й таких, як М.Ірчан та отой М.Любченко.

Чи може за таких умов будь-який письменник написати повноцінні з погляду отієї української рації твори? Думаю, що відповідь на це питання для кожного ясна. Така творчість там тепер майже неможлива, особливо в жанрах більшого розміру - в прозі та в драматургії. У поезії, де дозволена особиста лірика - любовна, "природо-описова" тощо, можливості для письменників, як побачимо далі, більші.

У прозі та в драматургії там стали продукувати здебільшого мертвонароджені тексти, фальшиві й антимистецькі. Для ілюстрації цієї думки можна взяти величезний розміром роман Ю.Смолича "Реве та стогне Дніпр широкий", що до того ще й є продовженням теж не малого роману "Мир хатам - війна палацам". Отже, здавалося б, що це буде якась нова "Війна й мир". Але фатальною для самого цього задуму в отих політичних умовах була передусім тема твору - події на Україні 1917-1918 років і українська визвольна боротьба. І що ж ми маємо в цьому творі? У ньому всі українські національні сили та діячі, а зокрема В.Винниченко, М.Грушевський та С.Петлюра - це вороги українського народу й зображені в мистецькому пляні карикатурно, а костромич А.Іванов, жидівка Є.Бош та інші зайди - борці за добро українського народу й непохитні герої. От бачите, який парадокс! Чи може український нарід прийняти цей твір як здобуток українського письменства, як певне мистецьке збагачення його історичного досвіду?

Можна згадати другий такий мертвонароджений текст - роман "Правда й кривда" М.Стельмаха. Його тема - повсюдна відбудова "колгоспного" села. Але його зміст - це суцільний фальш, а персонажі - це або - одна група - "святі подвижники"/Марко Безсмертний і ін./, або - друга група - стовідсоткові мерзотники/Безбородько й інші/. Це все мертві схеми, а не живі люди. Та

й сюжет у творі цілком безглуздий, з неприродними, надуманими ситуаціями тощо. А Стельмах же одержав за цей твір ленінську нагороду!

Або ще приклад: О.Льченко написав теж великий розміром твір /628 стор., без сюжетного закінчення, з можливим його продовженням/ - історичний роман "Козацькому роду нема переводу", а в цьому романі лейтмотив - поклони "найріднішому братові", як Льченко став чи не вперше в історії відносин між українцями та москалями називати останніх. У нього український гетьман /згодом І.Виговський/ - польсько-католицький запроданець, а московський цар добрий і людяний /"тішайший"/.

З більших прозових творів можна назвати тільки "Вир" Г.Тютюнника, що в ньому більш-менш об'єктивно і в мистецькому розумінні переконливо подана дійсність - "колгоспне" село перед останньою війною та бойові епізоди воєнного часу, та й то, може, тільки тому, що твір лишився незакінчений, а його автор помер. Відомо також, що його, цей твір, не легко було надрукувати. Та й надрукований він був спочатку з пропуском цілих розділів, один з яких був додатково надрукований у ж. "Жовтень".

Як уже сказано, більші пільги мають там поети, і через те могла там появитися така оригінальна поетка /навіть після П.Тичини оригінальна/, як Ліна Костенко. Та й інші з молодих поетів понаписували там чимало добрих поезій, а з старших хіба тільки П.Тичина /"Похорон друга"/ та М.Рильський могли дещо добре на ліричні теми дати. А вже М.Бажан здобув шевченківську премію за цілком фальшивий твір "Політ крізь бурю". Якже хто з поетів захоче там заторкнутися якусь актуальну тему з суспільно-політичної дійсності, то той мусить удаватися до езопівщини /як, наприклад, В.Симоненко з своєю темою про курдів/, але з езопівщини взагалі мала радість.

Отже, чи можна брати безкритично творчість "радянських" письменників і включати її беззастережно в одну "серію" з вільною творчістю емігрантських письменників, як це

робить Улас Самчук та інші діячі "Слова"? Навіть із цих декількох прикладів ясно, що - ні!

На жаль, таку саму думку, як у Багряного, Дивнича та Самчука, висловив геть пізніше в інтерв'ю, пересланім через "Голос Америки", теперішній голова "Слова" у США О.Тарнавський.

Але чи це значить, що все, що там письменники пишуть, підлягає огуді й запереченню? Також ні. Коли щось там прохоплюється таке, що відповідає отому принципіві української національної рації, принципіві користи для українського народу й культури, то воно автоматично включається в наш здебільшого поза Україною здійснюваний тепер дальший розвиток українського письменства /я маю на увазі не кількість, а якість/. Про це свідчить передусім те, що в 60-х рр. на еміграції не було майже ні одного українського часопису/виїняток, може, тільки жіночий журнал "Наше життя", та ще й незалежно від партійної приналежності, який би не передруковував текстів з "радянських" видань, а деякі наші журнали так цим матеріалом "живилися", що аж дивно було, який сенс - крім комерційного - у їх видаванні. Книгарні наші й досі торгують переважно "радянськими" книжками. Відіграє тут певну роль дешевість цих книжок /порівнюючи з емігрантськими виданнями/ та можливість накидати до 50 або й більше відсотків на ціну. Має значення й добре технічне оформлення "радянської" книжки, тим часом як видавані на власні кошти твори емігрантських письменників виглядають здебільшого вбого. Останніми роками наші видавництва видають переважно "самвидавні" тексти, незалежно від їхньої вартости, тим часом як "самвидання" емігрантських письменників навіть читачі не купують.

Одна з причин цікавості читача до "радянських" видань є ще й туга за батьківщиною, бажання довідатись, як там люди живуть та яка доля чекає Україну. Цим же, переважно політичним моментом, можна пояснювати й те, що доповіді про "радянських"

письменників, політично наголошені, притягають більше слухачів, аніж доповіді про еміграційних письменників. Можна навіть сказати, що ця ненормальна диспропорція стала просто загрозливою для емігрантських письменників: ними еміграційна суспільність дедалі менше цікавиться, особливо студентська молодь /напр., у Рутгерському університеті влаштовують вечори, присвячені розглядові "радянських" поетів, а про еміграційних навіть не згадують/. На оцю мою доповідь у Літературно-мистецькому клубі прийшло тільки щось із 20 осіб /а серед них тільки четверо письменників, та й то не з "серії" "Слова"/. 1964 року на шевченківську сесію НТШ у Нью-Йорку, де було три цікаві доповіді, прийшло тільки... 10 осіб, а на суто політичний вечір, присвячений творчості В.Симоненка, що його влаштувало видавництво "Пролог", - понад 200 осіб. /А давніш і на моїх доповідях у клубі чи десь-інде, і на сесіях НТШ звичайно бувало багато слухачів/.

А який фурор викликала поява в Канаді молодого поета з України В.Коротича! Скільки про нього написано в газетах /напр., і вінніпезькій газеті "Новий шлях"/, а торонтський журнал "Нові дні", ч.184 за 1965 р., був цілком заповнений ним. Йому влаштовували прийняття, зустрічі, через нього люди сварились тощо. І знов таки цікаво порівняти це зі ставленням до еміграційних письменників та еміграційних видань того ж часу. На той час - кінець 1964 й першу половину 1965 р. - припали ювілеї деяких наших старших письменників /Ф.Мелешка, У. Самчука й ін./, а також появились деякі значні літературні видання. І що ж? Із ювілеїв був відзначений тільки Уласів Самчуків, та й то, мабуть, тільки тому, що він має своє близьке й дружнє волинське середовище, а "значні видання", які, наприклад, років десять тому були б літературними подіями, вже не були навіть відзначені як "надіслані до редакції" в "Новому шляху", в "Нових днях", а також у газ."Свобода". З/.

А тим часом, що таке творчість ще майже почат-

З/. Я маю на увазі друге видання мого "Пиворіза".

ківця /хоч, може, й талановитого/ В.Коротича в порівнянні з творчістю отих наших еміграційних письменників-ювілярів?

Я ставлю це питання тільки як констатацію фактів, що підтверджують різне ставлення нашого еміграційного суспільства на даному етапі до "радянських" і "своїх" еміграційних письменників. До речі буде тут згадати, що так, як приймали В.Коротича, вітали колись, 1942-1943 р., і нас, прибульців зі Сходу, у Львові. Нам тоді теж влаштовували прийняття, посилали в Моршин та до Криниці на відпочинок, давали посади...

Але як ота велика цікавість сучасного українського еміграційного суспільства до творчості "радянських" письменників не означає її історичної повноцінності /я сказав вище про її дефектність/, так і, сказати б, побутове збайдужіння /"ми, мовляв, уже знаєм, що вони можуть написати"/ цього суспільства до письменників-емігрантів не означає історичного знецінення їхньої творчості. Ба більше: залишається й далі в повній силі факт, що за даних умов, л е - в и н а п а й к а і с т о р и ч н о ї відповідальності за дальший розвиток українського письменства автоматично спадає на плечі еміграційних письменників, що творять у вільному світі.

Розгляньмо ж тепер творчі можливості цих письменників. Насамперед треба сказати, що еміграційні українські письменники мають ту перевагу над "радянськими", що а/ їх ніхто не силує писати проти свого народу, зраджувати отой принцип української національної рації і що б/ вони можуть безпосередньо висловлювати свої творчі задуми, можуть бути в своїй творчості ширі, а це дуже й дуже багато важить у творчості взагалі.

Як же еміграційні письменники виконують це покладене на них від історії завдання, як використовують для цього великі можливості вільного світу?

Звичайно, і тут, як і в розгляді творчості "радянських" письменників, потрібен тверезий, критичний підхід, а не те самовихвалювання та

фанфари, що часто звучать у різних відозвах та зверненнях наших організаторів та політиків у літературі. Так, наприклад, прсзвучало вступне "слово відкриття другого з "їзду Об"єднання українських письменників в еміграції" голови "Слова" Г.Костюка, опубліковане в ч.І4І-І42 "Листів до приятелів"/за 1965 р./. От він підкреслив чорним шрифтом "мурівську добу літературного процесу в еміграції", пишномовно висловився про те, що ось, мовляв, "уліті 1954 р. в Нью-Йорку ... твориться і деклярує себе Об"єднання українських письменників "Слово"/тим часом як організаційно "Слово" - це два чи три активісти, та ще й не так письменники, як "політики в літературі", що метушаться і щось там роблять, а решта членів чи нечленів - пасивна "маса", як це й відзначили в своїх статтях про другий з "їзд І.Смолій та С.Парфанович/, проголосив, що "це, одночасно, шлях кожного з нас, оскільки ми своєю творчістю і працею заповнюємо сутність того, що зветься українською літературою в еміграції"; а також відзначив "цілу фалангу/?- В.Ч./ творців і діячів української літератури й мистецтва". З висоти цієї своєї пишномовности він же накинувся на тих, хто зважується якось критикувати діяльність письменників на еміграції, взявши під свою оборону "праці/твори? - В.Ч./ Самчука, Багряного, Осьмачки, Гуменної, Шлемкевича, Лавріненка", "зрештою" себе самого та "багатьох /? - В.Ч./ інших". Тим, що від них він цю групу обороняв він закидав "примітивізм і втрату належних критеріїв і смаків" та "маніякально-злобне охаювання /русизм! - В.Ч./".

Вислови в нього, як бачимо, не дуже обережні, і мимоволі виникає питання: чи не взяв він "усерйоз" жарту Ю.Шевельова, сказаного на зустрічі з "бригадою Колосової", - що з нього, мовляв, "диктатор над письменниками"? Але що він хотів конкретно цим останнім "обвинуваченням" сказати, не зовсім ясно. Якщо взяти на увагу згаданих у нього "політичних горлачів", які "в /? - В.Ч./ спосіб агресивного хама /також сміливо сказано! - В.Ч./ накидалися й накидаються на праці", то можна було б подумати, що це відноситься до тих, хто влаштовував "суди" над ним /самим Костюком би то/, Багряним, Лавріненком та Гришком, - але чому ж тоді в цій "серії"/мо-

вляв Самчук/ стоять і Осьмачка, Шевельов, Шлемкевич та Гуменна, що їх ніхто не "судив"? Чи не має він тут на увазі й ту нормальну літературну критику, що повинна бути в кожному літературному процесі? Трохи чи не на це натякав він і тоді, коли згадав безіменно /але цілком прозоро/ "одного з найбільших поетів нашої еміграції, твори якого в перекладах чужими мовами заслужили високе признання /? - В.Ч./ в читачів і критиків", тобто того ж таки І.Багрянного/ хоч сам він, як мені відомо, не завжди визнавав вартість творів цього письменника/. Я не кажу вже про те, що тут він не до речі вжив слова "поет", бо Багрянний - переважно прозаїк, і на чужі мови були перекладені тільки його прозові твори. Та й взагалі "великих" поетів чи прозаїків у нас, на еміграції, після смерті В.Винниченка, немає. Якось М.Рильський висловив був думку, що "великими" можна називати тільки таких майстрів слова, які не тільки суто мистецькими вартостями, а й певними ідеями творять епоху в історії літератури /як от Т.Шевченко/.

Г.Костюк взагалі схильний до різних таких гіперболізацій. Ще в збірнику "Слово", ч.І, він, як головний редактор /бо стаття не підписана/, назвав був Т.Осьмачку "великим поетом нашої доби", "поетом, що його значення на /? - В.Ч./ сьогодні ми навіть ще неспроможні належно оцінити"/стор.475/.

Отже, розглядаючи критично стан нашої еміграційної творчості, передусім треба спростувати Костюкове твердження про "цілу фалангу" письменників, що нібито діють на еміграції. Насправді письменників як авторів-творців нових літературних вартостей, тобто поезій, оповідань, повістей та драматичних творів, на еміграції не так то й багато. Не треба плутати кількості справжніх творців із тими списками, що часом фігурують під різними відозвами та зверненнями, де більшість імен звичайно не має ніякого відношення до літературної творчості, як от хоч би й у "Відповіді діячам підсоветської України!" Цим почасти пояснюється й те, що нашим редакторам літературних журналів доводилося заповнювати свої сторінки передруками з "радянських" журналів та книжок. Звичайно, реально не зменшує кількості еміграційних письменників-твор-

ців постійне "викреслювання" декого з них із "серій" "Слова", як це зробив і Улас Самчук у в отій своїй статті про прозу, не згадавши саме тих, хто писав про нього критично /через це він "викреслив", наприклад, мене і, навпаки, зарахував до прозаїків поета Л.Полтаву, що написав перед тим про нього похвально/, але все таки їх, кажу, не так багато.

Якщо, далі, говорити про мистецьку якість творчости тих письменників, що звичайно фігурують у "серіях" "Слова", то доводиться сконстатувати факт, що ця творчість здебільшого не стоїть на рівні с у в о р и х в и м о г с п р а в ж н і х т в о р ч и х ш у к а н ь у л і т е р а т у р і . Ці шукання вимагають не тільки "стихійної" талановитости, а й освіти, знання попереднього творчого досвіду, обізнаности в творчих методах, вивчення об'єктів "опису", досконалого володіння знаряддям літературної творчости - мовою. Тільки з такими даними навіть талановитий письменник може давати повноцінну продукцію. А що можна сказати в цьому розумінні про найчастіше згадуваних у "серіях" та "фанфарних звідомленнях" "Слова" "великих" /за Костюковим висловом/ чи навіть "з блискавками геніяльності" /за Лавріненком/ письменників?

Справа не в тому, що майже всі вони не мали /померлі/ або не мають /ще живі/ закінченої освіти. Т.Шевченко, Леся Українка, О.Кобилянська, М.Коцюбинський та В.Винниченко теж не мали закінченої освіти, але вони працювали над собою, і в їхній творчості немає нічого, що зраджувало б їхню для їхнього часу неосвіченість. Ба, більше: вони навіть вели перед у творчих та ідейних прагненнях, були вчителями "мас"/тим вони й великі /.

А візьмімо тепер того еміграційного письменника, що звичайно стоїть на першому місці в "серіях" "Слова" і що його свого часу названо в газеті "Свобода" /стаття М.Приходька/ "найвизначнішим на еміграції письменником-філософом", а в газ. "Новий шлях" - "романістом-реалістом гігантних /? - В.Ч./ розмірів", - Уласа Самчука. Свого часу він опублікував серію статей у тій же "Свободі" - і що то за статті! Поза "філософа", безперечно, в них є, але зміст, знання

- не... філософські. От ув одній із них, під заголовком "Сага про невтомну коліску", він написав, нібито "хозари, болгари, готи, гуни, вандали і безконечно /? - В.Ч./ інших прийшли з Азії і створили сучасну мозаїку Європи"/"Свобода", ч.36, з 25.II.1965 р./. А тим часом готи й вандали ніколи з Азії не приходили, бо це германці, від гунів та хозарів ніякого сліду в "мозаїці Європи" не залишилось, а від волзьких болгар залишилась тільки назва... слов'янського народу. Те, що далі автор написав про Чингіс-хана, також не відповідає історичній дійсності. От вам і "невтомна /? - В.Ч./ коліска"! Були фактичні ляпсуси і в інших його статтях, і про це писали читачі "Свободи". Чи можна з такими даними бути письменником-філософом?

А коли взяти "гігантні розміром" Самчукові романи "Ост" та "Темнота", то з усією виразністю можна легко переконатися в його творчій і освітній беспорядності. Про перший роман критик В.Державин писав, що, мовляв, "цілий том становить один суцільний анахронізм", що це "тротескова нісенітниця". До аналогічних висновків прийшов і я в своїй рецензії "Нездійснений задум", таку ж негативну оцінку дав йому й Ф. Мелешко. Численні дефекти виявив я і в романі "Темнота", - в статті "Десять сторінок роману" /але прочитавши весь роман; пишу це для тих, хто на підставі "десятьох сторінок" хотів би заперечити об'єктивність моєї аналізи/.

Але тепер я мушу значно збільшити негативне поцінування творчості цього письменника. А це треба зробити через те, що "критики"-хвалителі, а також його земляки-волиняки, за браком у нас уже справжньої об'єктивної критики, справляючи його ювілей - 75-річчя життя, незаслужено піднесли його на "найвищі верхів"я нашого письменства", всупереч наявності в нас на еміграції повноцінних письменників /уже померлих чи й ще живих/. От нещодавно "штатний рецензент" газ. "Свобода" Л.Луців, пишучи про Самчукове виконання замовлення хронікальної історії УНС "Слідами піонерів", назвав його "нашим найбільшим прозаїком у вільному світі". Значно "розширив" вагу Самчукової творчості редактор ж."Нові дні" /за лютий 1980 р./ М.Дальний /?/ у редакційній

статті, написавши, що він "найбільший український романіст" не тільки "на еміграції", а й "в Україні". Ще далі у "звеличенні" Самчукової творчості пішла Анна Власенко-Бойцун, надрукувавши у газ. "Свобода" підвалами в п'ятьох її числах, з 15 березня 1980 р. починаючи, статтю під заголовком "Хроніки, романи і мемуари Уласа Самчука". Як видно із цього заголовка, вона ці три жанри потрактувала як л і т е р а т у р н у т в о р ч і с т ь, дарма що, згідно з теорією красною письменства, до літературної творчості належать тільки р о м а н и, а цих останніх у нього не так багато. Три книжки хронік він написав як ремісник пера на замовлення, а мемуари, як відомо, можуть писати й неписьменники. Але це не перешкодило авторці почати свою велику статтю ось так: "У поточному році Улас Самчук, наш визначний романіст і найповажніший кандидат на Нобелівську нагороду, відзначатиме 75-річчя свого народження і 55-ліття своєї літературної творчості". А далі в цьому ж абзаці вона "запевнила йому передове місце в нашій літературі, а може й світовій / sic! - В.Ч/ Про можливість нагородження Уласа Самчука Нобелівською нагородою вона написала й наприкінці своєї статті: "І, може, його уявлення/? - В.Ч/ сповніться /? - В.Ч./, і, може, українці здобудуть нагороду Нобеля? Бо Самчук є добрим письменником і творить правдиву /?/ європейську прозу, якої ми ще не маємо, бо наша проза, від Гоголя /? - В.Ч./ почавши, є романтичною поезією в прозі". Ця остання нісенітниця свідчить, яку "вчену" жінку маємо в особі цієї авторки, а також які редактори редагують "Свободу". Останнє речення її статті побудоване в дусі такої ж "логіки" й "учености": "І хоч є чимало критиків, які висмівають його прагнення до "великої літератури, егоцентризм і закидають йому "брак християнського світогляду", то навіть і вони погодяться із твердженням, що сучасна українська література не має сьогодні ані кращих романістів, ані літописців, ані мемуаристів чи взагалі прозаїків". /Між іншим, у цитатах з її статті я повиправляв розділові знаки, яких вона або не поставила, або поставила хибно/.

Шкода, що авторка не назвала на прізвище ані одного з критиків, які, на її думку, "погодять-

ся із /отим її/ твердженням", от хоч би й мене, а я, як це видно з цієї статті та двох згаданих моїх рецензій на два Самчукові романи, не "погоджуся" з цим її "твердженням".

"Переважив" Улас Самчук усіх українських прозаїків завдяки наявності на еміграції дружної громади його земляків-волиняків, що влаштували йому 26 квітня 1980 р. в Торонто таке пишне свято, яке іншим еміграційним письменникам, особливо з Наддніпрянщини та Кубанщини не може й приснитися. Між іншим, на цьому "святі" спростовано й натяк А.Власенко-Бойцун на гаданий у Самчука "брак християнського світогляду". Про це можна довідатися з ентузіастичного листа С. Новицького "75-річчя Уласа Самчука", надрукованого в газ. "Вільний світ" з 12 травня 1980р., в якому сказано, що на цьому "святі" зачитано привітання від двох єпископів, а присутніми серед "200 волинян" було три священники, і закінчив цю "волинсько-земляцьку імпрезу молитвою о. Р.Божик". А на початку "імпрези", як це відомо мені з інших газет, теж прочитано молитву. Сам дописувач закінчив свій допис "одним гордим заголовком /?/: "Ми маємо Самчука!"

Про справжню "вартість" літературних творів У. Самчука іде мова в моїх рецензіях.

Друга письменниця з цієї "серії" - Докія Гуменна, добра спостережниця й нарисниця, у своїм "Родиннім альбомі" зазіхнула на царину, для якої в неї теж немає аніякісінських освітніх даних. Ну, й вийшов сміх та горе, як це я показав у статті "Дещо про етимологізацію" /до речі, написаній не тільки про неї, хоч вона в своїй лайці на мою адресу, надрукованій у "Нових днях", написала так, немов би я спеціально про неї писав/. Ні, не сміх, а трагедія зарозумілої в своїй некомпетентності людини, яка неспроможна навіть усвідомити цієї своєї трагедії, бо називає в отій лайці фахове вяснення етимологізації моїми знаннями "ще студентських років". Але Гуменна стоїть непохитно в "серіях" "Слова"! Справді таки, на еміграції не можна скомпромітуватися! До речі, це ж вона й створила саму фікцію - "Слово", як фірмову назву для своїх коштом видаваних книжок. Тільки потім цю фікцію використали політики від літератури.

Чого понакручував у своїх писаннях еміграцій-

ного періоду письменник "з блискавками геніяльності" /як про нього написав Ю.Лавріненко/ - Т. Осьмачка, це всяке знає, і на ньому зупинятися тут немає потреби.

Друге лихо нашої еміграційної творчості - х и б н і ш у к а н н я , популярно відомі під назвою "модерної поезії" /чи й прози/. Ці шукання - "творчість", що ігнорує закони літературної творчості, а таких "творців" можна з повним правом називати "яловими шукачами" та характеризувати хоч би так, як це я зробив в епіграмі, вміщеній у моїй ст."Творчі шукання в мистецтві".

У нас тепер поширена не зовсім слухна думка, що нібито "модернізмом" захоплюються наші молоді поети. Я сказав би, що, навпаки, тут перед ведуть старші письменники /І.Костецький, В. Барка/, разом з організаторами в літературі/Ю. Дивнич-Лавріненко в "Слові"/, та один редактор /І.Кошелівець/, що збивають з тропи й декого з молодих. На цій снобістській позиції стоїть і теоретик нашого "модернізму" Ю.Шевельов, теж людина не першої молодості. Але особливо активно діяв у цій царині організатор у літературі Ю. Лавріненко. Це він організував при "Слові" групу молодих поетів-"модерністів", ба й сам себе назвав "акушерком" ії /чому не "акушером"? адже він одиниця чоловічої статі/. Він же висунув і "гіпотезу" про гадану єдність "київських шістдесятників" з нью-йоркською групою "п'ятдесятників", їздив з цією "гіпотезою" до Торонто і цим забивав там людям баки. Але й після того, як йому дав одкоша П.Волиняк/у "Нових днях"/, він не відмовився від цієї безпідставної "гіпотези".

У ч.І41-І42 "Листів до приятелів" /за 1965р/ він надрукував "Літературні нотатки", з двома розділами: "Розлуки й зустрічі" та "Блискучий серпень Маланюка". Ці його "нотатки" про поезію можуть конкурувати сумбурністю з отією статтею про прозу У.Самчука, а в основі їх, цих "нотаток", як і в Самчука, та ж таки теорія є д и н о г о п о т о к у . Теорію єдиного потоку він підкреслював "рефреном": "Українська поезія по обидва боки залізної завіси йде проти чорного вітру"/? - В.Ч./ . Проти цього "чорного вітру", з одного боку, йдуть "шістдесят-

ники", а з другого - нью-йоркські "п'ятдесятники", бо ця група нібито виникла "ще трохи раніше", мовляв, еміграція випередила батьківщину. При цьому треба сказати, що він, поєднуючи ці дві групи, утотожив і їхні мистецькі прагнення, підганяючи й київських "шістдесятників" під "модернізм" без будь-якої підстави. Адже серед тих "шістдесятників", може, тільки найменш талановитий із них І. Драч спробував був виклабучуватись "по-модерному", а решта шукала нові цінності в поетичній творчості по-справжньому, особливо яскраві досяги дала вже Ліна Костенко. Це переконливо доказав П. Волиняк у своїй статті про Лавріненку доповідь у Торонто.

Але повернімося до "рефрену" з "чорним вітром". Якщо там, у неволі, українська поезія й справді "йде проти чорного вітру", як про це свідчить хоч би й творчість та щоденник В. Симоненка, то чому й у вільному світі вона не має кращих умов? Якщо тут помер своєю смертю Т. Осмачка /що йому, до речі, наше суспільство всяко допомагало, а не переслідувало/, якщо "згорів" від хвороби І. Багряний, якщо "згас Орест" /умер на серцевий удар/, то який же це "чорний вітер"? Якщо ще раніш помер своєю смертю Б. Антонич, а також загинули в політичній чи воєнній завірюсі Ю. Липа, О. Теліга, О. Ольжич, то чим винна сучасна еміграція? /Не знати, чому автор вважав потрібним згадати цих поетів в одному контексті з Багряним, Осмачкою й Орестом/. Якщо, нарешті, "десь майже без вісті заживо"? - В. Ч./ замовкли кілька сильніших поетів - Лятуринська, Стефанович, Веретенченко", то хто в цьому винен, крім них самих?

Виявляється, що під "чорним вітром" на еміграції Ю. Дивнич розуміє передусім тих "троглодитів", що забрали своїх дітей із школи О. Добровольської "за те, що вона, на прохання Об'єднання письменників "Слово" підготувала їх виступ на вечорі "Слова" з читанням віршів київських поетів типу /? - В. Ч./ Василя Симоненка". Учинок цих батьків, звичайно, не похвальний, але чи це, справді, "чорний вітер", що не дає тутешнім поетам дихати? Далі Ю. Дивнич кинув грім і блискавку на фортецю "українського примітивізму", що її, мовляв, не змогла взяти українська поезія на еміграції "разом із Шевченком".

"Вона в особі Шевченка взяла Вашингтон і Москву", а от "фортеці українського примітивізму не здобула"! Потім він перерахував в абзаці-тираді ті шкоди, що їх заподіяла українській поезії на еміграції ця "фортеця примітивізму". Деякі з цих жалів слухні, а деякі просто абсурдні, бо як, наприклад, "цей примітивізм" міг "не дозволити вивести Шевченка на належне місце в історії світової поезії"? Як це "відкриття пам'ятника поетові покійному /Шевченкові у Вашингтоні - В.Ч./ відзначено нагінкою на поетів живих"? Що не "запросили української поезії" на це відкриття? Погана ж та поетична творчість, що гине від таких незначних учинків наших бюрократів! Шевченка царська бюрократія заганяла в пустелі, а він творив - "карався, мучився, але не каювсь"! Наша поезія на чужині все таки має волю для творчості, їй тут не загрожують ні Соловки, ні Колима, а наш "примітивізм" не має своєї поліції /хоч часом і удається до майже фізичного насильства/. Оце головне - воля для широї творчості, а не те, що на нього гримав Ю. Лавріненко-Дивнич. Але ця воля має вартість тільки для тих, хто не боїться "примітивізму" та інших перешкод, можливих у нашому еміграційному суспільстві.

Взагалі це характеристичне для постійних учасників "серії" тієї групи, що тепер пов'язана із "Словом", - нарікати раз-у-раз на "примітивізм" нашого суспільства як головне зло, що перешкоджає творчості. Цим аргументом, як відомо, часто орудував ще небіжчик І.Багрянний /хоч з ним боролися як з політиком його політичні супротивники, а не вороги його творчості/. Це ж лаятмотив у розглянутому вище вступному "слові" Г.Костюка; Д.Гуменна писала свого часу про "чорну руку"; У.Самчук називав ту критику, що писала непохвально про його творчість, "коростю". Але тут можна сказати, що найбільше на еміграційній "примітивізм" нарікають ті письменники та діячі, що тільки в цьому, справді таки - ніде правди діти - не дуже вибагливому на культурну якість літературної творчості суспільстві й могли стати "великими", ба й "з блисківками геніальності" письменниками. У вимогливішому суспільстві такі їхні "успіхи" навряд чи були б можливі.

Але, попри наявність у "Літературних нотатках" "рефрену" про "чорний вітер", Ю.Лавріненко-Дивнич не песиміст. Він упевнено писав, що "на ділянці /? - В.Ч./ світової поезії Україна, попри страшні жертви і самотність своїх /? - В.Ч./ поетів, вийшла в першу лаву". Щодо цієї "першої лави", то я хоч і який патріот рідної поезії, поставився б із певним застереженням. Але читача в Дивничевій статті може приголомшити не це, а те, що цю "першу лаву" здобула "українська поезія за ці 1961-1964 роки", тобто "київські шістдесятники", які "весело /? - В.Ч./ беруть цей вантаж /обов'язок бути голосом політично поневоленої України, - В.Ч./ і творять соняшну /? - В.Ч./ поезію", та "ню-йоркські п'ятдесятники", на чолі з Е.Андієвською, що "створили новий шабель /? - В.Ч./ у нашій поезії". А далі він писав: "Зокрема в 1964 р. появились на еміграції такі поетичні новинки, що варті були б солідних шевченківських премій /sic! - В.Ч./". З молодих - це поетичні цикли Ю.Тарнавського "Ідеалізована біографія" та "Спомини", нова книжка Андієвської "Первні", нова книжка Лесича "Кам'яні луни". Але особливу сенсацію являє /собою? - В.Ч./ нова книжка сеньйора нашої поезії. І з неї ми почнемо". Далі він розглянув збірку "Серпень" С.Маланюка.

З приводу того, що Ю.Лавріненко-Дивнич висунув на шевченківську премію "циклі" Ю.Тарнавського та нову книжку Андієвської, можна тільки скрикнути обурено: "Чи може бути більший глум над поезією і чи це пише не той примітивний критик, що нарікає на примітивізм?!" А все, що написав Ю.Лавріненко-Дивнич про Маланюкову збірку, - порожнісінькі фрази, що не мають ніякого відношення до адекватної оцінки цього видання. Він же, з одного боку, надавав їй таких похвал, яких цьому, справді, заслуженому поетові, мабуть, не доводилось іще ніколи чути, а з другого - наколотив гороху з капустою: і класицизм, і романтизм, і барокко, що його /барокко/ він тулить без потреби скрізь і всюди. Насправді ж у цій Маланюковій книжці немає нічого нового супроти його попереднього надбання. Та й зібрано в ній поезії з багатьох попередніх років

- з 20-их, 30-их, 50-их та з початку 60-их років. Звертає на себе увагу наявність у техніці Маланюкового віршування, навіть з останніх років, тих хиб, що я їх свого часу /на початку 40-их років/ відзначив у статті "Співець степової Еллади": трудність у римуванні і зв'язаної з цим "уриваної синтакси" /останньої вади немає в його неримованих поезіях/. Наявні також великі неправильності в мові, зв'язані почасти з тим же таки римуванням /"сна" замість "сну"/, почасти з розміром /"з камня" замість "з каменю"/ або й просто через незнання граматичних норм української мови /як от неможлива в однині форма "солодощ", як форма дав.в. "вогню", "князю", форма род.в. "сузірь", неможлива форма імени "Евген", а особливо кричуще "Осьмачче", ужите як клична форма, замість "Осьмачко"/.

Виразно шкодив українській літературі на еміграції "модерністський" редактор "Сучасности" І.Кошелівець, а після нього це робить Ю.Шевельов. Вони уперто закаршують відділ красною письменства "модерністським" мотлохом - текстами І.Костецького, В.Барки /його стаття про Шевченка - це вже й не "модернізм", а хто-зна й що!/, Е.Андієвської, Ю.Тарнавського й інших, що пишуть у такому ж дусі, перекладають безвартісні твори російських "радянських" авторів, а нормально написані твори українських еміграційних письменників відкидають/Кошелівець відкинув мої "Спрага безсмертя" та "Любов лікаря Плюща"/.

Чи можна все - і творчість отих "великих" та "геніяльних" із "серії" активістів "Слова", і творчість "модерністів" - протиставити невольничій творчості "радянських" письменників? Чи можна з'явитись на Україну з "Остом" та "Темнотою" У.Самчука, з "Родинним альбомом" Д.Гуменної, з "Океаном" В.Барки, з І.Костецьким, з Андієвською, з Ю.Тарнавським? Якби ми з таким "добром" туди з'явилися, то це була б болюча трагікомедія! "Радянські" письменники пишуть у неволі, вони мусять давати фальш у змісті й образах своїх творів, але в них немає такої неписьменности, як у романах і статтях У.Самчука, чи такого неуттва, як у "творах" про Трипідля Гуменної, чи таких нісенітниць, як в "Океані" В.Барки! Тамтешні молоді письменники майже всі

з вищою освітою, та ще й здебільшого з філологічною, і мова в них добра, багата /зокрема й у Ю.Смолича, а особливо в О.Ільченка, М.Стельмаха та в І.Виргана/. Та й читачі там освічені, якщо вони навіть примусово після закінчення десятирічок працюють свинарнями чи доярками і тільки позаочно продовжують свою освіту. А творчість українських еміграційних письменників вони, безперечно, цікавляться, як це знати з нарікань офіційної "радянської" преси на молодь, що, мовляв, слухає закордонні радіопередачі та намагається читати закордонні книжки.

Це відоме психологічне явище - цікавість до забороненого й недосяжного. Я пригадую, з якою жадобою я, як читач, накинувся був, приїхавши на початку 1943 р. до Львова, на вільну західньоукраїнську й емігрантську творчість, що була так довго неприступна для мене. Алеж які гірки були й мої розчарування, коли я не знайшов у тій творчості сподіваних вартостей! У трилогії Б.Лепкого "Мазепа", про яку я чув ще в Харкові, я накопився на псевдоісторичні тенденції й фальш /напр., якийсь божевільний дід вдирається на нараду І.Мазепи з старшиною і вимагає походу на Москву/, у Самчуковій "Волині" /хоч це чи не найкращий його твір, написаний із знанням дійсності/ я не подолав сюжетної аморфності й не дочитав до кінця. У Юривій Липиній книжці "Бій за українську літературу" я не знайшов ніякого змісту, ніякого "бою за літературу", а в його "Розподілі Росії" знайшов тільки порожнє фантазування. А мова яка була в цих "закордонних" для мене творах /не тільки в Липиних, а й ув інших/! Коли я звернув увагу на галицьке "язичіє" в перекладі "Ріки" Гальбе"/переклав якийсь Іваницький/ і написав негативну рецензію, то тієї рецензії не можна було ніде надрукувати. Редактор "Львівських вістей" сказав мені: "Коли книжка надрукована, то вона мусить бути й продана, а ваша рецензія пошкодить видавцям". А той переклад ішов у львівському театрі, і тисячі людей призивалися до того "язичія" як до української мови! А який "дивний" факт із творчості Ю.Косача, що тоді теж ходив у "геніях" та одержував гонорари авансом, мені довелося спостерігати в "Українському видавництві", де я тоді працював! Косач приніс

рукопис своєї збірки оповідань, але одне оповідання було не закінчене, і він сказав редакторові: "Одне тут оповідання не закінчене, але я зараз закінчу"... Присів після цього до столу й почав "закінчувати". Це був факт кричущого халтурництва. М.Гоголь по сім разів переписував власноручно свої твори; М.Коцюбинський безкраю опрацьовував свої філігранні тексти, а Косач отак собі, за один присід, міг упоратися з творчим завданням! А він же й на еміграції був обов'язковим членом "МУР-івських "серій" і був би, напевно, й тепер у "серіях" "Слова", якби не скрутив в "язів на "східняцтві" й "прогресизмі".

Отож треба боятись, щоб і наші теперішні еміграційні "генії" не наробили такої біди, не скомпромітували нашої вільної творчості перед українським народом. Я вже був свідком, як мало не сталося так, що Василів Барчин "Океан" міг бути переданий поетові О.Підсусі. У мене серце тоді так і тьохнуло: "Що ж це буде, як він почне читати таке безглуздя! Що він скаже про нас на Україні!" На щастя, книжки цієї напхаваті не знайшлося.

Тільки такі твори, як перша книжка "Трьох поколінь" Ф.Мелешка, деякі твори Ф.Дудка /"Великий гетьман"/, "Вибрані поезії" Є.Маланюка трохі мене тоді заспокоїли. Цікавими були й такі видання, як журнал "Наші дні", що в них почали друкуватись і прибули зі Сходу автори, як та кож і мову редагували вони ж таки...

Але було б дуже сумно, якби наше надбання за більш як 30-річний період "нової еміграції" складалось тільки з творчості галасливо-претенсійної "серії" керівної верхівки "Слова". На щастя, не вся наша еміграційна літературна творчість така маловартісна. П а р а д о к с о м т і л ь к и м о ж е б у т и т у т т о й ф а к т , щ о п о в н о ц і н н і т в о р и д а л и т і з п р о з а ї к і в т а п о е т і в , я к і н а й м е н ш е п р о с е б е н а г а д у ю т ь , я к і з д е б і л ь ш о г о н е ф і г у р у в а л и в "с е р і я х " "МУР-у", а т е п е р н е ф і г у р у ю т ь у "с е р і я х" "С л о в а". От жив серед нас письменник Ф.Мелешко, написав він роман-епопею, що охоплює троє поколінь /"Три покоління"/, і з цим твором не соромно

буде показатись на Україні /шкода тільки, що з чотирьох написаних книг видано тільки дві/. Понад 20 років жив у нашому середовищі В.Гайдарівський, ніде він про себе не нагадував, а от видав дві книжки, і зразу всі побачили /навіть Улас Самчук/, що це письменник не абиякої сили. Такий самий непомітний був і Ф.Одрач, а потім виявилось, що це талановитий письменник/хоч мову йому й треба було виправляти/. На цікавого новеліста виріс був В.Русальський /Гевеленко/, але він, на жаль, рано помер /проте його надбання варто було б видати, і була така чутка, що він перед смертю передав готову до видання збірку С.Кравцеві, видавцеві, але той чомусь не видав/. Дала добрі твори та й до смерті підупала на творчій силі староденна Г.Журба - її "Далекий світ" та остання повість, розпочата друком у "Києві", виразно свідчать про це останнє. 4/. Десь жила в Європі й цікаво писала не молодша за Г.Журбу Наталена Королева. Добре пише Ю.Тис, але, на жаль, з деякою ідеологічною тенденційністю. Серйозно ставляться до своєї творчости: І.Смолій, Л.Коваленко, М.Струтинська /хоч їй і треба було підчищати мову/. Цікаві письменниці О.Мак та О.Звичайна, але їм шкодить подекуди невмотивована тенденційність /напр., закінчення в повісті О.Мак "Чудасій"/. Інтенсивно жила літературним життям і писала С.Парфанович, хоч її цуцки трохи й набридали, треба було б більше про людей писати. Цікаво писала й давно померла Меланія Кравцева/її книжка "Калейдоскоп"/. Скромно, але не без успіхів працює над своїми творами Д.Ярославська, З.Дончук талановитий у малих оповіданнях /напр., "Старий млин"/, а з великими романами він трохи поспішив, хоч перша книга "Гната Кіндратовича" й цікава. І.Керницький далі пише в дусі свого тонкого гумору, але його "побратим" М.Понеділок під кінець зрадив гумор заради "серйозної"/без сміху/творчости. Далі веде свою гумористичну лінію А.Галан. Симпатично писала, а тепер чомусь замовкла М.Цуканова. Добрий знавець української мови С.Риндик дав чимало цінних творів - поезій і прозових. Новелі Ю.Смолрича.

4/. Пізніше цей твір вийшов книжкою під заголовком "Тодір Сокір"/хоч сюжетно це ще не є закінчений твір/.

Є в нас автори, що видали по одній лише книжці. Це: С.Домазар, автор повісти "Замок над Водаєм", Василь Тирса, автор історичної повісти "Несмертельна слава", може, ще І.Лобода, автор повісти "Вони прийшли знову", В. Остапенко, що видав недавно цікаву "воєнну діалогію"...

Згадуючи всіх цих прозаїків, я не кажу, що їхні твори обов'язково якісь "геніяльні", ні, в масовій літературній продукції твори можуть бути тільки нормальні написані, яскраво чи й не яскраво, але обов'язково на певному рівні, без фактичних ляпсусів /як у Самчука/ чи безпідставної претенсійності на науковість /як у Д.Гуменної/. А наявність у нас такої масової продукції свідчить про те, що ми маємо літературу, а не поодиноких письменників.

Гірше в нас із драматургією. Причина, мабуть, у тому, що в нас немає театру, отже, немає стимулу, а серед читачів і книгарів поширена така думка, що нібито драматурги пишуть тільки для театру. Театру немає навіть у такому великому скупченні українців, як Нью-Йорк. Люди подекують, що спричинились до цієї "порожнечі" не хто як... заслужені театральні діячі Йосип Гірняк та О.Добровольська, що живуть у Нью-Йорку. Вони, мовляв, свій театр ліквідували, а молодших акторів не допускають до створення нового, тримаючи їх на принагідних читаннях та декламаціях. Я не берусь стверджувати, що все це справді так, як люди подекують, але театру в Нью-Йорку таки немає.

У всякому разі драматургів у нас найменше. Це тільки Л.Коваленко, Ф.Мелешко, ну й ще два чи три автори. 5/.

У нашій еміграційній поезії можна знайти чимало цікавого. Загальновизнано стояв на своїй давно здобутій позиції Є.Мала-

5/. Із зрозумілої причини автор не згадує своєї творчості, але для повноти огляду нашої прози й драматургії треба б згадати ще й його твори з цих обох царин, зокрема в драматургії він на еміграції дав найбільше творів /зб. "Драматичні твори", Нью-Йорк, 1964 р./ - Примітка редакції того журналу, в якому оця стаття вперше була надрукована.

ник. Правда, з нього поет досить вузького ді-
апазону: його майже єдина чи, краще сказати,
стрижнева тема - Україна як "Степова Еллада".
Це переважно політичний поет, з нахилом до фі-
лософської думки. Песимістичний характер його
творчості походить від поразки нашої визволь-
ної боротьби. Був культурним поетом, а також
видатним перекладачем М.Орест. Добре пише/чи
писав, бо щось давно вже не видно його оригі-
нальних поезій/С.Гординський, близький до М.
Ореста характером творчості і також перекладач
з чужих мов. В.Лесич, здається, дедалі більше
відходить від своєї "трудної" поезії /але поезії!
і наближається до прірви "модернізму". А
жаль! Безсумнівно, талановитий і культурний
поет І.Кацуровський, либонь, зрадив уже свою
поетичну обдарованість і перейшов на прозу та
літературознавство. Також жаль! Талановито пи-
сав поезії Б.Олександрів, що також ще й перек-
ладав чужих поетів. Лірично обдарований був
М.Ситник, що, на жаль, морально "збився з тро-
пи" /алькоголізм/ і рано загинув. Добре поча-
ла була Ганна Черинь, але пізнішим її поезіям
шкодить дрібною тематикою, хоч і оздоблене гумором. Добрі
поезії дає В.Онуфрієнко, але він досить пізно
спромігся зібрати частину розкиданих по різних
газетах та журналах своїх поезій у збірку. Кля-
сичну літературну вартість мають байки О.Запо-
різького/понад сто надрукованих у збірці "Нові
байки/. Свіжі тони докинула в нашу пое-
зію Л.Далека, хоч ще й написала небагато. Та-
лановито пишуть поетки Міра Гармаш і Зоя Когут.
Філігранно опрацьовував свої вірші Г.Діброва,
але пізніше, на жаль, перейшов на церковні афо-
ризми. Добре пише М.Щербак /видав дві збірки
своїх поезій/. Незгірше пише й Левко Ромен, до-
брий знавець нашої мови. Ліричний Ю.Буряківець
переборщує в кількості. Часом обзивається ще,
друкуючи свої поезії, О.Гай-Головко. Але Яр
Слаутич чи не зовсім уже виписався, перейшов-
ши на професорський хліб. Тієї кризи в своїй
творчості, що про неї я свого часу доброзичли-
во писав у моїй рецензії "Чи подолання кризи?"
на його збірку "Оаза", він так і не подолав, да-
рма що після того він видав ще чотири збірки.
Але, не зважаючи на це, він для відзначення сво-
го 60-річчя, що припало на 1978 р., "мобілізу -

вав" багатьох "рецензентів"-хвалителів, які піднесли його на верхів"я української поезії /між іншим, від двох із них я маю скарги, що він власноручно їхні рецензії проредагував, ба й надрукував ту саму рецензію одного з них чи не аж у трьох газетах/. Варто згадати тепер, як він сам зареагував на оту мою доброзичливу пересторогу в рецензії "Чи подолання кризи?" Передусім він надрукував у газ."Вільне слово" підприбраним прізвисьом "відгук" на неї, а в тому відгуківі"-лайці назвав мене "мерзенним"/це його улюблене слово - В.Ч./московським агентом".Потім написав уже із своїм підписом вірша "Гербозневажникам", у якому навіть перші два рядки зраджують основну хибу його віршування: "Віддавна/?/чапля пожирає жаб. Лише б кушір - не дальній баобаб". Слово "віддавна" в цьому реченні недоречне: тут би можна було ужити слів "звичайно" або "ненатла" /такі помилки в його перших двох збірках, редагуючи їх, я повиправляв/, "чапля" - натяк на моє прізвисько, а слова "баобаб" як назви африканського дерева ужито тут цілком безглуздо, тільки ради рими, недоречний і прикметник "дальній" при ньому, бо чому чапля/птаха чи я/могла б цікавитись, пожираючи жаб, "дальнім" баобабом чи, може, пальмою? Отак він, добрий знавець української мови в статтях, а взагалі в своєму віршуванні просто гвалтує українську мову заради розміру чи римування. З цією ж метою він або вживає неправильних форм в українських словах /напр., замість "було" - "бувало", бо в першій формі не вистачає для розміру одного складу/, або створює калікуваті "новотвори". А він же, цей поет без таланту, ще й полюбляє такі технічно складні форми, як сонет, ба навіть написав свою автобіографію октавами. Нещодавно, чи не 1979 р. в "Нових днях"/у мене тепер немає цього числа/був надрукований уривок з цієї автобіографії, що викликав протест одного навіть звичайного читача. Але в момент писання цих рядків у мене перед очима початок цієї автобіографії, надрукований у виданні "Трофеї" під заголовком "Рай і пекло". І що це за страхіття! Між іншим, уже після отієї між нами "сварки" Славутич надсилав цю частину мені на редагування, але я вже відмовився, бо ніякі

редакційні виправлення в цих важких строфах неможливі. Та й те треба сказати, що хоч я й понаписував більше віршів /серед них є й сонети та октави/, аніж, наприклад, разом О.Ольжич та О.Теліга, але не вважаю себе поетом. Це в багатьох письменників буває: починають з поезії, а потім переходять на прозу. Свого часу я й Славутичеві по-приятельському радив так учинити. Але він уперто писав вірші аж до свого 60-річчя, хоч це здебільша т.зв. "мізкові висидки" /по-польському wycisnie mozgowe/. Тож доводиться тільки дивуватися, що він зумів "мобілізувати" навіть таких солідних авторів, як Д.Кислиця чи М.Гарасевич, яка, між іншим, не тільки похвалила його "висидки", а й засудила оту мою рецензію "Чи подолання кризи?". Безглуздки похвал Славутичу накопичив поет Богдан Бора в ж. "Визвольний шлях", ч.4 за 1980 р./якщо на цьому тексті не позначилась власна рука самого "героя"/.

А як розхвалив його упорядник ювілейного збірника "Творчість Яра Славутича; статті й рецензії" В.Жила в увідній статті під заголовком "Правдоносець"! Варто навести одне з неї місць: "Тараса Шевченка ми називаємо Кобзарем, Івана Франка - Каменярем, а нашого сучасника Яра Славутича /непотрібні коми обабіч імення й прізвища я викинув - В.Ч./ можна сміливо назвати Правдоносцем". Але я думаю, що, знаючи його "неправдоносність" взагалі, а також його "шляхетство", можна б з більшою "сміливістю" назвати його "українським бароном Мюнхгаузеном".

Цього збірника Яр Славутич мені вже не вислав, але я знаю про його зміст із великої статті Віталія Лехтера "Українському плугатареві у поезії", надрукованої в газ. "Новий шлях" з 16 квітня 1980 р. За моїми інформаціями, цю статтю зредагував сам Славутич, і вона довго лежала в редакції, але він так атакував редакторів, що ті, кінець-кінцем, мусіли надрукувати. У цій статті названо прізвища багатьох рецензентів, але В.Чапленка не згадано. Не хто, як він сам тільки й міг додати один деталь - що його п р а д і д Михайло Жученко був співзасновником НТШ /sic!/.

Талановитий П.Карпенко-Криниця збився на якісь ідейні манівці. Є ще поетка Л.Мурович, Богдан

Бора, Андрій Легіт, К.Черненко, поет Ф.Матвієнко... Давні "хатяни" О.Неприцький-Грановський та М.Мандрика не тільки підсумували свою творчість, а й написали нові твори в останні роки життя.

На тлі цієї загальної картини нашої поезії відрадним і свіжим явищем блиснула творчість Діми, цієї нашої еміграційної Ліни Костенко/але своєрідної, відмінної/. Своєрідність Діминої творчості в тому, що вона поєднала нормальну поетичну творчість із справжніми містечкими шуканнями. Треба тільки побажати їй шукати далі і трохи прибавити кількість своїх поезій /бо й це має значення/. Правда, на її творчості позначився деякий вплив француза Веркора /мотив паризьких кльошарів/, але вона не наслідує його "безпунктуальності".

Дехто може здивуватись, що я не поставив на чільному місці "поета з блискавками геніяльності" Т.Осьмачки. Мушу тут сказати, що його місце в історії української поезії визначають тільки твори 20-их років /я свого часу надрукував статтю про цю його творчість у журналі "Критика", а пізніше, еміграційні поезії, навіть велика поема "Поет", погіршена в другому виданні, - це вже продукт його затуманеної психічною хворобою свідомості.

Є ще в нас письменники, що пишуть для дітей, а перед серед них, либонь, веде Леся Храплива.

З цієї побіжної оцінки чи, краще сказати, переоцінки творчості "радянських" і наших еміграційних письменників можна передусім зробити той висновок, що не все те золото, що блищить /чи галасує/. Не всі ті "радянські" письменники /далеко не всі!/, що доходять до нас у доброму виданні, частенько ще й нагороджені шевченківськими та ленінськими преміями, призначені для української національної ратиї. А це автоматично переносить /повинно переносити!/ питому вагу в українському літературному процесі на еміграційну літературу. Але й тут, як ми бачили, це історичне завдання виконують не ті, що лізуть осами читачам увічі та відпихають ліктями інших, "викреслюючи" їх із літератури, тим біль-

ше - не політики та організатори від літератури. Справжні літературні вартості дають тільки ті, що пишуть нормальні літературні твори - романи, повісті, оповідання, драми, поезії. Ефективність цієї творчості була б переконливіша, якби, замість коротких характеристик/як у цій моїй досліді/ та написав хто справжню історію еміґраційного письменства, з науковою аналізою конкретного надбання кожного письменника. Проте це були б підсумки того, що вже зроблено. А літературна творчість - це живий процес, це рух, це боротьба між різними течіями й поглядами /але в межах нормальної творчості/, і в цій творчості - боротьбі письменники повинні постійно шукати нового як у змісті /щоб відбити нашу добу/, так і в формі як у специфіці літературного мистецтва. Це загальне побажання, а кожний письменник-творець хай шукає своїх можливостей, щоб гідно виконати історичне завдання, що його на нас поклала історія нашого народу.

Пізніший постскрипtum до цієї праці. Ця моя праця була надрукована 1965 р. в ж. "Визвольний шлях", кн. VII-VIII, і в ній я вперше назвав Ю.Шевельова теоретиком українського "модернізму" /див. стор.47 /, а 29 червня 1979 р. в газ. "Свобода" на першій її сторінці та в перших двох шпальтах до їхньої половини опрелюджено, очевидно, "сенсаційне" повідомлення: "Створено Кураторію і Діловий комітет для видання творів Василя Барки". Кураторію очолює Юрій Шевельов, як члени до неї ввійшли його підголоски - Г.Костюк та Ю. Лавріненко, а також ще чотири відомі особи.

Дуже важливе для цього задуму те, що до Ділового комітету ввійшов "головний скарбник" грошовитого в-ва "Пролог" - "Сучасність" М. Лебедь, бо в завдання цього Комітету входить - зібрати "щонайменше 35.000 дол.". А все це свідчить про те, що Ю.Шевельов цупко присмоктався

до згаданого видавництва і буде тепер на всю свою охоту шкодити нашому нормальному у вільному світі письменству. А що т.зв. Нью-Йоркська група його підневідила /Б.Рубчак став навіть сонети писати!/, то він знов згадав Василя Барку. У пляні видання його творів /ци-тує/ "Йдеться зокрема про видання монументальної поеми-роману "Свідок для сонця шестикрилий". Уже цей заголовок - ломиголовка для читача, а про її зміст, мабуть, словами самого автора-поета сказано, що вона "в горизонтальній - земній площині змальовує трагічні події в Україні протягом двох воєн, а вертикально-донебесно підноситься на крилах християнської віри до Творця". А розміром цей твір має бути аж на чотири томи по 500 сторінок кожний. З огляду, мабуть, на такий "імпазантний" розмір цього писання Василя Барку й названо в отім повідомленні "одним з найбільших сучасних поетів Заходу", не сказано тільки, з якого гатунку поетів, - чи не з тих "репаних", що їх Ю.Ш. згадав свого часу в одній своїй статті-"саламасі"? У повідомленні також дуже вихваляють "велику оригінальність форми" Василевих Барчиних творів. А я в одній своїй статті назвав цю "форму" "харамарканням" і відіслав читачів до її "зразка" - "Досвітність моря і таємна будівля", надрукованого в "Сучасності" за березень 1979 р. Тепер я могу назвати ще одне таке його "харамаркання" - "Майбутній антихристичник", надруковане в "Сучасності" за березень 1980 р. Як читач може побачити на власні очі, це не тільки беззмістовне харамаркання, а й знущання над українською мовою, перекручення її граматики /"зірчезна", розтерзані/ та занечиснення її лексики русицизмами /"воплі", "кострами"... - останнє в звороті "з кострами палі"/.

Але якщо "поема-роман", може, написана так, як його "Океан", то й це не буде краще. Згадавши "Океан", я маю на увазі перше його видання. Але тепер до мене дійшла чутка, що цей твір, збільшений до двох томів, перевидали... ченці-редемптористи. Чи чувана досі була в історії українського письменства річ, щоб церковники видавали українську поезію? А ще ж і сам кардинал Йосиф Сліпий підкинув цілу тисячу

до суми - тисяч, потрібних для видання "Свідка", - підкинув зразу цілу тисячу! Очевидячки, Ціловий комітет діє дуже енергійно, щоб здійснити безглуздий задум Юрія Шевельова, якого настановлено вже й головним редактором "Сучасності", де він "модернізує" мистецтво взагалі, в тому числі й театральне, як про це свідчить його стаття про грузинський театр, який гастролював у Шотландії, та надруковане в "Сучасності" харамаркання аргентинського наслідувача сноба Д.Джойса-Хуліо Картасара в перекладі нашого "модерніста" В.Бургардта...

Якщо повернутись до В.Барки, то треба згадати недавнє інтерв'ю Ю.Шевельова для українського відділу "Голосу Америки", в якому він сказав про емігрантську поезію, що в ній "авангардне" значення має творчість Т.Осьмачки та Василя Барки.

Я свого часу двічі писав про творчість Василя Барки - спочатку це в Авгсбурзі в газеті "Наше життя"/стаття "Хибно наставлений талант"/ а потім у ж. "Нові дні" за листопад 1958 року /стаття "Поезія як крикливоство"/. Але Ю.Шевельов зігнував ці мої "перестороги".

Між іншим, якби хтось подумав, що це все тепер я пишу з заздрости щодо таких видавничих успіхів цього схибленого поета, то це була б безпідставна думка, бо в мене немає невиданих творів: я всі свої твори на еміграції видав власним коштом, а процензуровані у Львові тут перевидав. А як і тут, не зорієнтувавшись напочатку, я дав видати повість "Люди в тенетах" І.Тикторові, що викинув із неї майже цілий розділ, а також поробив багато менших викреслень, то я той розділ перевидав у своїй кн. "Пісня про чайку-небогу". Дрібніші викреслення залишилися не виправленими, але в архіві УВАН у США зберігається оригінал цього твору.

МОЯ ПІЗНІША ЗАУВАГА

Коли матеріал до цієї книжки вже йшов до друку, газ. "Новий шлях" з 5 липня ц.р. принесла як своєрідний курйоз, можливий тільки в емігрантській пресі, - підтвердження тих "прогнозів" не дуже вченої Анни Власенко-Бойцун, що про них я згадував у статті "Завдання нашої літературної творчості на чужині". Це підтвердження подано у вигляді повідомлення на першій сторінці газети, в першій шпальті нагорі, тобто на найпочеснішому місці, під заголовком "До літературної спільноти" /? - В.Ч./ . А цей заголовок надруковано над полицчям Уласа Самчука з виразом стовідсоткової свідомості письменницької величі претендента на Нобелівську нагороду. Під цим полицчям подано в українському перекладі постанову редакції торонтської російської газети "Современник", до складу якої, як виявляється, входить і наш Улас Самчук, про висунення "перед Нобелівським комітетом кандидатури українського письменника Уласа Самчука на отримання Нобелівської нагороди із літератури за 1980 р." Подавши це повідомлення, редакція "Нового шляху" з свого боку підтримала цю постанову, назвавши Уласа Самчука "найвидатнішим під цю пору романістом" і звернувшись до СКВУ та Об'єднання українських письменників "Слово", ба й "пенклубів поодиноких /?/ країн" із закликом приєднатися до кампанії за таке нагородження Уласа Самчука. Цю "сенсацію" передрукувала газ. "Свобода" з 9 липня ц.р., а за "Свободою" вислав її на Україну "Голос Америки".

Почекаємо, що з цього вийде! А може й справді? Га? Ото була б подія! Тоді й Україну легше було б визволити з-під російського поневолення: у цьому нам допомогла б торонтська газетка "Современник" з вдячності за те, що їй існувати допомагав український патріот Улас Самчук.

В.Ч.

ПРО КОСТЮКОВУ - БОРИСОВУ ПОДОЛЯКОВУ
"ВІДВАГУ"

Нещодавно в нашому журналістичному світі сталося, можна сказати, надзвичайна подія: такий собі невиразний в еміграційній журналістиці людець Григорій Костюк, який раніше називав себе псевдонімом "Борис Подоляк" /тоді Д.Гуменна називала його "Подолячком"/, уперше "відважився" брутально напасти на іншого журналіста. Та ще й напав він не на будь-кого, а на того, з ким він багато років "приятелював" і хто був у певних моментах його діяльності, як побачимо далі, до деякої міри навіть його вчителем, - на письменника, літературознавця, літературного критика й фахового мовознавця Василя Чапленка. Як це могло статися? Звідки в нього ця "відвага"? Чи не вплинув, часом, на нього "геніальний" Л.Лиман, що не так давно і так само "відважно" спробував був "знищити" в маленькій рецензійці велику Чапленкову збірку статей "Мовна політика більшовиків на Україні в 1950-60 роках"? Ні, впливом "геніального" Л.Лимана цієї Костюкової "відваги" не можна пояснити. Л.Лиман сам більше на Чапленка не нападав...

Покаже для "войовничого" виступу Г.Костюка те, що він ні разу не згадав у своїй статті-нападі про характер свого багаторічного з Чапленком "приятелювання". Навпаки, в одному реченні він тільки скаржиться, що В.Чапленко увесь час його "паплюжив", та ще, очевидячки, безпідставно. Ось воно, те речення: "Але у /?-В.Ч./ виправдання своє /я - В.Ч./ скажу, що це вперше за багато років паплюження мене В.Чапленком /пасивний зворот дійової особи! - В.Ч./ я, перемагаючи внутрішню відразу /а не боюсь відплати з боку В.Чапленка? - В.Ч./, примусив себе йому відповісти". /Заголовок Костюкової статті, як і інші бібліографічні дані, я подам пізніше/.

А тепер для з'ясування правди про мої з ним взаємини я поінформую читачів про замовчане в Костюка наше "багаторічне приятелювання". Ще у Львові, за німецької окупації, де я вперше довідався про існування в світі цього людя, він, поєднавшись в ролі одного з підголосків з моїм ще тоді потенційним ворогом Гр.Шевчуком-Юрієм

Шерехом-Юрієм Шевельовим, узяв участь у забравуванні на літературному конкурсі "Українського видавництва" /був членом журі/ моїх двох написаних "захально", з ризиком для мого життя в т.зв.СРСР повістей "Півтора людського" та "Люди в тенетах". Ці мої твори не тільки не були нагороджені чи хоч відзначені, а просто з а м о в ч а н і . І от уявіть собі: одного дня після цього Костюк підійшов до мене на вулиці і взяв "з ученим виглядом знавця" /мовляв О.Лушкін/ доводити, чому ці мої повісті були погані. А він же знав мою фахову кваліфікацію ще з України! Бо вже у Львові я від нього довідався, що тоді, коли мене після самогубства М. Скрипника та постишевського нищення української інтелігенції викинуто з Луганського педагогічного інституту, де я був керівником катедри мовознавства, туди надіслано з Харкова/мабуть, як "червоного професора", хоч і без такого звання та не на моє місце, бо він був "літературознавець" з "робітфаківською", як мене поінформовано, попередньою освітою/. Проте я з ним тоді не сперечався, бо вже знав від іншого члена журі, галичанина, що він повторював думки не свої, а Гр.Шевчука..., який, між іншим, тоді ж, на засіданні журі, гудив і мою видану тоді у Львові повість "Пиворіз".

Уже в Німеччині я, здається, з ним не зустрічався, бо оселився в Аугсбурзі, а він редагував якусь газетку для "остівців" в іншому німецькому місті /я не пригадую назви того міста/ і один раз написав мені листа з просьбою дати щось для тієї газетки, бо, мовляв, він "вариться у власному соку". Я надіслав йому розділ з "Півтора людського", що його він у тій газетці й надрукував. А як наші люди почали роз'їжджатися з таборів до інших країн на постійне поселення /я восени 1949 р. переселився до США/, то його американська комісія не пропустила, підозрюваючи його в приналежності до "компартії". З огляду на таку перешкоду він розіслав українцям у США /кого знав/ заяву з просьбою посвідчити підписом, що він членом "компартії" не був. Але я тієї заяви не підписав, бо не був певен, що він у "компартії" не був. Залишившись у Німеччині, він оселився в Мюнхені, де редагував літературну сторінку в

газ. "Сучасна Україна". Але чи я листувався з ним, цього не пам'ятаю. Тільки тоді, коли І. Тиктор видав мою повість "Люди в тенетах", я вислав йому /як і до інших редакцій розсилав/ цю книжку на рецензію. Але він незабаром одержав дозвіл на переїзд до США, а виїжджаючи з Німеччини, передав редагування сторінки молодому журналістові І. Кошелівцеві, а разом з цим передав йому й мою книжку. Я маю підставу припускати, що Г. Костюк передав мою книжку І. Кошелівцеві із своїми вказівками щодо її поцінування в такому дусі, як він мені "пояснивав" її на вулиці у Львові. Отож І. Кошелівець, молода людина з незакінченою високою освітою /війна перешкодила/, з якою я до того ще й нічого на пеню не мав, а також першому подарував надруковану в Новому Ульмі сатиричну поемку "Ісько Гава", й ушварив таку "рецензію", що з повісти "Люди в тенетах" вийшли "Люди в болоті", як він заголовив теє своє писання. Як критик-початківець, він нелогічно, в дусі Костюкових писань /як про це мова буде далі/ обпаскудив і "Іська Гава", також твір написаний на Україні в 30-х роках "захалявно". Я відгукнувся на це контрударом "Кошелівець харкнуй!", але цієї моєї відсічі в газеті "Українські вісті" тоді не надруковано, - я надрукував її пізніше в газ. "Наша Батьківщина". З огляду на оту Кошелівцеву "рецензію", коли я вперше зустрівся на одних із наших наукових зборах у Нью-Йорку з Г. Костюком, то він з міною якоїсь непевности, чи я подам після цього йому руку, щось вибачливо пробурмотів. Та я махнув на це рукою і відновив із ним знайомство, що згодом перетворилося в наше обопільне, як мені здавалося, приятелювання. А збільшилось те "приятелювання" в зв'язку з однаковою моєю і його турботою про збереження літературної спадщини В. Винниченка. Я навіть передав йому головування в тій Комісії УВАН, що її я заснував ще до прибуття Г. Костюка до США /я тоді був редактором недільної "Свободи"/. Але її активним членом я залишався увесь час і вважаю себе її членом ще й досі, оскільки мене ніхто ніколи з неї не виключав, як також я більше, ніж будь-хто інший на еміграції, писав про Винниченкову творчість аж до останніх років. Навіть тоді, коли я на початку 60-х рр. виїхав на

роботу до Каліфорнії, я виконував доручення Комісії, редагуючи перевидання "Соняшної машини" /мені туди надсилали коректу/, а для цього перевидання дав свій особистий одностомник цього роману /"рухівського" видання/ не хто як Г.Костюк /він тільки недавно, як я переселився з Нью-Йорку "на село" і як взаємини з ним у мене попусувалися - як саме, про це буде мова далі, - за посередництва Гудзовського, забрав у мене цей примірник.

Між іншим, перш ніж з'ясувати, як мої взаємини з Костюком "попусувалися", варто згадати один симптоматичний випадок, який свідчив про його ще приховану ворожість до моєї творчості. Коли року 1961 вийшла моя повість "Загибель Перемітька" і за тодішньою нашою практикою її вирішено обговорити в Літературно-мистецькому клубі, а на основного доповідача запросили Г.Костюка /власне, запросив я його як свого приятеля/. Співдоповідачем був Б.Ржепецький. Публіки було багато. Головував С.Литвиненко. Але Костюкова доповідь справила на всіх конфузливе враження: він тільки переповів зміст, не давши ніякої оцінки. Не було в його тоні й ніякої, властивою його виступам пишномовності. Позитивно оцінив цей твір Б.Ржепецький. Він же сказав мені пізніше, що Костюк перед цим засіданням намовляв його й Литвиненка "розгромити Чапленка". І доказом цього, як це я пізніше усвідомив, було недоречне запитання С.Литвиненка, голови зборів, чому, мовляв, доповідачі нічого не сказали про атеїзм у цьому творі. А недоречним це питання було через те, що в цій повісті ніякого атеїзму немає, навпаки, в ній із симпатією зображено митрополита В.Липківського.

Але тут уже можна сказати й про те, як і чому мої з Костюком взаємини остаточно попусувалися. Коли я повернувся 1963 р. до Нью-Йорку, то до мене дійшла чутка, що Г.Костюк потайки, "приятелюючи" зі мною, поширює серед наших письменників таку думку: "Я з ним приятелюю, але його повісті /взагалі, а не тільки перші дві - В.Ч./ нічого не варті". Той письменник чи, власне, талановитий поет, що переказав мені таку розмову про мою творчість, ще й досі живий, але я, не мавши тепер з ним контактів, не можу на-

звати його на прізвисьце. Та в цьому й нема потреби, бо коли я написав Костюкові листа, протестуючи проти такої його "шептаной пропаганди" проти моєї творчості, то він мав нахабство написати мені в листі, що я повинен був давно знати /очевидячки, з отієї львівської балачки/про його негативне поцінування моєї творчості.

Після цього мені нічого не залишалося, як тільки написати правду про його неспроможність оцінювати літературні твори взагалі, інакше сказавши, д и с к в а л і ф і к у в а т и його як критика й літературознавця взагалі. І я це зробив почасти в статті "Завдання нашої літературної творчості на чужині", а "на повний розмах" у великій статті "Про занепад нашої літературної критики", що була надрукована в журналі "Визвольний шлях", кн. IX за 1966 р. Але Г. Костюк по бою в с я тоді будь-як відгукнутися на це в пресі, - такі незаперечні були висновки з моєї аналізи його безграмотних у науковому й мовному розумінні критичних виступів. На протязі більш як десяти років мовчав про це! Тільки потайки почав шкодити мені, з а м о в ч у ю ч и м о ю л і т е р а т у р н у й п у б л і ц и с т и ч н у д і я л ь н і с т ь. Це він зробив, наприклад, у статті, написаній з приводу 25-річного ювілею газ. "Українські вісті", а в тій статті відзначив заслугу цієї газети в тому, що в ній нібито вперше після закінчення війни була надрукована стаття про В. Винниченка, але хто був автор тієї статті, не сказав, як і не подав її заголовка. А що то була моя стаття "Трагедія генія чи суспільства?", то я в одній із своїх статей і запротестував проти такої фальсифікації. Ще дужче "ударив" він цим "методом" по мені в статті "Перед великою ювілейною датою", надрукованою в ж. "Нові дні" за листопад 1978 р., "викресливши" мене з історії Комісії УВАН, як і взагалі з винниченкозавства. Тоді я відгукнувся на це нахабство у тих же "Нових днях" статтею "Деякі доповнення й поправки до статті Григорія Костюка"/"Нові дні" за січень 1979 р./.

І от тільки тепер, після цієї моєї статті, цей людець уперше "відважився" в і д к р и т о н а п а с т и н а м е н е , с к о р и с -

т у в а в ш и с ь з м і н о ю п а р т і й -
н о г о " к у р с у " ж . " Н о в і д н і і"
в с т а в л е н н і д о т . з в . " У к -
р а ї н с ь к о г о Г а р в а р д у ", а в
з в " я з к у з ц и м і с т у п н е -
в о г о н а р о с т а н н я в о р о ж о -
с т и д о м е н е я к а в т о р а с т .
" Я щ е р а з н е в т е р п і в "...
Б е з ц і є ї з м і н и н е м о ж н а
б у л о б н а в і т ь у я в и т и , щ о б
у " Н о в и х д н я х " б у л а н а д -
р у к о в а н а ц я б а з г р а н и н а
Г . К о с т ю к а .

А тепер я розгляну писанину Г.Костюка "Вимушений /? - В.Ч./ коментар /? - В.Ч./", надруковану в "Нових днях" за жовтень 1979 р., в якій він "критикує" мою статтю.

Передусім я відзначу недоречність його безглузлого заголовка, що в ньому я після обох слів поставив знаки питання. Чому це "вимушений і коментар", коли, навпаки, я мусів був запротестувати проти його ворожої "шептанної пропаганди" й замовчування моєї участі в роботі Комісії УВАН та у винниченкознавстві взагалі? А слово "коментар" могло б бути на місці тільки тоді, якби він не полемізував, а коментував, я в, тобто пояснював якусь наукову працю або що. Далі треба розглянути аж дві великі цитати - одну з Винниченкового "Щоденника", а другу з книжки Б.Антоненка-Давидовича "Література і життя", ужиті перед текстом цієї великої писанини як епіграфи. Цими цитатами Костюк хотів сказати, що я як письменник і науковець заздрю комусь. А крім того, в цитаті з Винниченка Костюк підкреслив чорним шрифтом речення: "Тут корінь самохвальства й хвастовитости". З двох заздиростей в цитаті з Б.Антоненка-Давидовича - "хорошої, творчої заздристи" і "лихої, похмурої заздристи" мені він прикинув "другу... /яка - В.Ч./ породжує часто-густо плітки, наклепи, викликає ворожнечу" /слова в лапках у нього також підкреслені чорним шрифтом/.

Але кому я, найстарший на еміграції письменник, з моїми надбаннями в красному письменстві та в філологічних науках, можу тут заздрити? Чи не Г.Костюкові, з його газетними статтейка-

ми та однією книжкою з історії КП/б/У, яку впорядкували перекладачі на англійську мову?/Його спогади про перебування на засланні, як відомо, ні до белетристики, ні до науки не належать/.А що логічно-мовне впорядкування його українського тексту при перекладі на англійську мову мусіло бути, це для мене безсумнівне, оскільки мені чи то як редакторові, чи то як авторові критичної статті про його "перегляд" "української еміграційної художньої прози за 1965 рік" відома його неспроможність логічно й мовно впорядковувати свої тексти. Цим самим "прикметні" й дві його останні статті, з якими я тепер мушу полемізувати. Не "панує" він і в пунктуації, особливо в комах.

От у його першій статті "Перед великою ювілейною датою" я викрив нелогічність самого цього заголовка, і він у "Вимушеному коментарі" ось як викручується: "Мій підзаголовок "Дещо про працю Винниченківської комісії" в журналі "Нові дні" помилково /можливо, через моє неточне підкреслення/ поставлений як заголовок першого вступного розділу. В.Чапленко хапається за цю виразну /sic!-В.Ч./друкарсько-технічну помилку і глибокодумно /іронія! - В.Ч./ повчав мене, як воно мало б бути"/стор.23/. Це його пояснення, із словом "можливо", цілком неправдоподібне, бо він, напевно, зберіг у себе другий примірник машинопису цієї статті і міг би, якби в ній було правильно, хоч би покликатись на цей оригінал чи навіть навести в контексті. Так я зроблю трохи далі, доказуючи нелогічність висловлювання й у тексті цієї його статті.

Щодо "пліток" і "наклепів", що їх він бізпідставно мені прикидає, то я їх легко можу "перeadресувати" на його адресу. Ще в своїй статті "Про занепад нашої літературної критики" я навів обурливий факт, коли він, Костюк, мавши якісь особисті порахунки з іще живим Ф.Мелешком, надрукував листа в ж. "Листи до приятелів", ч.3-4 за 1964 р., а в тому листі написав таке: "На жаль, найслабше місце наше - драматургічна література... Правда, вийшла збірка п"єс Фотія Мелешка. Але треба сказати, що Фотій Мелешко... з природи своєї/? - В.Ч./зовсім не драма-

тург. До того ж п"єси його з боку формально-ідейного /? - В.Ч./ зовсім спізнались щонайменше на 50 років. Тому поява цих п"єс тепер є звичайний анахронізм". А насправді ніякої збірки п"єс Фотія Мелешка ніколи не було, - 1964 р. вийшла моя книжка "Драматичні твори"/9 п"єс/. Костюк цю збірку бачив в УВАН і говорив про неї зі мною, але це моє видання з а м о в ч а в, ба й написав перед отим наклепом на Ф.Мелешка, що "минулий рік /1964 - В.Ч./ фактично не дав нам нічого". А інших "наклепів" у його "Вимушеному коментарі" ще більше, і всі вони скеровані проти мене.

Але перейду тепер до логічно-мовної аналізи Костюкового тексту в "Вимушеному коментарі", як також скажу дещо й про мову та логіку його попередньої статті "Перед великою ювілейною датою", оскільки він у "коментарі" боронить свої помилки з цієї останньої статті так, як і її заголовок. Хоч не виключене, що редактор М. Дальний або коректор дещо в обох Костюкових статтях повиправляли, але в них чимало позалишалося й хибного, костюківського /напр., у "коментарі" поряд з виправленим "засновник" є й Костюкове "основник", є "обидвох", "перепрошую", правописне "по-перше", новотвір "поправник", а написання окремо вживаного слова "Комісія" з великою літерою Костюк після моєї критики, мабуть, сам систематично уже вживає/. Але в мене зберігся чималий абзац з першої Костюкової статті, що його редактор М. Дальний свавільно, без узгодження зі мною /хоч листовно "торгувався" мало не за кожну думку, ба й за окремі слова/ викреслив з моєї статті "Деякі доповнення й поправки"... Ось той абзац, що його я виписую з другого примірника мого машинопису: "У дусі отого заголовка статті/"Перед великою ювілейною датою"; це я тепер дописую - В.Ч./ пишномовно звучить і перше речення Костюкової статті". А потім я навів викреслене речення: "Як кожний голова тої чи іншої установи, /ця кома його - В.Ч./ чи, навіть, /ці обидві коми також його - В.Ч./ кожна окрема людина, що живе розумно /sic! - В.Ч./, у певний час/? - В.Ч./ переглядає виконану працю /як "кожна окрема", тобто стороння людина може "переглядати" працю установи? - В.Ч./... Так і Винниченківська

комісія УВАН у США перед 100-річчям від дня народження й 30-річчям від дня смерти Володимира Винниченка вважає за свій обов'язок підсумувати"... Для заощадження місця я це довге речення скоротив усередині й наприкінці, але й у наведених частинах його маємо дві нелогічності: одну я позначив уже словом "sic!" у дужках, а друга полягає в тому, що напочатку він пише про "голову установи", а потім про "комісію" /замість щоб сказати: "я, як голова Комісії".../. Але така "стилістика" взагалі властива текстам Г.Костюка, як я це свого часу відзначав уже в отій надрукованій у ж. "Визвольний шлях" статті.

Цей великий абзац у моєму друкованому в "Нових днях" тексті мав бути на стор.25, у першій шпальті вгорі після двох перших рядків. В іншому місці оцієї моєї статті я наведу ще одне викреслене без узгодження з мною речення.

Моє відзначення його "пишномовности" дуже не до вподоби Г.Костюкові, він навіть вважає це за моє бажання "принизити" його, але він не може без цієї "прикмети" не тільки усно виступати, а й писати. Цей "мовостиль" він використав, боронячи гідність В.Приходька та В.Міяковського, що їх я начебто також, разом із ним, "принизив" у статті "Деякі доповнення"...І він написав: "Тож придивімося уважніше, що, як і для якої мети доповнює й поправляє В.Чапленко в моїй статті?" - риторично запитує він. І відповідає: "Насамперед, за одним махом він спробував принизити мене як автора /"пишномовний", невиразний і не зовсім точний у змісті заголовок; з цим він, як я вище показав, згодився, тільки поклав це на карб редактора чи коректора, що, мовляв, хибно зрозуміли його підкреслення - В.Ч./ і разом - /тут його риска для більшого ефекту й "пишномовности" в тому, що він каже далі - В.Ч./ тих діячів культури й науки, на яких я посилався /треба б: "покликався"! - В.Ч./, як на заслужених працівників Винниченківської комісії"... /"Вимушений коментар", стор.21/. Тут я обірвав його пишномовність, щоб вийшло коротше, бо він далі "величає" двох "працівників" - В.Приходька та В.Міяковського з їхніми

повними йменнями та отецтвами, плюс багатослівний перелік і того, чого я в своїй статті не розглядаю, а через те й не заперечую, - [хньої] діяльності в нашому еміграційному культурному й науковому житті взагалі /а не тільки в Комісії УВАН/.

Про В.Приходька я згадав тільки в зв'язку з тим, що Г.Костюк роблено "вмотивував" обмеження теми своєї статті "Перед великою ювілейною датою" лише останнім десятиріччям/щоб обминути мою роль у виникненні Комісії УВАН та мою участь у її роботі/... Його статтею в "Свободі" із закликом до наших людей жертвувати "фінансові засоби" Комісії УВАН. Як відомо, В.Приходько - це я тепер додаю - писав не раз у "Свободі" про збирання грошей для УКК, - отже, в цій його статті нічого особливого не було. І я не "хихикав" з приводу цього, як пише Костюк, а тим більше не зневажав В.Приходька. А тим часом Г.Костюк про цю "подію" написав тоді так: "Рівно десять років тому сталася подія, яка активізувала й спрямувала /? - В.Ч./ по-новому працю Комісії УВАН"... І далі ще так:"Він був добрим пророком /знов, як бачимо, Костюкова "пишномовність" - В.Ч./ . Та це "пророцтво" Костюк спростував уже в наступному реченні: "Правда, його голос почули не емігранти /от тобі й початок "важливого десятиріччя"! - В.Ч./, а українці з Пряшівщини на /? - В.Ч./ Словащині", що написали Костюкові послання, яке його "і засоромило, і приємно вразило, і підштовхнуло до активізації/?- В.Ч./ді". Як бачимо, це не така вже похвальна самохарактеристика голови Комісії УВАН, коли треба було аж голосу українців з Пряшівщини, щоб підштовхнути його до роботи та... замовчати діяльність засновника Комісії В.Ч а п л е н к а !

Ще більше й "пишніше" "бурюється" Костюк з приводу своєї констатації, що В. Міяковський не був "членом-основником" /останнє слово його, причому Костюк тут додав те, чого в моєму тексті немає: "ніколи не був"/, як не був і "постійним редактором її видань"/тут Костюк також додав "і взагалі", хоч В.Міяковський міг редагувати свої архівні видання, а я мав на увазі тільки редагування видань Комісії - збірника "Во-

лодимир Винниченко, статті й матеріали" та "Пророк".../. Згадавши це останнє видання, Г.Костюк по ф а л ь ш у в а в те, що надруковано на звороті титульної сторінки про склад редакційної колегії, викинувши з нього дуже важливе: "Редактор тексту - В.Чапленко"/див. на стор.22, у першій шпальті/. Вислів "редактор тексту" означає, що я не тільки "редагував мову", як пише Костюк, а й упорядковував л о г і к у т е к с т і в у збірнику "Володимир Винниченко", де я мав справу з писаннями Розалії Винниченко, самого Г.Костюка, Юрія Тищенка-Сірого, М.Келлера... Про ще більші труднощі у виданні "Пророк"... я написав у передмові до нього, в двосторінковому тексті "Від Редакції".

До речі буде тут згадати й таку мою допомогу Г.Костюкові в його редагуванні збірника Миколи Плевака "Статті, розвідки й біо-бібліографічні матеріали". Я тоді, як його "приятель" приїжджав на місце його роботи /він працював у якомусь жидівському клубі чи що "дженітором"/ і допомагав так, як учитель допомагає учневі: він усі мої вказівки беззастережно приймав, тільки там, де він сам "діяв", наявна алогічність, як от хоч би в назві збірника "Статті, розвідки"... де "розвідки", як назва важливішого жанру, мала б стояти на першому місці, а "статті" - на другому. А за цю допомогу Г.Костюк подякував мені в своїй передмові "Від редактора" так: "...проф.В.К.Чапленкові... за цінні поради і допомогу при редагуванні текстів"... Між іншим, і текст цієї передмови впорядкував я, як це видно всякому, хто розуміється на різниці між моїми текстами й Костюковими, в тому числі, звичайно, й різниці в мові.

А тепер погляньмо, як Г.Костюк пише у "Вимушенім коментарі" про редагування збірника "Володимир Винниченко", коли прізвище "В.Чапленко" опинилося на останньому місці не тільки за абеткою. Ні, тут Г.Костюк "випнув" уже свою "персону" /так він пише в іншому місці про мене/ н а п е р ш е м і с ц е . "Ми розподілили ролі орієнтовно так: І/ Я зобов'язався написати статтю про історію купівлі"... /я скорочую довгий абзац, з трьома "підпунктами" його "обов'язків" - В.Ч./; В.В.Міяковський взяв

на себе"... /далі ще довший абзац і також з трьома "підпунктами" - В.Ч./; В.Чапленко мав написати загальну статтю про життя й діяльність В.Винниченка та, як єдиний серед нас професійний мовознавець, проредагувати мову цілого збірника /чотири рядки без "підпунктів"/.

І от тут цей ф а л ь с и ф і к а т о р "в ім"я правди", як він перед тим написав, з а б о р с а в с я ч и н е н а й б і л ь ш е. Поперше, про життя В.Винниченка я не потребував писати, бо ми мали "біографічну канву", що її написала Р.Винниченко, а подруге, я мав дати до збірника готову, написану після смерті В.Винниченка й виголошену на всеміських жалобних зборах у Нью-Йорку доповідь під заголовком "На відхід чесного з собою". Хоч цю доповідь я написав тоді за три дні до зборів, але це не значить, що вона не була відповідно опрацьована. А мав я для цього такий короткий реченець через те, що інший підголосок Гр.Шевчука - Юрія Шереха - Юрія Шевельова Юрій Дивнич - Юрій Лавріненко, якому було доручено підготувати таку доповідь за місяць перед зборами, за три дні перед ними відмовився від неї, і голова Комітету інж.Красноніс звернувся тоді до мене. Юрій Дивнич - Юрій Лавріненко був той сприятний тип, який ще на Україні, усвідомивши на початку 30-х років небезпеку бути українським філологом, перекваліфікувався на агронома, надрукував у пресі навіть статтю про колективізацію сільського господарства / з а , а н е п р о т и , з р о з у м і л а р і ч / , а у Львові, як член журі, так, як і Костюк, голосував проти моїх двох повістей, приподобляючись Ю.Шевельову. Ба, більше: коли я дав йому на рецензію виданого тоді "Пиворіза", з додатком ненадрукованої /на пораду" С.Гординського/ моєї передмови до цієї повісти, то він мені те й те незабаром повернув через Артема Орла, назвавши цю повість "сміттям" /мені цей його "присуд" і переказав Орел/. Згадаймо, що порядком "шептаногої пропаганди" Ю.Шевельов гудив "Пиворіза" ще у Львові, - отже, це не була самостійна думка агронома Ю.Дивнича. А в Німеччині, коли він /як і Ю.Шевельов/ зрадив бандерівців та перекинувся до УРДП і став зав. Відділу преси ЦК, він "тупотів ногами" на редактора "Українських вістей" М.Воскобійника,

гукаючи начальницьким тоном: "Навіщо ви друкуєте того Чапленка? То він усе списує в когось"... /це інформація свідка цієї сцени А. Орла/. Тепер, у Нью-Йорку Ю.Лавріненко відмовився робити доповідь про В.Винниченка через те, що йому перед отими зборами приобіцяно роботу в редакції газ. "Свобода", і він побоявся цю нагоду втратити. Незабаром він, справді, був прийнятий на ту роботу, де, проте, довго не втримався.

Я у своїй доповіді писав про В.Винниченка як політичного діяча, письменника й шукача в царині теоретичних соціально-етичних проблем /його "Конкордизм"/, і розміром вона була чимала, бо мені для неї дано 30 хвилин, яких, проте, використати мені не довелось. С п е ц і я л ь н о для готованого збірника я, як фактичний головний його редактор, написав тільки односторінкову перемову. Ота моя доповідь для збірника надавалася якнайкраще. А М.Ветухів знищив її як "самоцензор".

Але послухаймо, як про це пише Г.Костюк, який звинувачує мене в "інсинуаціях", в "демагогії" тощо. "Ми всі виконали свої зобов'язання, /цю кому поставив я - В.Ч./ й збірник був готовий до друку. Але перед тим, як здати матеріял до друку /до друкарні! - В.Ч./, за нашою, здається /? - В.Ч./, загальною /може, спільною? - В.Ч./ згодою, для остаточного контролю цілоти збірника, як старший і досвідченіший /супроти кого "досвідченіший"? і супроти мене, хто, ще з України почавши, мав велику редакторську практику у виданнях різного характеру? - В.Ч./, взявся перечитати /той матеріял - В.Ч./ В.Міяковський. Перечитавши уважно /звідки він знає, що "уважно"? хіба він був при тому? - В.Ч./ весь матеріял, В.Міяковський прийшов до висновку, що стаття В.Чапленка, яка мала йти першою, написана на рівні популярної газетної статтейки /sic! - В.Ч./ До збірника, який має /мала! - В.Ч./ фірмувати наукова установа, професор її не радив давати. Стався конфлікт. Не входжу в його деталі. Скажу тільки: щоб полагодити /що? чоботи? - В.Ч./ наші внутрішні суперечки /ідіоте, їх не було! - В.Ч./, матеріяли збірника

взяв до /? - В.Ч./ читання президент УВАН, що фактично відповідав за всі видання УВАН. Перечитавши, він цілковито підтримав висновки В. Міяковського. Таким чином, /цю кому поставив я - В.Ч./роля В.Чапленка в збірнику обмежилась до /? - В.Ч./ редактора мови".

Тут мала бути мова про мої справжні добрі взаємини з В. Міяковським, але з технічних причин я мусів це місце /майже дві сторінки машинопису/ викинути, а тепер я тут скажу тільки те, що я не можу й уявити, щоб він брався "контролювати" будь-які мої писання, та ще й не тільки через недостатнє знання української мови, як я це відзначив у своїй статті. Між іншим, його поганеньке знання української мови засвідчене виразно в "Науковому збірнику" УВАН, що вийшов за мою редакцією 1952 р., в якому були надруковані в його записі "Оповідання О.Левицького" як історичний документ без моїх значніших змін. Мова цих "оповідань" /власне, "розповідей"/ дуже примітивна, з багатьма русицизмами, а тим часом В.Міяковський у своєму вступі написав про неї так: "Соковита й проста народна мова цих оповідань ясна в передачі Ор.Ів. такою чистотою та красою, що стежити за цією роботою /? - В.Ч./було великою насолодою".

А ось справжня "історія" втручання анальфабета в винниченкознавстві Ветухова. Як відомо, він був фаховий біолог, перед війною працював у Москві, щось там видавав російською мовою із своєї царини. У Колюмбійському університеті він улаштувався дослідником, як він сам казав, "довговічності мухи", тобто "віку мухи": він же ще мав доказати у висліді свого дослідження, чи "муха довговічна"/як бачимо, він в українській мові та її "логіці" був такий "знавець", як і Г.Костюк/. А в "контролюванні" нашого збірника він керувався тільки "страхом", щоб не "скомпромітуватися" в винниченконенависницькій атмосфері еміграційного суспільства. А ми мусіли йому дати проглянути матеріал збірника з огляду тільки на те, що потрібна була "офіційна" санкція на фірму УВАН, - дали тільки з цієї причини, бо гроші на видання ми мали: прихильники В.Винниченка наскладали. Я цю "історію" свого часу записав у своїх спогадах "Мої приго-

ди з В.Винниченком", що були надруковані в збірнику "Вільна Україна", в його ч.І за 1959 р. Я записав тоді для історії, що Ветухів, керуючись тільки отим "страхом", поперекреслював текст моєї доповіді на 9/10 і тим унеможливив її використання. Не пропустив він і моєї односторінкової передмови до збірника, хоч у ній "небезпечною" була тільки моя думка, що, мовляв, В.Винниченко такої міри діяч, що йому годилося б присвятити більший збірник, ніж той, що ми його видаємо. Замість моєї передмови він сам накидав декілька безграмотних рядків, дозволивши, проте, мені їх мовно й логічно впорядкувати. І ці кілька рядків у збірникові й були надруковані. /Між іншим, Ветухів повикреслював усі "дуже похвальні", на його думку, місця і з спогадів Ю.Тищенка-Сірого./. Про його некомпетентність у редагуванні може свідчити редагування згаданого вище "Наукового збірника" УВАН 1952 р.: хоч Ветухів позначений на ньому як "головний редактор", але нижче надруковано, що "літературним редактором" /отже, не тільки мовним/ був В.Чапленко /та з моєї ініціативи цей збірник і видано/.

А тепер /коли повернутися до Г.Костюка/ треба сказати, що його перекручення цієї "історії" тим обурливіше, що він знав мою доповідь не тільки з редакційного читання, а й у надрукованому вигляді, бо вона пізніше була надрукована в органі тієї марксистської групи, що відкололася від УРДП І.Багряного, - в журналі "Вперед", тільки під зміненим без узгодження зі мною заголовком "Пам'яті В.Винниченка". Цей журнал редагував І.Майстренко, а в Нью-Йорку до нього належали В.Голубничий, Г.Костюк, Знаєнко. Хоч я ніколи не був марксистом, але мене зближало з цими людьми ліберальніше ставлення до багатьох проблем нашого історично-національного буття, а також науковий світогляд - атеїзм, який у мене виробився, ще з середньої школи починаючи /тобто до більшовицької революції/, в наслідок читання відповідної наукової літератури, а також ознайомлення з поглядами М.Драгоманова, І.Франка, Лесі Українки, ну, і В.Винничен-

ка. Це зближало мене і особисто з Г.Костюком під час нашого "приятелювання", але я, як автор трагедії "Чий злочин?", розходився з Г.Костюком у питанні про колективізацію сільського господарства, з його думкою, що вона /колективізація/ мусіла бути здійснена навіть з кривлею /тобто "з кров'ю"/; діалектну подільську форму "з кривлею" я вперше в своєму житті почув з уст подолянина Г.Костюка, і хай це буде "свідченням", що в цьому разі я не роблю на нього "наклепу", а тільки констатую факт/. Між іншим, тепер Г.Костюк уже став "побожний", як про це свідчить його лист у газ. "Свобода" із закликком допомогти виїхати до Америки "віруючому" одеському робітникові Сірому та його "божання" й у "Вимушеному коментарі" /"Боже, борони"...; тут кома моя - В.Ч./.

Не менше і теж свідомо наплутав Г.Костюк у питанні про створення самої Комісії для охорони й вивчення спадщини В.Винниченка. Цю комісію заснував я незабаром після заснування самої філії УВАН у США. Ініціатором заснування цієї філії у Нью-Йорку був М.Ветухів, який тоді переїхав сюди з Каліфорнії. Тоді він звернувся до мене, Лева Биковського, знайшов якогось невідомого до того мені харків'янина Кекала, що мав стати головою Комісії сприяння/може, й ще хтось був, - не пам'ятаю/, і ми, маленька групка, зібралися вперше в двокімнатному приміщенні "Самопоміч" на 7-й вулиці та написали перший протокол, в якому на президента обрали того ж таки Ветухова /цього протокола я просто проказав секретареві Л.Биковському/. В.Міяковського, як також і Костюка тоді в Америці ще не було. Міяковський почав висилати нам архівні матеріали, що їх ми складали в другій з одним вікном кімнатці. Але через деякий час М.Ветухів знайшов більшу кімнату на 16-й вулиці біля Юніон-скверу. Отож у одного дня й звернувся до Ветухова з пропозицією створити таку Комісію. Я був тоді для нього великий авторитет, і він без зайвих розмов згодився на це. В.Міяковського я запросив до складу цієї Комісії тоді, як він приїхав до США, так само, як це сталося і з Г.Костюком, якого, може, й привітав В.Міяковський, як він, Костюк, про це пише.

Але тепер Г.Костюк висунув думку, щ о ц я

Комісія виникла з його ініціятиви, хоч він був тоді ще в Німеччині. Коли він відвідав "Закуток" через три місяці після смерти В.Винниченка і побачив те, що залишилося після нього, то це його... Але процитую дослівно його опис своїх переживань у той момент: "Як історик /та він же був "літературознавець", як і надруковано в "Енциклопедії українознавства"! - В.Ч./ і літератор /я не чув ніколи, щоб він писав і белетристичні твори! - В.Ч./, /ця кома моя - В.Ч./ я був приголомшений. Це був значущий /? - В.Ч./, ваговитий /що ці слова комусь кажуть? - В.Ч./ національний скарб". Повернувшись після цього до Мюнхену, він надрукував у газетах "Сучасна Україна" та "Українські вісті" таке: "Відкритий лист до всіх українських емігрантів, розсіяних по світі, до всіх українців доброї волі, до всіх, хто дорожить надбанням нашої культури /у справі збереження архівної та літературної спадщини В.Винниченка/". Останні слова в дужках свідчать про якусь неодоладність у тексті "листа", а стилістично скидаються на якийсь заголовок, тим більше, що й надруковано їх хоч і в дужках, але з великої літери на початку. Отже, чи не додав він їх тепер? На це звернення нібито відгукнулись різні люди, а наприкінці й В.Чапленко, який повідомив, що він "заініціював /? - В.Ч./ створення наукової Комісії для збереження й вивчення спадщини В.Винниченка при УВАН у США. Я широ привітав і підтримав /? - В.Ч./ таку корисну ініціативу". І хоч, крім Нью-Йорку, де був В.Чапленко, ні при якій іншій із філій УВАН таких комісій не було створено, Г.Костюк "тріюмфально" написав: "Так, як бачить читач, почався широкий рух за збереження спадщини В.Винниченка. Коли в січні 1952 я з родиною прибув до США, то Комісія вже існувала /? - В.Ч./ й головою її був В.Чапленко". Проте, наприкінці він ще раз звертається до читачів, щоб вони знали, "як то /далі іронія - В.Ч./ з власної ініціятиви В.Чапленка засновано Винниченківську комісію УВАН"/стор.23-24/.

А я хотів би тут звернути увагу читачів на те, що цей "ініціятор" всього "руху" ні разу не згадав, як він став головою

ц і с і Комісії. Немов би йому заціпило!

Але я піду далі в розгляді "викручування" нечесного полеміста Г.Костюка. Виправдуючись, чому він у першій своїй статті "Перед великою ювілейною датою" не згадав моєї діяльності в царині винниченкознавства навіть на протязі того десятиріччя, що він його роблено почав від статті В.Приходька, зокрема мого видання драми В.Винниченка "Між двох сил"/хоч згадав видання зб. "Намисто" у в-ві "Тризуб"/, він написав, що, поперше, він "не міг" цього видання "зарахувати в актив Комісії", бо, мовляв, "Чапленко обробив цей твір на свій смак"/як відомо, я переклав російську частину тексту на українську мову/, а подруге, він не міг згадувати цього "чужого видання", як не згадав і перевидання в в-ві "Говерля" третього тому "Відродження нації". Але моє видання було виданням члена Комісії, бо мене ніхто ніколи не виключав із неї. Та й про свій задум так перевидати цей твір я свого часу заявив на засіданні Комісії. Не можна не згадувати в інформації про видання творів В.Винниченка на еміграції і про перевидання в в-ві "Говерля" третього тому "Відродження нації". Адже згадав він про публікацію "Покладів золота" в ж. "Північне сяйво" Яр.Славутича, хоч цей видавець злякався критики і не закінчив цього видання. Але збув м о в ч а н - к о ю перевидання з санкції Комісії за мою редакцією "Соняшної машини"! А що я в своїй статті згадав про те, що повість "На той бік", що вийшла за його редакцією і з його передмовою, то він, порівнявши цю мою заввагу з анекдотом про винаходи "вельосипедів", поглузував з моєї "вчености", хоч моя заввага означала: чи варто перевидавати те, що вже було видане, коли ще так багато Винниченкових творів залишаються невиданими й разу. Між іншим, хоч Костюк про перше видання "На той бік" і згадав наприкінці своєї передмови, та того, що його видання - д р у г е в и д а н н я, на титульній сторінці не зазначено. Але це явище звичайної в його редакторській діяльності неохайности. Коли я писав у своїй статті про це його видання та видання "Слово за тобою, Сталіне", то між іншим зазначив: "Як він зрадагував ці видання ... я не можу сказати, бо треба б порівняти з

оригіналами, а про його вступні статті до них я міг би сказати, що було б краще, якби він видав ці твори без своїх "передмов". Нажаль, підкреслена частина цього мого речення - це те друге свавільне викреслення з мого тексту редактора Дального, що про нього я ще згадував.

Оця моя відсіч нахабі Костюкові розрослася до небажаного розміру, але я не можу не відгукнутися ще й на його додаткове використання того, чого нія, ні він у попередніх статтях не згадували. У цьому він наслідував В.Сварога, що у своїй статті - "помийниці" обнаскудив і мою літературну творчість, дарма що темою нашої "полеміки" було тільки його шкідливе редагування "Нових днів" та його "мовна політика" в них. Так Г.Костюк згадав дрібний випадок, коли Д.Гуменна спробувала була заперечувати, що я підказав їй заголовок "Серед хмаросягів". Згадав він і мою статтю "Я і Солженіцин", нічого, либонь, з неї не зрозумівши. Але особливо взяв він під свою оборону свого "боса" Ю.Шевельова, що його я таки добре покритикував у статті "Як ми збіднюємо наші наукові здобутки у вільному світі"/"Визвольний шлях", кн.7-8 за 1978 р./. У цій своїй статті я написав, що він, зігнорувачи мої статті й книжку "Пропащі сили", допустився фактичних ляпсусів у своїй статті про памфлети М.Хвильового, надрукованій у ж."Сучасність", а призначеній для вміщення її як увідної статті до одного з томів зібраних творів М.Хвильового за редакцією... кого б ви думали? самого Г.Костюка, з його "робітфаківською ерудицією". Ігнорувачи взагалі мої праці, Ю.Шевельов написав, що на еміграції він перший пише про М.Хвильового як письменника, тим часом як ще в недільному виданні "Свободи" була моя стаття "Хвильовий-письменник" /на початку 50-х років/. А звідси в Шевельова й хибна інтерпретація памфлетів Хвильового як літературних творів /я в отій своїй статті писав, що до красного письменства ці писання не належать/. Шукаючи "джерел", з яких М.Хвильо-

вий "черпав" надхнення, він сягнув аж до росіянина-україножера В.Белінського, хоч і не зміг конкретно довести, що Хвильовий його наслідував. А я йому підказав хронологічно ближче "джерело" - "До хвили" В.Шахрая. А щодо політичного минулого М.Хвильового, то Шевельов нічого не сказав про його участь у розстрілах "петлюрівців"/а це в моїй книжці згадано; ще більше інформацій на цю тему подав Ф.Капуста в газ."В.Світ" з І.Х.79 р. уже після моєї критики статті Ю.Шевельова/. Уважаючи, що видання всіх творів М.Хвильового для нас неактуальне і висуваючи натомість ідею зібрання й перевидання всіх творів О.Олеса, я зфотографував оту свою статтю й надіслав видавцеві О.Зінкевичу з дозволом передати це й "редакторові" Г.Костюкові. "Використав" Г.Костюк і мою статтю про харківський рукопис "Я ще раз не втерпів"...що була надрукована в "Нових днях". Власне, він хотів мені дошкулити тим, що його понаписував проти мене І.Манастирський, а також покликанням на Т.Хохітву, на "вдумливого" дилетанта, що двічі в тих же "Нових днях" мене "дзюбав", при чому в другому своєму листі взяв під свою оборону самого Г.Костюка. У Хохітви Костюк "позичив" безглуздий і для нього самого "образливий" підзаголовок до "Вимушеного коментаря" - "З приводу чергової/?-В.Ч./"полеміки"через тин": в цій же "баб"ячій сварці" бере участь і сам Костюк.

Розглянута базгранина Г.Костюка стоїть у "сєрії" таких нападів на мене, як "Люди в болоті" І.Кошелівця, як лайка в газ."Укр.вісті"/ще новоульмівські/Д.Гуменної/так Д.Гуменна "вшанувала" моє 75-річчя/, як Сварогова "помийниця", ну, й оце "вшанування" з боку мого "приятеля" мого 80-річчя... оця "відвага" Г.Костюка...

Тільки ж про цю його "відвагу" треба сказати ще й те, що він сам її злякався, написавши наприкінці таке:"...Обіцью/?-В.Ч./, що в майбутньому ніколи більше не відповідатиму на будь-які писання В.Чапленка". Оцією "обіцянкою"цей людець і заохотив мене дати йому оцю докладнішу за попередню /"Деякі доповнення й поправки".../ в і д с і ч .

З М І С Т

Передмова.....	3
Збагачена дійсність.....	7
Чи "соцреалізм" - реалізм?.....	21
Творчі шукання в мистецтві.....	25
Про методологію переважно.....	52
Завдання нашої літературної творчості на чужині.....	75
Пізніший постскрипtum.....	103
Моя пізніша заувага.....	106
Про Костюкову - Борисову Подолякову "відвагу".....	107

КНИЖКИ ВАСИЛЯ ЧАПЛЕНКА

Красне письменство

МАЛОУЧОК, збірка оповідань /1927 р./
ПИВОРИЗ, історично-побутова повість /1943 р./
НА УЗГІР"І КОПЕТ-ДАГУ, повість /1944 р./
ЗНАЙДЕНИЙ СКАРБ, історично-побутова комедія /1944р./
МУЗА, збірка оповідань /1946 р./
ЛЮБОВ, збірка оповідань /1946 р./
УВЕСЬДЕНЕЧКИ, оповідання про дітей /1948 р./
ЧОРНОМОРЦІ, історичний роман /перша частина - 1948р./
ІСЬКО ГАВА, віршована сатира /1949 р./
У НЕТРЯХ КОПЕТ-ДАГУ, повість /1951 р./
ЛЮДИ В ТЕНЕТАХ, сатирична повість /1951 р./
ЧИЙ ЗЛОЧИН? - драма /1952 р./
ПІВТОРА ЛЮДСЬКОГО, повість /1952 р./
ЧОРНОМОРЦІ, історичний роман /цілість - 1957 р./
ЗОЙК, збірка оповідань /1957 р./
УКРАЇНЦІ, повість /1960 р./
ЗАГИБІЛЬ ПЕРЕМІТЬКА, повість /1961 р./
ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ, збірка п"єс /1961 р./
ПИВОРИЗ, історично-побутова повість/нова редакція -
СПРАГА БЕЗСМЕРТЯ, збірка оповідань/1969р./ 1965 р./
МОЇ ВІРШІ, збірка /1974 р./
ЙОГО ТАЄМНИЦЯ, повість /1975 р./
СУМНА ДОЛЯ ДОБРОДІЯ БЕЗОРУДЬКА, повість /1975 р./
ПІСНЯ ПРО ЧАЙКУ-НЕБОГУ, збірка оповідань і п"єс/1977/
БЛИЗЬКЕ Й ДАЛЕКЕ та інші твори /1978 р./
МІЙ ГОЛОС У ПУСТЕЛІ, белетристика й полеміка /1979р./

Наукові праці

СОNET В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ, історично-теоретична роз-
УКРАЇНІЗМИ В МОВІ М.ГОГОЛЯ /1948 р./ відка/1929р./
МОВА "СЛОВА О ПОЛКУ ІГОРЕВІ" /1950 р./
УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА МОВА, її ВИНИКНЕННЯ Й РОЗВИ-
ТОК, т.І /1955 р./
ДЕШО ПРО МОВУ, збірка теоретичних статей /1959 р./
ПРОПАЩІ СИЛИ, історично-літературний дослід/1960 р./
УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА МОВА, її ВИНИКНЕННЯ Й РОЗВИ-
ТОК, т.ІІ, вип.І /1962 р./
АДИГЕЙСЬКІ МОВИ — КЛЮЧ ДО ТАЄМНИЦЬ НАШОГО СУБСТРА-
ТУ /1966 р./
НОВІ ЗНАДОБИ ДО ЕТНОГЕНЕЗИ СЛОВ"ЯН ТА ІНШИХ НАРОДІВ,
етимологічні досліді /1967 р./
ІСТОРІЯ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ /1970 р./
ПІДСТАВИ АДИГЕЙСЬКОЇ ТЕОРІЇ /1971 - 1972/
ПОХОДЖЕННЯ НАЗОВ "РУСЬ", "РОСЬ"... /1973 р./
ПОХОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ПРІЗВИЩ НА - "-УК"..."-ЧУК"
/1973 р./
МОВНА ПОЛІТИКА БІЛЬШОВИКІВ НА УКРАЇНІ В 1950-1960-их
РОКАХ, дослідження й публіцистика /1974 р./
МОВНА ПОЛІТИКА БІЛЬШОВИКІВ, спроба історичної аналі-
зи /1976 р./
ДЕШО ПРО КРАСНЕ ПИСЬМЕНСТВО Й МИСТЕЦТВО ВЗАГАЛІ,
збірка статей /1980 р./

