

ЛІБЕР РАБІНОВИЧ

О К Т А В И

I

...І далі йдемо мертвими степами,
Я — мовчазний, печальний — колоніст...
„Он бачите, маячать свіжі плями,
Це ховрашок ссе кров і душу їсть.
Надовго він залишить в серці пам'ять“
І сухувій — незваний степу гість —
Свавільними, крутими манівцями;
Де глянув — смерть, де став — і паща ями.

II

Вмирає в спеці виснажений степ
І приспаний, зів'ялий, не шелесне,
Лиш курява, мов марево, росте
І килимом вкриває зір небесний.
Вдягнулися поля в жалобний креп...
Дарма, о життєрадісна весно,
Ти крильми радості обвіяла поля,
Дарма, уквітчана, услала рястом шлях!

III

Потріскана, обпалена земля
Подзвонює сумним бляшаним дзвоном,
А сонце головешками жбурля...
Скрізь — мертвий сон. Кругом безлюддя сонне.
В колоніях хатки печально сплять.
Наспівує десь вітер монотонно,
На небі ні хмариночки. Лиш пилом
Окутано. Все небо — сивий килим.

IV

Природо, неблаганная природо,
Селянський піт висмоктуєш ущертъ;
Здригнеш же під ударом грізним: „годі“!
Нестриманим, палким буянням серць
І звуками неспіваних мелодій
О, викличем тебе іще на герць!
І, де посів під суховієм в'яне,
Розквітне ряст безмежний і багрянний.

М. ПАНКІВ

ТРАГІЧНА ПОДІЯ

Надворі сморкався осінній дощ і було плюгаво скрізь. Холод пронизував людські кістяки та вже найболючіше дошкуляв він мешканцям камери № 128. Камера ця була одним з симпатичних приміщень тюрми святої Бригіди, що пишається майже в самому центрі славного міста Львова.

Було б помилково думати, що слово „симпатична“ стосується до камери так, як, наприклад, кулак до носа. Ні в якому разі. Іронізувати над камерою, над тюрмою, чи теж над білим орлом, що хижацьки розіп'яв свої пазури на шапці польського жандарма — ніяк не годиться. Це міг би зробити хіба хазяїн подібного закладу, тоб - то особа, що має право вільно входити чи теж виходити з нього. Наші ж невеселі знайомі з камери № 128 не мали такої змоги. А все ж таки вони визнавали симпатичною свою камеру і навіть холод, од якого дрижали їх тіла, не міг захитати їх думки. Камера була симпатична.

Як це не дивно, але такої ж думки про камеру № 128 були також горді, веселі, молоді, рицарі режиму білого орла, що розташувалися без намету, бо не на полі, але під тим же дахом у сусідній № 127 камері. Різні мотиви були у тих так різних сусідів коли вони визначали прикмети камери № 128.

У великому, чотириповерховому флігелі тюрми було сто двадцять вісім камер і тільки дві з них залюднені. Флігель чекав нових, свіжих ворохобливих гостей. Їх гнали зі всіх усюдів і через день - два, всі камери будуть заповнені без остатку. Про це заторохкотіли б і горобці, якби не той полотняний дощ, що, заслонивши сонця проміння, не дав лунати їх співові.

Олек, Івась і Грицько сиділи на ліжку і жваво розмовляли. Щоб не промерзнути, кожен обмотався тюремною декою і час од часу зтирали руки. Олек був комендантом камери, бо сидів у ній найдовше. Його вкинуто до неї ще вчора. Івась, що прийшов сьогодні вранці, мав вже менше заслуг, а ще менше здобув собі Грицько, бо його посадили ще тільки після обіду. Ніхто з них обіду не бачив вже

кілька днів, але кожен розподіляв день по трьох признаках, з яких обід був посередині.

В камері було багато повітря і крізь побиті шибки проривався холодний вітер, розкидаючи краплі дощу. Після поліцейських підвалів, де було смердюче душно, всі троє в'язнів почували себе тепер гарно. Побиті шибки були отже першим симпатичним елементом камери № 128. Такої ж думки були їх сусіди, розперезані словесним героїзмом. Побиті шибки мали, на їх думку, сердечно дошкулити більшовикам. Сами ж рицарі пороздзягалися до сорочок, бо залізна під температурила південним підсонням їх будуар.

Кожен собі, в мент першого ознайомлення з камерою і всі троє разом тепер визнавали в'язні другою симпатичною особливістю камери її положення. Камера № 128 була останньою на найвищому поверсі — в самому розі. І от з неї то в'язні могли бачити далекий обрій, на найдальшому плані якого силуетили дерева і розлягалось поле, а зовсім близько видно було доми і навіть людей.

Але це також було причиною вдоволення п'яти відважних сусідів — рицарів. Вони знали добре, що більшовики дуже небезпечні, тому тішились надією, що в слушний момент, ну, наприклад, коли б в'язні захотіли напасти на них, можна було б алярмувати на допомогу. Зрештою рицарі виходили час од часу в коридор, тормосили двері камери, кричали, проклинали, погрожували сусідам — розбишкам і таким чином гарантували собі перевагу. Запираючись в своїй вартівні, жандарми залишали одчиненою візирку і ставили біля неї дижурного з крісом. Так охороняли вони звірів.

Та найбільш симпатичним для камери № 128 було те, що вона звела до купи трьох найбільш близьких собі людей, що кілька років тому працювали разом і довго не мали одне про одного будь-яких відомостей. Багато справ, не згадуючи вже про спільність борні, звязувало їх, і зараз вони сердечно обмінювалися спогадам і переживаннями. Того не знали їх сусіди, тому не доцінили своїх шибкових розрахунків.

Грицько оповідав товаришам про свою останню втечу з жандармського поста. Втеча була дійсно блискучою. На маленькому містечковому жандармському пункті Грицькові пощастило зсунути кайдани з одної руки. Була ніч і жандарми, а їх було четверо, хропіли твердо. Грицько поповз на животі в напрямку дверей, погасив світло нафтової лампи, одяг на себе жандармське пальто і шапку, що висіли на кілку, взяв до рук карабін і, вийшовши надвір, змінив заспаного вартового жандарма. Грицько втік тоді без перешкоди і більше року пробув на волі. І тепер він маячив втечею, малюючи товаришам низку одчайдушних планів.

Івась, що слухав уважно Грицька, не міг нічого сказати про свої пригоди. Він двічі сидів, а тепер сів знову і, крім розгаряченої уяви про втечі, не міг би нічим порадувати товаришів. Тому він прохав Олька, який тікав тричі з тюрми, поділитися вражіннями, хоча б про останню втечу, що про неї так багато писала вся преса. Втеча ця здійснена була через пролом підлоги камери старої, дрогобицької каторжної тюрми.

— Ні, — перебив думки товаришів Олек, — слухайте краще про величезну трагічну подію, що відбулася тут всього рік тому. Про неї писали дуже мало, бо вона звязана була зі значним скандалом усієї порядної патріотичної обивательщини.

— Багато з того я сам пережив, решту склеїв я докупи на підставі розмов з очевидцями події і близькими одного з найкращих моїх товаришів, героя події.

— Я сидів рік тому у цій же тюрмі разом з товаришем Тарновським. Це була міцна людина, а головне відважний революціонер.

Олек здригнувся на спогад, і обидва слухачі побачили у світлі нафтової лампи, що коптіла проти них на стіні, суворий, напружений погляд великих чорних його очей. Олек переміг хвилювання і оповідав.

— Тарновський пробув кілька років в царському полоні і з перших днів революції боровся в рядах компартії. Він був комісаром одного з полків, що підчас відворотного наступу на поляків підійшов майже під Львів. Потім, Тарновський працював на різних відповідальних посадах і врешті, перейшовши кордон, почав працювати тут в рядах нашої партії. Батько його був українцем, мати ж — полькою. Тарновський Роман, закінчивши раніше професійну школу, працював паровозним машиністом. Це було йому не легко, але йому треба цього було, не так для заробітку, як, особливо, для широкого звязку в нелегальній партійній роботі. Рік тому йому було всього 34 роки. Попрацювавши напружено, Роман встиг був налагодити партійну роботу майже на всій залізничій сітці і був членом залізничного комітету компартії. Останньою його великою роботою була організація підпільної друкарні, що вдалася блискуче. Низка партійних брошур і нелегальний орган партії „Праця“ друкувалися у цій друкарні і зробили початок нелегального партійного видавництва.

— Друкарня працювала вже чотири місяці, як раптом все це провалилося. Провокатором був відомий вам студент Штідберг, що загинув підчас арешту. Роман вбив його.

— Арештований, побитий він сидів у сусідній камері № 127, де зараз вартують наші жандарми. Я сидів тоді у нашій камері, отже, як бачите, мій комендантський стаж величезний. Ми перестукувалися з Романом цілими днями, а підчас прогулянки я бачив на ґратах не

раз його обличчя. Він чекав суду, а разом з тим довголітньої каторги. Сьогодні наш ласкавий уряд подбав вже про інститут наглих судів і карає на смерть за такі провини на протязі 48 годин. Тоді ще не було тієї досконалости...

Оповідання Олека було перервано вибухом патріотичної пісні „Бартошу“, що залунала в коридорі з уст жандармів. Один з них, одчинивши візирку, крикнув на адресу трійки в'язнів:

— Сукини сини, на ноги!

Він стрілив в стелю камери з револьвера і, погрожуючи повторною стрільбою, кричав злісно:

— Кожен на своє місце, бо постріляю:

Кожен з в'язнів бачив та чув всяке, отже їх не здивувала поведінка завойовників; але вони розташувалися кожен на своїй нарі. Це задовольняло молодого воїна і він, затріснувши дверці візирки, одійшов.

Тільки тепер відчували в'язні холод. Вітер гуляв між стінками камери, а за вікном чути було каскади дощової стихії.

Закрутившись на ліжках в ковдри, Івась і Грицько насторожились, щоб слухати далі повідання Олека. В сусідній камері вартіві, закінчивши співати „Бартоша“, затягли побожну пісню „Сердечна матко“.

— Ви чули, — оповідав спокійно Олек, — про слідчого судді Гржибовського. Це був запеклий фашист, п'яниця і кар'єрист. Він вимотав нерви багатьом нашим товаришам. Всі методи поліцейного слідства він знав добре і вмів користуватися ними. Він бив в'язнів сам, а коли треба було, то переводив в'язнів з судової тюрми до поліцейних арештів, де вже добивали впертих. Гржибовський був майстром провокації, і всі Штіцберги працювали на нього, потіючи од страху. Вбитого Штіцберга він любив і виховував його для великих справ. При допомозі його Гржибовський провів низку політичних процесів. Його справою була продаж в Берліні найновішої маленької друкарської машини, що її закупив для Ромка один з наших товаришів. Ця машина була причиною провалу.

— Роман Тарновський бачився кілька разів з суддею Гржибовським і кожен раз оповідав мені про надзвичайну делікатність і роблену ввічливість судді. Це, безперечно, була глибоко задумана тактика, метою якої мало бути якесь звірство. Одного разу суддя Гржибовський запропонував Романові вихід на волю, без будь-яких вимог.

Роман передбачав найгірше. Судді маячився польський Азеф і він обрав собі на цю роль Романа Тарновського.

— Гржибовський змінив тюремний режим Романа. Він наказав здійснити з нього кайдани, відчинити двері камери, давати Романові книжки і газети. Двічі на день Гржибовський приймав у себе Романа

і розмовляв з ним на політичні виключно теми. Він дозволив йому бачитись з окремими в'язнями і тоді вперше я побачив близько Романа.

Це був кремезний чоловік з ясними, сталевими очима, високим чолом і напівсивим хвилястим чорним волоссям. Він говорив чітко, а кожне слово, кожна фраза вражала глибиною і майстерним стилем. Тоді я зрозумів хитру політику судді Гржибовського. Кращого матеріалу на Азефа він не міг би найти.

Бувало, під час проходу, я бачив їх здалека вдвох на тюремному дворі. Вони розмовляли спокійно ніби обидва були сторонніми і байдужими свідками нашого перебування в тюрмі.

Я перестукувався тоді з товаришами — сусідами і тими, що жили нижче поверхом. Багато з них вороже ставились до Романа, трактуючи його за провокатора. Я не міг повірити тому. Колись з початку, не бачивши Романа, я, може, солідаризувався б з рештою товаришів, але знайомство з ним було надто переконливим. Я заняв окрему позицію і відстоював в розмові з товаришами свій погляд.

— Одного разу Роман зайшов до моєї камери і ми говорили більш години. Роман оповідав з захопленням про переживання в радянських республіках, про життя на Україні, а коли переходив до справ нашої нелегальної праці, був обережний і маломовний. Я не посмів тоді навіть натяком висловити підозріння товаришів. Роман звернув увагу на їх стриманість до його, але це він пояснював конспіративністю. Дивлячись на нього, я читав в кожному погляді, в кожній зморшці обличчя, в кожному закрутку волосся ту міць і правду, що її диктувала мені його постать. Це було останнє побачення з ним.

— На другий день вранці Роман постукав мені, що йде до судді на чергову розмову.

Суддя показував Романові його справу, де були заяви окремих свідків. Крім того, при справі була фотографія Романа, зроблена в поліції після арешту. Сторож Томаш оповідав недавно одній товаришці про це побачення. Роман, взявши до рук свою фотографію, звернувся раптово до судді із словами:

— Пане Гржибовський, ми подібні один до одного як близняки.

— Потім Роман заговорив про політику, закупив папіросу і нервово звернувся до судді з проханням: скажіть сторожу принести пляшку вина.

— Суддя Гржибовський затер радісно руки і, витягнувши гаманець, дав сторожеві гроші на вино. Він почував, що наблизився до оригінального Азефа на віддаль нікчемної метричної одиниці. Виходячи за вином, сторож бачив, як суддя Гржибовський стискав в'язневі Тарновському обі руки і говорив весело: — ну, будемо тепер друзями.

Тим більше здивувався сторож Томаш, коли, повернувшись до канцелярії, він побачив до ґрунту змінену картину. Суддя Гржибовський стояв розлютовано із стільцем в руках, а на підлозі з окривленою головою, лежав непритомний в'язень Роман Тарновський. Суддя приказав відкоркувати пляшку і, випивши шклянку вина, дав пити решту, до дна — йому, Томашеві. Ніколи ще суддя не був так ласкавим.

Потім, коли Томаш захитався сп'яніло, суддя наказав йому мовчати і відправитись за в'язнем Олеком з камери № 128; Пан Гржибовський написав розпорядження і дав йому в руки. Крім того, він написав ще кілька слів, закрив в конверт і розпорядився дати це тільки в руки в'язня.

Цим Ольком був я.

Сторож Томаш працював багато років з паном суддею Гржибовським і він знав добре, що значать отакі листи. З пана Гржибовського був, як я вже казав, майстер провокації, про те знали всі, і кожен раз після якоїсь записочки, летіли клаптики тіла в'язнів і кров поливала підлогу його канцелярії.

Сторож Томаш виконав наказа і я читав через декілька хвилин листа підступного судді, а ще через декілька хвилин я тремтяче сходив до його канцелярії. Цього листа я міг би зачитувати, бо пам'ятаю кожену букву його, а тимчасом слухайте далі:

— Суддю Гржибовського ненавиділи всі в'язні. Всі, хто сидів і вийшов, присягали йому криваву помсту.

Зовсім без порозуміння з партією, без санкції її, виросла думка вбити суддю. Група робітників-залізничників готувалася декілька разів виконати винесений йому смертний присуд. Суддя Гржибовський добре скривався і присуд такий виконати було дуже важко. Це могло статися дома або на суді, чи теж в один з моментів, коли суддя сідав до авта.

Того дня робітник залізничних майстерень Ян Палестра чатував під тюрмою. Ян Палестра належав недавно ще до польської соціалістичної партії і, виступивши з неї, боровся дуже завзято проти її зрадницької роботи. Я знав особисто Яна, ми частенько розмовляли на громадські теми і Ян виявляв бажання увійти до компартії. Це був молодий хлопець, двадцяти восьми років, дуже активний і надзвичайно відданий робітничому рухові. Палестра знав особисто багатьох вождів „пепеес“ і тим дужче зненавидів він їх. Ян був двічі арештований за сміливі промови на демонстраціях і кожен раз в тюрмі він бачив лише комуністів. Сам він зрозумів тільки згодом, що коли б поступав так, як інші члени його партії, то ніколи не бачив би ґрат. Вони були тим пробірним лямбусовим

папірцем, який дав йому мужність розірвати з партією соціалістів-фразерів.

— Підчас перебування в тюрмі Ян Палестра зустрівся вперше з суддею Гржибовським, що запропонував йому бути поліційним агентом. Гржибовський пролежав після цієї розмови тиждень в ліжку і, як передавали урядовці суду, вставив собі два золоті зуби.

Яна Палестру дуже побили за те в поліційних арештах, звільнили із служби на залізниці і присудили на півроку тюрми.

— Сторож Томаш, що приніс мені од судді записку і наряд на перевод мене до поліційних арештів, виконав наказу точно і негайно. Він не закув мене в наручні кайдани, як це робив з усіма і раніш зі мною. Мабуть, отримав такого наказу. Вийшовши за ворота, він на велике здивування вартового сторожа закликав проїждже крите авто і ми враз з ним сіли до нього. Я побачив тоді на вулиці Яна Палестру, що, хоча змінився дуже, виділявся шрамом над оком.

Заки авто наше встигло було рушити, з воріт тюрми вийшла фігура судді Гржибовського. Я пізнав зразу згорблену його постать.

Рушивши з місця, ми раптом почули за собою вистріли з револьверу.

Я зрозумів тоді, що це стріляв Ян Палестра до судді Гржибовського.

Я затремтів.

Сторож Томаш скочив нервово з сидіння щоб крикнути щось до шофера, але в мить одну він лежав вже приголомшений мною. Через кілька хвилин я вийшов з авта в пальті, шапці і з револьвером Томаша і скрився в лабіринті будинків. Шофер не питав ні слова, думаючи, що я повернусь—і таким чином я щасливо втік тоді.

— Опинившись у знайомих, я читав через годину надзвичайні видання всіх газет. Вони вийшли з фотографіями п'яти осіб і важливіших місць події. На першому плані була фотографія забитого судді Гржибовського і вбивці його Яна Палестри. Потім були фотографії моя, сторожа Томаша і шофера.

За зловлення мене була визначена в ранкових газетах нагорода в десять тисяч злотих.

Та й слід вже пропав по Олеку Малецьким і я зараз вже Михайло Ленчицькі—так і памятайте, товариші.

Десять тисяч злотих, отже, в моїх і ваших руках.

Мене заарештовано тепер за нову зовсім справу, я змінився до непізнання, поголивши бороду, вуси і волосся: ніколи не знайдуть мене поліційні хорти.

Та я не докінчив головного. Слухайте, бо воно дійсно трагічне.

Газети писали про цю значну подію, та це було тільки на початку. Од знайомих я дізнався, що озвірілі поліціанти, знайшовши в канцелярії судді непритомного в'язня Тарновського, побили його так, що він збожеволів і був одвезений до закладу для божевільних в Кульпаркові.

На третій день хоронили львівські фашисти суддю Гржибовського. Вся польська буржуазія була на похоронах. Всі крамниці було зачинено, на всіх домах були жалібні, чорні прапори — емблема фашизму.

Школи і урядництва брали організовану участь в жалібному марші. П'ятсот пар автомобілів їхало двома рядами за катафалком, а між ними йшло вісімками сто тисяч чоловіків, жінок і дітей.

Буржуазія розворушила була всі гвинти нервів своїх, і процесія ревіла робленим плачем на страх ворогам — комуністам, українцям і євреям...

Івась і Грицько слухали оповідання Олека з таким захопленням, що вони забули навіть про холод і поскидавши ковдри сиділи на ліжках ніби задеревілі. За той час дощ перестав лити і місяць, що виповз з-поза хмар кидав на підлогу камери двадцять п'ять квадратів заґратованого вікна. В камері стало ясніше, обличчя в'язнів світили мертвецьким зеленим кольором, а очі гостро блищали. Тихим голосом, майже шепотом, Олек докінчував трагічну повість:

— І хто б міг подуматись до того, про що дізналися ми раптом, враз з усією фашистівською зграєю.

Одного дня бурун гніву звірячого, скаженілої чорної суспільності бив шиби в єврейських, українських і робітничих домах та ламав все, що попало в руки.

Зграї збожеволілої молоді руйнували хрести і пам'ятники на підозрілих гробах цвинтаря.

До найвищої точки здивування і оголомшення дійшов я з товаришами, коли ми дізналися тоді, що мотивом ураганного гніву чорної сотні була помста над Ромком Тарновським.

— Я не всидів, і разом з одною товаришкою ми пішли за кавалькадами засліпленої од злоби юрби на цвинтар. В перший мент ми не вірили очам своїм, і тільки згодом зрозуміли жахливий факт трагічної події.

Свіжа могила судді Гржибовського була рознесена до глибини. Домовину розбито в тріски, а труп змішано з землею і на ньому були груди каміння.

Ми побачили, здивовані, скамянілу од розпачу постать дружини Ромка Тарновського. Вона не пізнала нас... —

Івась і Грицько з окриком жаху кинулись до ліжка Олека.

Трагічна подія

Він завмер в безрусі. Тільки через кілька хвилин він піднявся, обтер хустиною очі і вдарив в останній акорд.

— Дружина Романа, побувши в закладі для божевільних, знайшла там замість свого чоловіка — збожеволілого суддю Гржибовського. Роман Тарновський втік тоді з тюрми, скориставши з великої схожості своєї з Гржибовським. Ян Палестра вбив Романа, як той вийшов з воріт тюрми і сідав до авто. Ян, побитий, не витримав тоді і покінчив з собою в тюрмі.

Так і не дізнався він про трагедію свого вчинку.

Харків.

Березень 1928 р.

САВА ГОЛОВАНІВСЬКИЙ

БУДІВНИЧЕ

Любому Ів. Микитенкові

Розкидав ранок кучеряві коси
серед цементу,

рейок
і цеглин,

а сам побіг
сховати ноги босі,
де блиском сліз
і роси,

і полин...

А ми рукава білі засукали
І кричимо уперто, як один:
„земного дня нам

— мало,

— мало,

— мало!

— Давайте день на мільйон годин!“

І льотом вгору рейки і поверхи
ховають долі

— мряку

— і сутінь...

... пролинуть дні
летітимемо верхи

і задрижать натоптані путі...

Одеса
1927 X.

ЛЮС'ЕН БУРЖУА ¹⁾

УБОГА ЮНІСТЬ

Дві малесеньких цяточки блукали самотньою алеєю. Над їхніми головами ганяли насуплені хмари. Двоє юнаків ішли рука в руку й усміхалися одно до одного. Досі вони майже не розмовляли, заглиблені в серйозність своєї втечі. І от вони не знайшли інших слів, що висловили б їхню радість з приводу волі:

— Ти! Тепер вони нас уже не дістануть!

Того кварталу зима була дуже скрутна. Майстерня за майстернею, фабрика за фабрикою припиняли роботу. Безробіття звело мізерний прибуток робітничої родини до нічого. Остання получка помандрувала до корчми, а забуті діти тимчасом тинялися по вулицях.

Двоє молодих бродяг переночували в дивовижній незакінченій будівлі. До їх там був хтось інший, бо всередині „житла“ виглядало так, ніби в покинутому господарстві: порожні консервні банки, покрадені з вітрин; купа забутого шмаття. Побравшись за руки вони на йому спали. Коли почало розвиднятися, вони знову почали свою мандрівку. Вода й небо понялися вранішньою парою. Маленькі низенькі хатки потопали в тумані. В далекому півколі вулиця заривалася золотим рогом у горбок.

¹⁾ Подаємо в перекладі нотатку Артура Арнольда про Люс'єна Буржуа.

Недалеко Парижа, де фабричні димарі день і ніч розвівають чорні прапори сажі, провів дитинство паризького пролетаря Люс'єн Буржуа. Безрадісне його оточення, безрадісна його праця. Він працював за носильника, чистив вагони, стояв біля штампувальної машини, збирав ганчірки на смітниках. Потім прийшли хорість, безробіття, злидні — вічний безупинний ритм пролетарського існування.

В цьому, завжди цькованому, завжди переслідуваному боротьбою й злиднями робітничові живе непереможна спрага знання й освіти. З якими муками та перешкодами пощастило йому підібрати хлібні крихітки з скрижалі знання! З одчайдушною впертістю шукав він брами в неперехідному мурі, що відгорожує фабричного раба від нашої культури. Він намагається знайти ту браму в католиків, у вільнодумців, — його одштовхують.

Випадок допомагає йому на тридцять другому році життя здобути професію — фотогравюру. Та от вибухає війна, і батьківщина, що нічого йому не дала, відбирає у його разом здоров'я і змогу кваліфікуватися в своєму фаху. Його очі ослабли. Це значило, що треба погодитися на будь-що, аби мати дах і хліба для родини. Коло замкнулося.

Люс'єн Буржуа

У корчмі „Матроське рандеву“ вони купили собі хліба й ковбаси. Проминувши ясні буксири та пінаси, що біля греблі, проминувши церковку, вони повернулися до свого нового царства. Вони були по той бік міста й його цивілізації, в маленькій дощаній халупці, де пічна труба була замість комина. Там був курник з погнутою дротяною огорожею; був садок повний всякого іржавого барахла.

Вони відкрили круті береги острова з вимерлими місцями розваг. Вони знайшли невеличку верфь, де лагодився паром, що його хазяїн давно помер. Низку димарів, вишикуваних батареєю. Це творило тло краєвиду.

Решту дня вони проблукали. Перелізли через паркан невеличкого забутого цвинтаря, насміли зайти до маленької селянської садиби, але звідти їх негайно викинули. Потім вони спочивали на полі, зщулившись біля широкого ревеневого листя й ссали кислі стебла. Лише над вечір вони знайшли притулок у будці нічного сторожа. Другого дня, щільно притиснувшись одно до одного, вони спостерігали народження нового дня. Вперше в житті їх розбудив пташиний спів, і коли вони розплющили очі, то побачили речі відмінні від вікна, завішаного лохміттям, речі відмінні від сірого двору. Вони дивувалися з чудесного півкола сплетеного листям, що ніби беззвучний водоспад збігав до тихої річки. Небо було ясне і покрите чарівними намітками блищало, ніби перламутр.

З свого ліжка вони переслідували очима схід сонця і його тремтучі відблиски, що падали на тисячну армію билинок. Вони пили розкішне чисте повітря, що лилося з далеких далів сюди. Вони почували себе, ніби в центрі великого зеленого луку, а лінії далечини були тетивою.

Потім вони спостерігали темну площину городів на другому березі, спостерігали так, ніби бачили це вперше в житті. Площина

Оцей робітник, що в йому втілено долю його класи, став співцем своєї класи. Він не „поетична натура“. Але більше: він висловлює скруту й муку пролетаріята що ходить в лахміття, що йому, більше ніж хліба, бракує змоги переступити свою тяжку працю та йти до чогось іншого.

Через те й треба Люс'єна Буржуа зарахувати до письменників революції. В історії свого життя „l'ascension“ він висловлює свій світогляд простими словами: „Невже ще й тепер, нарешті, не час стати цілком свідомими?“ Свідомість — це для Буржуа свідомість класи, до якої належиш і долю якої треба ділити. Герої Буржуа — це не герої буржуазних письменників. Буржуа не винахідець інтересних постатей, а доповідач злиденного пролетарського життя. Пролетаріят для буржуа — це не джерело вражінь. Він сам себе відчуває краплею великого потоку, що з темних глибин вкрає до світла.

Люс'єн Буржуа — письменник паризького пролетаріяту.

розпістерлася перед ними морем, кольору кавярних зерен. Жирні бугорки землі світили, як гребні невеличких рівних хвиль. Прудкі срібні ниточки ткалися кріз шлюзи угноєних луків. По середині, за сивизно-старою кроною дерева сходило сонце.

Трохи підвівшись, як молодий бог, він показав їй темне тремтіння там, де порцеляна неба найяскравіше блищала.

— Ластівки, — пояснив він.

Ластівки, що, може, ось-ось смажені впадуть до цього ново-знайденого раю.

Вони чекали. І вони були голодні. Від учора їм залишилася ще скибка хліба. Але передусім вони хотіли пити. Трохи теплої кави — було б дуже добре.

Так почала їх уже мучити повсякденна скрута.

Він шукав, ніби молодий всвк. Води не бракувало, але вони не мали у віщо її набрати. Вони зійшли до річки, щоб пригорщами напиться з неї. По дорозі вони знайшли плитку шоколаду, й розжували її, біжучи до води.

* * *

По обіді небесний вогонь вдарив їм у голову. Щось мучило їх, але вони обое не знали, що то було.

Вони не були зовсім не винні. Хіба ж не можна бачити на подвір'ях бідняків, як забавляються діти різних полів? Їхня любов одверта. По запліснілих, смердючих коридорах можна бачити любовні пам'ятні дошки: „Малий Луї кохає Лулу д. с. с.“ Ці три літери визначають „до самої смерті“. Часто похабщина підкреслює думку цих написів. Голод хтивости це єдиний голод, що його можна вдоволити по оселях перепакованих різноманітними родинами.

Отже вони вже давно знали так, як дорослі, таємницю і зміст любови.

Тепер природа була співучасником і підбурювачем їхнього бажання. Бо було гаряче сонце скороминучого. Тепер бо довкола були тисячі притлумлених шелестів і прихованих зідхань. Бо гуділи проти сонця всякі створіння й ніжно та спрагло воркували голуби.

В своєму глибоко внутрішньому він знав, чого хотів від неї. Але він не знав, як без брутальности вимагати бажаного. Серце його було переповнене. Він зробив їй пищика. Сплів вінок з польових квітів. Потім вони колихалися на гилці, що висіла низько і була як найзручніше крісло. Вони гуляли в піжмурки, а згодом качалися на зеленому килимі трави. Міцний і п'яний дух ішов від угноєних піль. Тоді вони раптом побачили над обривом любовню

Люс'єн Буржуа

гру двох молодих собак. Це показало їм те, чого вони сами хотіли. Але одночасно вони помітили й близькість людей: хтось ворухнувся в кущах.

Вони пішли далі. Зайшли в чащу, обнесену низьким муром. Сонце кидало тисячі золотих кружалець кріз листяний дах. Дош золотих зайчиків кропив їхню убогість.

Цієї хвилини він посідав найкращий у світі скарб. Він, лежачи, обнімав її. Під поганою сукнею вимальовувалися молоді форми й збуджені груди. Його вуста й пальці тремтіли перед зникаючою дівчиною.

* * *

Так вони прожили кілька днів із своїм коханням. Їхнє господарство збагатилося скалкою люстра, шматком килима й кухонним горщиком. Він роздобув молоток та гвіздки і прирехтував полицю для схованки всього, що вони понакрадали: консерви, шоколад, речі, що просто зручно було потягти з прилавка або вітрини. Одного разу він приніс лантух молодій картоплі, чесно заробленої. Він працював у городника. І саме ця випадкова робота зіпсувала їм буття, бо робота видала їх світові. Але це трапилося не одразу, а за два тижні по їхній втечі.

Вони їли, скільки було. А було частіше мало, ніж доволі. Часом вони пили молоко сусідчиної кози. Але ці ласощі були так само небезпечні, хоч пара й була дуже обережна.

Вони переживали й сумні дні в своїй Аркадії. Бували дні, коли з ранку аж до вечора спадав важкий дощ і заганяв їх у куток, під стіною. Тоді вони сиділи зщулені, притулившись одно до одного, клацаючи зубами. Вони боялися всіх тих комашок і звіряток, що заганяв до їхньої схованки дощ. Ясна сонячна хвиля випускала їх знову на волю. Тоді вони бігали сюди й туди, щоб висохнути. Але при тому їхні ноги залишали численні сліди, що зраджували їх.

Останніми днями другого тижня зневір'я почало їм нашіптувати, що так само, як їх з себе струснуло суспільство, їх струсне й життя. Виростала загроза. Настирливо й невблаганно. Істи було нічого. Її трясла пропасниця і він не хотів її залишати в такому стані. А на біду ще зникла коза. Довга валка темних хмар замкнула обрій. Він ширився над ними, як вступ до безжалісного присуду. Усе зникло. Вони мали лише одну невідступну думку: вони в тупику, і вони повинні повернутися до існування, яке вони покинули. З провалля свого жаху вони бачили цю вчорашню дійсність перед собою. Незмінну, повну боротьби і скрути. Дні, що їх треба було провести в глухому завулку, який упирався в стоголосу

Убога юність

оглушливу вулицю з автами, з тисячами людей, що вічно кудись поспішали.

Бар „Мандоліна“ з фасадом штучного мармуру і крикливою позолотою був на розі двох вулиць. Що-вечора бар притягав до себе насолодою та божественними звуками механічного органу чоловічу й жіночу людність. На стелі були небесні веселі садки з гірляндами троянд. Прекрасні голі дівчата стояли на східцях саду і грали на струментах, іменем яких звався будинок. П'яниці (в більшості вони пили вино літрами) слухали тут опери і джаз. Так і юнацтво виховувало тут свій художній смак.

В цих розкошах вони зустрінулися вперше. Обое шукали своїх п'яних батьків. Годинами вони чекали в дитячій юрбі, що гралася в світлі вікон.

Спершу вони обмінювалися поодинокими словами з приводу краси й цінности чутої музики. Потім кожне говорило про труднощі й неприємності життя, связаного з доглядом батьків.

Він оповідав, що його замикали до льохо-подібної кімнати. Проти ночі надходили „вісники“. То були парубки в синіх блузах: вони приходили продавати цинк і оливу. В них була роблена певність себе, і гроші вони ховали до кешені без зайвих слів. Метал був новий, але оброблений так, щоб надати йому вигляду лому.

Він нічим не піклувався. Не зважаючи на його спритність, його все ж таки часто били.

Життя — це важка річ. І вона оповідала про свою недолю господарювання у вітчима. Його професію ледве чи можна було безсумнівно й точно визначити, так само як і професію його приятельок, що з ними він проводив день. Коли вітчим гуляв з приятельками, вона повинна була обслуговувати їх. Вона захотіла позбутися такого життя й взяла роботу на фабриці банок для чобітної масти. Але з фабрики, як усіх інших її викинуло безробіття.

Ні, вона не могла повернутися туди, звідки прийшла. Тільки докори й прокльони її там зустрінуть. До того ж її напевне поб'ють. Вже краще зачекати кінця пригоди, хоч і промінчик надії не хоче показуватися. До якої гавани було їм приставати? Аджеж безробіття й скрута звідусіль виганяла бідноту.

І їхня доля відіграла ролю у великій драмі, переступивши через них, що були незначною епізодичною явою.

Люди стали ворожі й недовірливі. Невеличкі довколішні власники, а над усе їхні бережливі жінки, уважно контролювали їх з-за муру.

— Нас кінець-кінцем схоплять, — говорила вона, плачучи.

Кріз заслонку своїх дверей вони бачили невблаганний похід чорних хмар.

Двоє забутих дітей почували наближення катастрофи. Справді, краще б їх схопили. Це було б їхнє звільнення.

І доля прийшла за спиною лютої, червоної жінки, власниці кози. Постать з червоною пикою, пикою ситої худобини, пикою, що її не могло ніщо і ніколи схвилювати. Короткошия постать у синій формі, і білими нашивками.

Чоловік прийшов, щоб схопити дві бідних тремтючих істоти. Щоб їх покарати—„ці дві малі гадини“.

Переклала Л. Піонтек

ВАЛЕРІЙ МАРАКОВ

ЧУЄШ, БІЛОРУСЬ?

К. Маліновському

— Були конання,
— боротьба,
— робота,
Були пожежі білоруських міст,
Здіймала стяг
знеможена голота

їх почуття
— і радощі,
— і злість!
Клепали коси,
плавили сокири

На череп панський плавилася сталь
Ув огненім паланні віри
Він на чолі,
Проводирем їх став...
Любов і віра...
Молодість і мари...
Хто їх стримає

сильною рукою!?
Тут — катування,
— зойки,
— сльози,
— кари...

Не може бути тиші і спокою!..
... Кипіло серце від недолі краю!..
Зідхав наш край
болотними грудьми

Тут,
під п'ятою генералів

Валерій Мараков

Душився він

— і кров'ю,

— і слізьми!

... ішла стихія...

— Воля...

— і одплата...

Палав огонь

як розіп'ятий стяг

З любов'ю сина,

— друга

— брата

Він віддавав

тобі своє життя!

О, Білорусь!

Чи чуєш ти,

чи чуєш?

Твій кращий син розп'ятий на тобі!..

Невже на вік

у грудях заночує

його великих дум розбіг!

О, мабуть, ні!

В твоїх словах спокою

Я чую маршу вигуки і грім

Вони, як радість

пісні молодії,

Дають надхнення

Молодим!..

З білоруської Сава Голованівський

ВЛАДИСЛАВ БРОНЄВСКИ

МАНДРІВНИК

Віє мій шлях в північні простори,
А на волосся сивизна хвиль,
Пристань моя — човен і зорі,
Бистрі вітрила в безвісті миль.

Місячна мідь не злякає там мене,
А чорнь і блакить не покона.
Серце — то парус вогненний!
Серце — уламки стерна!

Ти не будеш чекать як Сольвейг...
(Знову на північ лине човен).
Ти не вмієш співать як Сольвейг
Сливих мелодій з давніх давен.

Я вітрила поставлю на вітер,
Даль, як ножем, розітне мені зір,
Вітчизна моя — по всім світі,
А кров в моїх жилах — з далеких зір.

З польської мови переклав С. Сакидон

ФРАНЦІСКО ГОЙЯ

1746 — 1828

Еспанське мистецтво, що зазнало на протязі століть кілька періодів занепаду і розквіту, на XVII століття доходить найближчої пори свого розвитку. Засвоївши античність італійської школи і натуралістичність нідерландської, під впливом яких розвивалося еспанське малювання, еспанські художники так би мовити, акліматизували їх на рідному ґрунті, і дали своєрідне мистецтво з оригінальними, вже чисто національними рисами. І Севільська школа, центр художнього життя Еспанії, дає протягом XVII століття цілу низку великих імен, таких як: Зурбаран, Кано, Рібера, надто ж Веласкез і Мурільо. Незрівняні портрети і жанр Веласкеза, картини Мурільо, що вражають сполученням релігійного ідеалізму з реалізмом, становлять епоху в історії не тільки еспанського, але й світового мистецтва.

Однак, слідом за епохою розквіту настає занепад, і в XVIII віці еспанське мистецтво вже являє собою тільки слабе наслідування італійському та французькому. Королівський двір користується головно з послуг чужоземних мистецтв, а еспанські художники сумлінно наслідують їх або ж сліпо йдуть за традиціями. Мистецтво по-старому обслуговує двір і церкву і принатурюється до їхніх вимог та смаку. Воно було офіційним мистецтвом, як була офіційною та чужою народів і вся культура, що не природним шляхом розвивалася, а заносилася з-зовні. Такий стан національного мистецтва цілком природно впливав з загального політичного життя країни. Середні віки, що для всієї Європи були вже відійшли в минуле, в Еспанії, здавалось, ще тривали. Духівництво з єзуїтами та інквізицією і далі відіграло все ту саму велику роль. Влада короля лишалася, як і давніше, священною. Все народне, самобутнє пригноблювано, нищено. Слабі спроби деяких представників з Бурбонів справити життя Еспанії на новий шлях з перших же кроків наражалися на різкий опір духівництва та шляхетства, і знов наставала реакція.



ФРАНЦИСКО ГОЙЯ

ФРАНЦИСКО ГОЙЯ

ЦЕНТРАЛЬНА
= НАУКОВО-УЧБОВА =
БІБЛІОТЕКА

Таким періодом був кінець XVIII століття, в правління Карла V, що прийшло на зміну більш гуманному й ліберальному правлінню його попередників. І тоді, як у Франції розгорялася Велика Французька Революція, коли в Європі чути було подих революції, Еспанія переживала пору найжорстокішої реакції.

І на тлі такого політичного життя, позначеного цілковитим занепадом національного мистецтва, з'являється з своїми творами один з найбільших майстрів Еспанії і найреволюційніший художник свого часу — Франціско Гойя.

„Це — революція в Еспанії, це — крик народного протесту проти наносної поверхової офіційної культури, це — бунт, як відповідь на негідні вимоги“. Так визначає творчість Гойї один з новітніх дослідників його, Бертельс¹⁾.

Франціско Гойя народився 1746 року в Арагонії недалеко Сарагоси в родині селянина. Здібності до малювання помічені були в йому рано, і 15-літнім юнаком його вже відіслано до Сарагоси в науку до майстра. Палкий і кипучий юнак Гойя не мав нахилу до сидячої роботи в майстерні. Буйне, веселе життя молоді захопило його. Романічні пригоди змінювалися поєдинками, бенкети — скандалами й сварками. Після одного з скандалів йому довелося тікати з Сарагоси. Він подався до Мадриду. Тут навчання його набирає серйознішого характеру. Гойя працює і вчиться у відомого венеційського майстра, двірського художника Тьєполо. Але поведінка його лишається та сама, і він мусить тікати і з Мадриду. Та обставини, що могли б цілком придушити слабшу натуру, тільки допомагають Гойї. З неймовірними пригодами, мандруючи з трупою тореадорів дістається він до Риму і лишається тут декілька років. Він студіює італійських майстрів, вчиться, працює сам. В Римі, здобуваючи науку в італійських майстрів, копіюючи класичні сюжети, Гойя бере проте темою для своїх картин тільки Еспанію, тільки еспанську дійсність. І цими картинами він здобуває собі ім'я.

1776 року його запрошують до Мадриду писати кольорові картини для королівської фабрики гобеленів. Робота захоплює його. Тут він дістає змогу цілком виявити себе й замість писати традиційні сільські ідилії або класичні сюжети, Гойя пише жанрові сценки з еспанського життя. Ця робота і кладе початок славі Гойї. 1784 року він стає членом Мадридської Академії Мистецтв, 1790 — дістає звання двірського артиста-маляра, а 1795 — Гойя вже Президент Академії.

Офіційне становище Гойї прекрасне. Як модний художник, він тішиться з ласки двору і має успіх серед двірського вельможного

¹⁾ Francisko Goya von Kurt Bertels, München, Piper, 1907. Стр. 3.

Франціско Гойя

панства. Він малює безліч портретів королівської родини й завалений замовленнями від аристократії. Але успіх не перешкоджає йому розбиратися в оточенні.

Скептик натурою з тонким спостережливим розумом, Гойя особливо гостро відчував і бачив, скільки глупства, лицемірства, жорстокости крилося за пишністю та розкішшю двору. І він творить свої славетні гравюри, в яких тонко й зло виставляє в карикатурному, часто-густо алегоричному вигляді все, що здається йому вартим осміяння в околичному житті. Проте, не вважаючи на приховану злобу на нього вельможного панства й духовництва, Гойя зберігає своє становище при дворі навіть після вступу на королівський престол Фердинанда VI, коли всіх, хто служив Йосифові, усунуто й покарано. Надто вже велика була слава Гойї як портретиста. Але життя його при дворі стає все ж так нестерпним, що Гойї не сила більше тут працювати. І останні роки свого життя Гойя перебуває вже далеко на чужині у Франції, в Бордо. Там він і вмирає 1828 року.

У другій половині XVIII століття, цеб-то в епоху, коли Гойя виступив зі своїми роботами, в Іспанії існувало декілька шкіл, але жодна з них не дала нічого яскравого, видатного. Чи не найбільшим академізмом, найбільшої силою традицій відзначалася Сарагоська школа.

До Сарагоської школи належали і перші вчителі Гойї. Але суха академічність учителів Гойї не змогла задавити його самобутності. І якщо й позначився на ньому вплив Сарагоської школи, то лише на його церковному малюванні, найслабшій ділянці його творчости. В усьому ж іншому Гойя цілком оригінальний, лише іноді нагадуючи Рембрандта своєю різкою світлотінню, або Веласкеза сірими тонами свого малювання. Він сам сказав, що за своїх учителів вважає природу, Рембрандта і Веласкеза. І найвища його творчість саме там, де він іде цілком своїм шляхом, беручи надхнення від власної фантазії або еспанської дійсности. Творчість Гойї не тільки оригінальна. Різко пориваючи з традиціями, з минулим еспанського малювання, вона водночас одверто революційна. Гойя не тільки зрікається старих шляхів, але й сміливо торує собі нові. Це позначилося різно на окремих ділянках його творчости.

Найбільш традиційний Гойя в церковному малюванні. В церковному малюванні йому бракувало того, що давало надхнення його славетним попередникам, — Веласкезові, Рембрандтові, Мурильо — йому бракувало щирого релігійного почуття. Скептикові й атеїстові, Гойї ні звідки було взяти надхнення для своїх картин на релігійні

Вопрос о том, как можно было бы использовать эти материалы в интересах науки и культуры, является предметом настоящего исследования.



Виряжаються

Виряжаются

пантеон. Для маляра это была большая работа, и он работал над ней в течение нескольких месяцев. Он работал в одиночку, и его работа была очень хорошей.

Сестра маляра в то время была очень молодой девушкой. Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал.

Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал. Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал.

Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал. Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал.

Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал. Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал.

Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал. Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал.

Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал. Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал.

Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал. Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал.

Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал. Она была очень красивой и очень доброй. Она была очень любима всеми, кто ее знал.

теми. Йому лишалося тільки йти за традиціями. І більшість його церковних фресок лишає глядача холодним. Але там, де Гойя відходив від абстрактності релігійної теми і віддавався під живий безпосередній вплив вражіння, там він цілком відмінний. І поруч холодно, сухо розробленого основного сюжету можна бачити якийсь куточок життя, написаного зовсім одмінно. Такі, наприклад, глядачі в великій фресці „Воскресіння Антонія Падуанського“.

У церковному малюванні Гойя не дав нічого значного, нічого нового, і в його творчості воно відіграє найменшу роль. Між тим для Еспанії XVIII століття релігійні теми в малюванні були явищем дуже показовим і характеристичним. Мистецтво Еспанії тих часів служило майже виключно церкві та дворові, і художники виявляли себе, здобували собі ім'я перед усім церковним малюванням. Гойя не пішов тим шляхом. Він здобув собі ім'я в Еспанії своїми портретами, що їх навіть сучасники прирівнювали до Веласкезових. Але перше про картини олією.

Для своїх gobelenів Гойя писав етюди олією. Це дало йому цілу низку невеликих жанрових картин, сюжетом яких була майже виключно еспанська дійсність. До картин олією належать і великі полотна, теж переважно з еспанського життя, як от — „Похорон сардинки“, „Засідання інквізиційного трибуналу“, „Процесія самобичування“, „Середина божевільні“. Така ж і не менш відома „Ромерія в Сан-Ісидро“, що вражає своїм освітленням та живістю рухливого натовпу. До сцен з народнього життя домішуються фантастичні сюжети, як от: „Вальпургова ніч“, „Шабаш відьом“, „Привид“, або такі моторошні, хмурі теми, як „Задущення“, „Розстріл“ з часів французької навали.

В картинах олією Гойя виступає вже з усією силою свого таланту. Він зовсім не зв'язаний традицією, вільний у виборі сюжетів, у композиції теми. Він відроджує жанр Веласкеза, але відроджує його не рабським наслідуванням, а вільним творінням.

Стихія Гойї — рух. Всупереч італійським майстрам, що дають переважно статистику, Гойя з особливою майстерністю віддає в своєму малюванні рух. Його персонажі йдуть, біжать, танцюють, б'ються... динамічність відчувається у найменшому штрихові. Особливо велике вражіння справляє в Гойї рухливий натовп, юрба, маса як от у „Ромерії в Сан-Ісидро“. Яскраві, колоритні, написані широкими мазками, картини Гойї своєю безпосередністю нагадують скици з натури.

Але ці картини Гойї були відомі тільки серед невеликого кола. Слави серед своїх сучасників Гойя набув собі, головним чином, портретами.

Франціско Гойя

Треба сказати, проте, що в портретах Гойя дуже нерівний. Надто за першої половини життя портрети його вражають холодністю, сухістю. „Мужчини його офіційні, жінчини розкішні, діти лялькові“ (Бертельс). Але це можна сказати тільки про його офіційні портрети, про ті портрети, що їх він не міг не писати. Навмисна урочистість позбавляє ці портрети життя. Але зовсім інакше пише Гойя, коли він захоплений роботою, коли пише з надхненням, не на замовлення. Ці портрети Гойї можуть стояти поруч з Рембрандовими та Веласкесовими. В них Гойя зовсім позбувається своєї офіційної сухости, виходить за межі традицій і дає життя. Надто гарні портрети жінок, в яких Гойя особливо тонко зумів віддати теплість колориту тіла, легкість обрисів, грацію ліній. До портретів зачисляють і дві картини еспанської „Махи“ — куртизанки: „Маха одягнена“ і „Маха оголена“. Самі ці картини могли б здобути славу Гойї. Обидві дивують надзвичайною модуляцією, надзвичайним відображенням тіла. Тіло живе, дихає, повне життя.

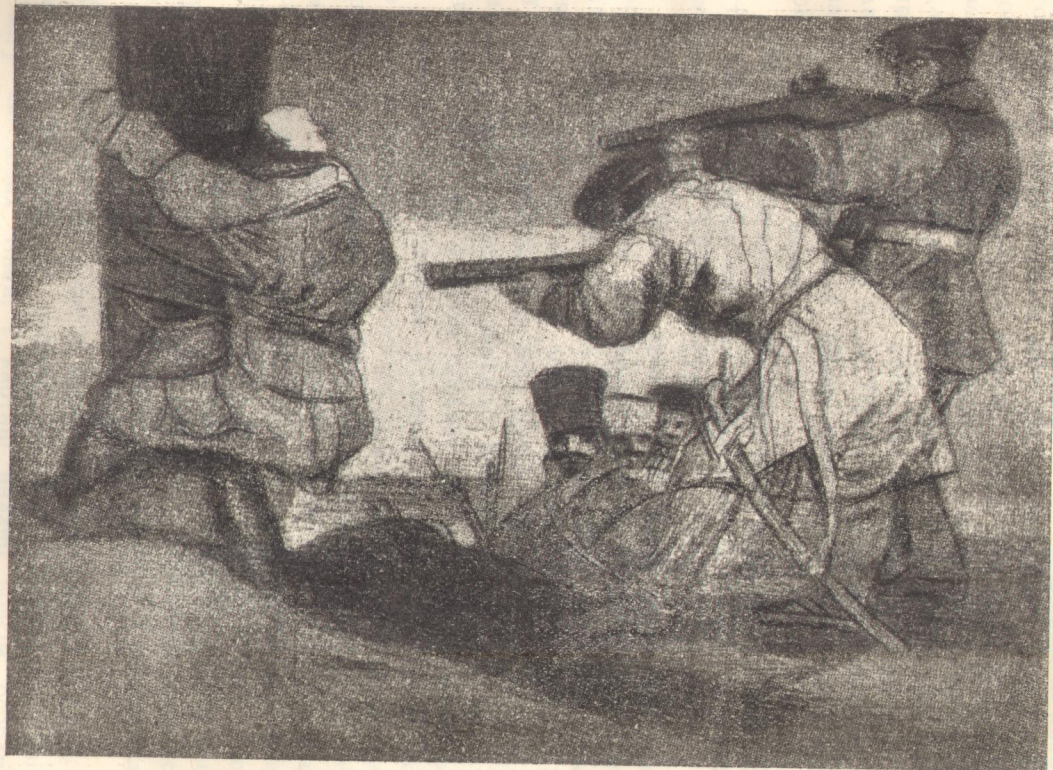
В другій половині творчості Гойї портрети його стають щораз глибшими що до змісту та виконання. Гойя з надзвичайною тонкістю схоплює індивідуальність обличчя, його духовну суть і віддає її на полотні.

Як і Рембрандт, Гойя рано взявся за гравіровальну голку. Першими його кроками в писанні гравюр було копіювання картин Веласкеза, але вони не були дуже вдалі. Тільки тоді, коли Гойя перестав копіювати і став на шлях оригінальної творчості, офорти його досягли великої мистецької вартости. І ніде, ні в одній ділянці своєї творчості Гойя не виявляв з такою яскравістю сути свого таланту, як у гравюрах, не йшов так сміливо за власним поривом і що до форми, і що до змісту.

Офорти Гойї були реакцією на його роботи, як двірського художника. Там було так багато лицемірства й фальшу! Він мусив писати не так, як бачив, як почував, а як зобов'язувало його його становище і бажання замовця. В офортах же його ніщо не зв'язувало. Він віддається цілком своєму зоровому вражінню, своєму прозиранню в суть предмета та своїй безмежній фантазії. Звідси і походить дивовижна реальність змісту гравюр Гойї і не менш дивовижна фантастика виконання: жахливі фантастичні потвори, що виставляють у всій реальності одворотні сторони людського ества.

Гойя дав чотири великі серії гравюр: „Los Caprichos“ — „Фантазії“, „Los Desastros de la guerra“ — „Жах війни“, „Suenos“ — „Сни“ (помилково видані під назвою „Proverbios“ — „Прислів'я“) „Tauromaquia“ — „Бій биків“. Найраніша і найзначніша — „Los Caprichos“.

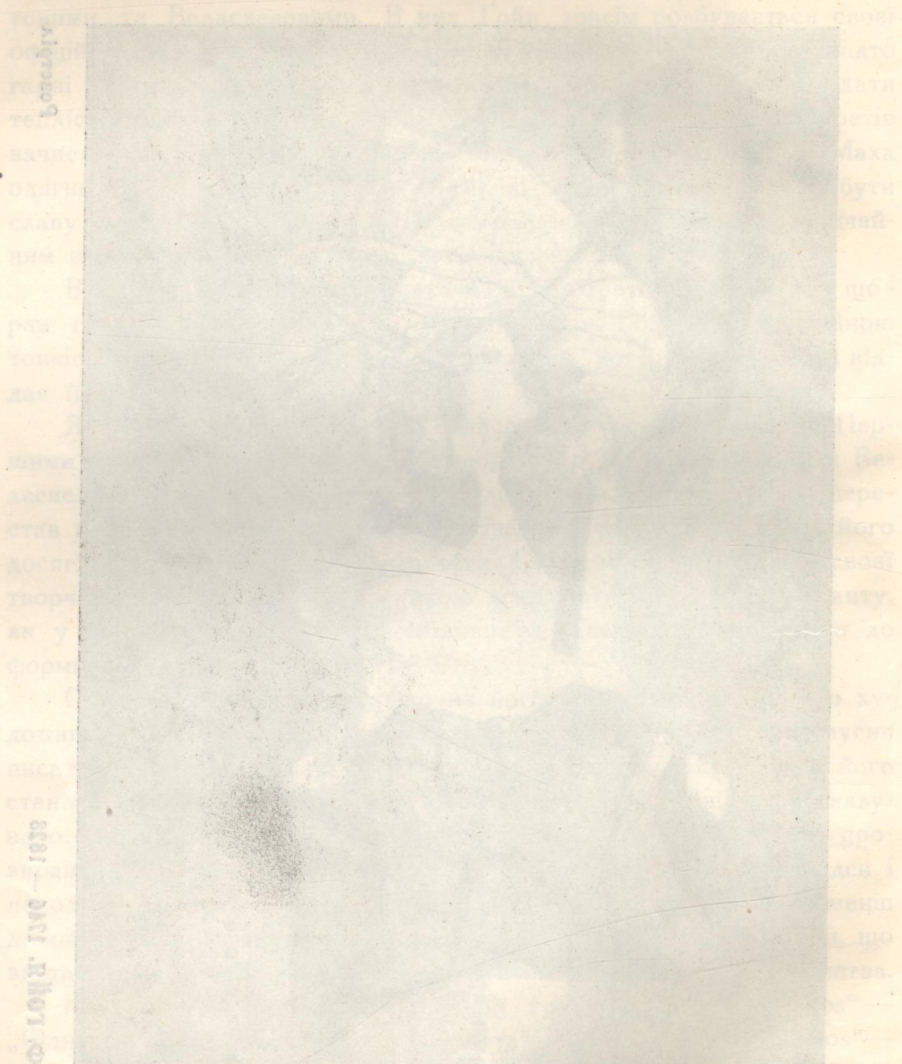
ЦЕНТРАЛЬНА
НАУКОВО-УЧБОВА
БІБЛІОТЕКА



Ф. ГОЙЯ. 1746 — 1828

Розстріл

Голова схвалює, навіть і не вартості Гойа дуже великої. Навіть в першій половині життя його рідного батька було багато друзів, друзів, друзів. Але не можна сказати тільки про його офіційні портрети, про його портрети, про його портрети. Навіть у молодості він був дуже популярним. Але згодом його портрети стали рідкістю. І це було дуже незвичайно. І це було дуже незвичайно. І це було дуже незвичайно.



Там, де він працював, він був дуже популярним. І це було дуже незвичайно. І це було дуже незвичайно. І це було дуже незвичайно.

АНДРЕА
1840
1840

„Los Caprichos“ можна було б назвати епіграмами в малярстві. Це низка гравюр, здебільшого карикатур, що гостро й зло висміюють негативні риси еспанського суспільства того часу: розпущеність народу, чванство буржуа, тупість духовництва і неробство аристократії та двору. Карикатури мають радше соціальний, ніж політичний характер.

„Його гравірувальна голка, — каже Бертельс, — нагадує гільйотину, але карає вона не за політику“. Ніде, ні в чому не виявився з такою силою дух критики і заперечення Гойї, продукт революційного настрою всієї Європи, як у „Los Caprichos“. Для Гойї немає нічого святого. Він глузує з того, перед чим ще схиляються його сучасники. Церква, вельможне панство, члени королівської родини могли стати предметом його глузування. А в „Pintor del Rei“ він, наприклад, висміює самого себе як слухняного владущих. Мавпа малює на полотні голову осла. Проте на портреті виходить не голова осла, а голова лева. Мавпа малює осла не ослом, а царем звірів. Так їй було наказано.

Гойя широко використовує побутовий матеріал, узятий з самого життя, і його гравюри сміливо можна було б назвати ілюстраціями еспанського життя XVIII століття.

Прямий зміст багатьох гравюр Гойї тепер втрачений для нас. Спроби пояснити його здебільшого досить невдалі. Сам Гойя дав своїм гравюрам дуже короткі назви, що теж потребують розшифровки, але це не завжди легко, бо зовні форма вислову ідеї у Гойї дуже фантастична. Для всіх сатир Гойя широко користується образами тварин, відьом, демонів. Можна, звичайно, вказати на кілька оригіналів, що з цього погляду зробили на Гойю свій вплив, але, звичайно, це не головне. Головне те, що карикатури Гойї — його тварини, його демонологія — були кроком від рококо до революції. Історично це повторення переходу від романської епохи до готики. У „Caprichos“ Гойї знов оживає карикатура готики, бунтівна епоха XIII століття в малярстві. Те, через що вся Європа пройшла в XIII столітті, Іспанія пережила в творчості Гойї. І саме з готики брав Гойя свої фантазії. Багато сюжетів для своїх гравюр запозичив Гойя з образів на еспанських соборах з готичними прикрасами. З певністю можна сказати, що різьба на хорах у Толедському соборі дала тему для його шабашу відьом.

Своїх замірів Гойя досягає простими способами. Невелике відхилення від нормального штриху, від прямої лінії, легка зміна в розпологу світлових тіней, і картині надано зовсім особливого змісту, вона — карикатура. Улюблений спосіб, проте, у Гойї для змальовування огидних рис людини — це змальовування людей в

Францiско Гойя

образі тварин, навіть не звичайних тварин, а якихось потворних сполучень різних тварин в одну істоту. І жахливість гравюр в тому, що в цій потворі, що в суті своїй не має нічого людського, ми пізнаємо людину... „Caprichos“ — це ціла епоха в історії еспанського мистецтва.

Другу серію гравюр Гойї присвячено навалі французів на Іспанію при Наполеоні. Вона називається „Los Desastros de la guerra“ — Жах війни. Матеріал для цих гравюр дали головним чином, справжні події з часів народної війни, „guerilla, якою зустріла еспанська людність наїзд французького війська. Матеріалу в Гойї було сила.

В-осени 1808 р. його запрошено до Сарагоси, що тільки-що витримала жорстоку облогу, для того, щоб намалювати картини руїн міста. Правда, через нещасливий випадок ці картини загинули, але тему їх Гойя використав через 2 роки в серії гравюр під назвою „Los Desastros de la guerra“. До речі тут буде зауважити, що цю тему використовували й інші художники. Майже одночасно з Гойя випустили свої гравюри на ту саму тему — облога Сарагоси — 2 еспанських художника Гальбес і Брамбілла. В них ми знаходимо ті самі типи арагонських селян, французьких салдатів, але композиція картин цілком відмінна. Так, і Гойя, і Гальбес, і Брамбілла використовують як сюжет героїський вчинок молодиці - маркитанки, Марії Агустини, що заступила коло гармати свого любого і відігнала французів.

Іспанські художники дають картину події з точністю само-видця, зберігаючи всі подробиці. Гойя ж дає з дивною простотою ніжний силует дівчини, що сміливо підходить до гарматів. Коло її ніг купа трупів, — і все.

На „Los Desastros“ дуже яскраво виявився імпресіонізм Гойї. У нього ми не знайдемо старанно списаних груп, краєвида, силу подробиць, де кожна рисочка має своє власне певне значіння. Скупими штрихами відмежовує Гойя світло і тіні. Всю сцену він концентрує на передньому плані, на задньому ж плані деталей не подає, а лише надає різноманітності зміною освітлення.

Що до змісту ці гравюри Гойї дуже нагадують гравюри французького художника Collot, що жив за 200 літ до того, і дав дві серії гравюр під назвою „Les Misères et les malheurs de la Guerre“. Але в Collot можна навіть сміятися з комічних малюнків. Гравюри ж Гойї справляють вражіння моторошності й жаху. Повішені на деревах, розстріли, поле в бою з купами трупів, жінщини, що люто кидаються на ворогів, насилля, убивства — такі моменти вибирає Гойя.

Останні 15 гравюр цієї серії написав Гойя геть пізніше, вже десь по війні за короля Фердинанда, в період найжорстокішої реакції, якою відповів еспанський уряд на народню війну. В цих гравюрах Гойя вже свідомий політично. Ось останні дві гравюри, наприклад: „Істина“, в образі молодої жінчини, що лежить на землі мертва. Єпископ каже надгробне слово, поруч його — людина в короні. Старі жінки з лопатами збираються закопувати небіжчицю. На другому аркуші „Істина“, здається, ще не вмерла, хоч і лежить на землі. Навколо неї погрозливо стоять люди. Вони держать наготові каміння й книги і готові вбити „Істину“, якщо вона тільки підведеться.

Третя серія гравюр „Tauromaquia“ — присвячена національному спортові еспанців — боеві биків. До певної міри вона має історичний інтерес, бо в ній ми маємо і справжні епізоди, і справжніх осіб, не кажучи вже про вбрання та обстанову. Але головне в цих гравюрах не вбрання і обстановка. Художнє вражіння створюють вони своїми надзвичайно живими рухами биків та бійців, розміщенням груп. Гойя поступово розгортає всі стадії бою, і глядач переживає його разом з еспанською юрбою, що неясно вирисовується на задньому плані гравюр.

З четвертої серії збереглося тільки 18 аркушів, що були об'єднані під назвою „Los Proverbios“. Вони дійшли до нас дуже попсовані. Значіння їх більшою частиною загадкове. Незрозумілі фігури, загорнуті в дивну одержу, сидять на гіллі, люди з гігантськими крилами літають...

Але вражіння, яке справляє тонка гра світлотіни, таке велике, що картини промовляють. Це — картини без слів.

До останнього періоду життя Гойї належать стінні малювання в його пригородньому домі. Відповідно до важкого, безнадійного настрою Гойї в цей період, ці малювання написано в похмурих тонах і пройнято безнадійним фаталізмом. Деякі композиції нагадують „Sarpichos“, але більш похмурі. Особливо терпке вражіння справляють сцени демонічного характеру, наприклад, „Шабаш відьом“ або „Парки“.

Слава Гойї за його життя ґрунтувалася головним чином на портретах. Ними він здобув собі ім'я. І тільки після смерті, коли були повністю видані його гравюри, можна було всебічно оцінити його творчість.

Слава Гойї прийшла по його смерті і зростала безперервно протягом XVIII століття. І справді, творчість Гойї не тільки не застаріла з роками, але, навпаки, саме на кінець XIX віку Гойя з його імпресіонізмом у малюванні особливо близький і зрозумілий.

Вага Гойї для Еспанії величезна. Він відкрив еспанському художникові шлях до нових джерел сюжетів, відкинувши освячені традицією класичні й релігійні сюжети, зламав сліпе наслідування класичних зразків у композиції, дав Еспанії новий для неї вид мистецтва — художню карикатуру; нарешті, лишив низку художніх пам'яток старої Еспанії. Еспанському мистецтву свого часу, просякнутому догматами і традиціями, він протипоставив мистецтво вільне, нове, революційне.

Творчість Гойї — епоха історії еспанського мистецтва. І творчість ця своєю чергою відбила епоху в житті еспанського народу, епоху зворушення революційних сил, що приховано, підсвідомо крилися в йому.

ЛІТЕРАТУРНІ ПАРОДІЇ

ПЕРЕЛАПАНІ КЛАПАНИ

Ан. Дикий

Зелений лепет, леле... ляп!
Кленове листя лине
І на лани і на поля
Ой, леле! — й вам на спину.

Поезіє моя! Нічого не люблю,
Як тих алітерацій —
Волосся сиве аж гублю
В надмірній праці...

Розбив, розбурхав тумани,
Рожевий край пожеж!
Мої зусилля не марні...
Авжеж?

Горю і граю — зграє, грай!
Безмежна радість п — тиць,
Розбризчерводограй
— Беркиць!

Ом. Заратустра

БІБЛІОГРАФІЯ

Б. Коваленко. Перший призов. ДВУ. 1928. Стор. 196.

Критичній думці тов. Б. Коваленка властива простолінність, що хоч і не завжди буває доволі витончена, та завжди ворожа до занепадництва з його ультра-лівою фразою до дрібнобуржуазної невиразності й ніби-то нейтральності і до складніших форм компромісного угодництва перед буржуазною ідеологією в літературі. Звідціль його бойовий тон, не завжди погоджений з сумлінним і докладним, властивим т. Коваленкові, характером викладу.

Збірка „Перший призов“ містить у собі 7 критичних статей і виразно поділяється на дві частини. З них першу становить собою одна велика стаття, почасти й розвідка, присвячена п'ятим пролетарської літератури піонерам: В. Чумакові, В. Елланові, Г. Михайличенкові, А. Заливчому, І. Гай-Гриценкові. Ця частина особливо цікава, бо у ній ми знаходимо найповніші та й найсвіжіші відомості про старіших пролетарських письменників, про перший призов української пролетарської літератури. При всій пошані до них автор не викривляє соціального еквіваленту їх творчості, зазначає, що

в революцію вони вступили як представники революційно-селянської інтелігенції, яка не зразу усвідомила ортодоксальну більшовицьку лінію в питанні політики, а поступово, хоч і швидко, до неї наближалися, ліквідуючи відгомони дрібнобуржуазних націоналістичних традицій. (5 ст.)

Їх творчість розглядає він, слушно пригадуючи тут Г. Михайличенка, як перший період творення пролетарської літе-

ратури. Пізніше, коли з'явилися В. Сосюра та М. Хвильовий, В. Коряк свого часу („Жовтень“) відзначив початок другого періоду її, коли пролетарську літературу почали були творити і безпосередні представники пролетаріату. Б. Коваленко погоджується з тим, що

нова соціальна суть пролетарського мистецтва, зрозуміло, відіб'ється й на його формальній структурі, внесе в форму зміни, відповідні до нових завдань, але це вже буде не перша, а друга, третя, четверта стадія розвитку пролетарського мистецтва.

Звичайно, нова соціальна суть відбилася й на т. зв. формі поезій того ж таки Еллана й Чумака вже й першого періоду, що далі прикладами та аналітичними зауваженнями показує і сам автор, бо „форма“ чи стиль не обмежується ямбічною схемою, яка теж, м. і., ніколи не буває спільна в Еллана і, скажімо, у Зерова. Ми б зробили з цілої Б. Коваленка аналізи ще одне таке узагальнення: творчість піонерів пролетарської літератури — Еллана, Чумака, Михайличенка — разом являла собою певну стилеву відміну імпресіоністичного ґатунку, а ні в якому разі не механічне вливання пролетарської ідеології в буржуазну форму. Творчість усіх трьох була дуже далека від будь-якої механістичності. Нагадаємо тут, що ми характеризуємо наш імпресіонізм розбіжністю поміж позасвідомо засвоєним ідеалістичним світовідчуванням та свідомим матеріалістичним світоглядом. Для марксистської критики давно вже не секрет, що художня творчість соціально зумовлюється не лише через свідомість письменника. Факторам світовідчування віддає Б. Коваленко в

Бібліографія

своїй аналізі увагу, особливо „аналізуючи творчість Г. Михайличенка і його революційну символіку“ і вже наближається до визначення характерної імпресіоністичної розбіжності („своїм світоглядом Г. Михайличенко був революціонер, але елементи форми запозичав у буржуазної літератури“...—84 ст.), але знов таки впадає й тут, і по інших місцях у надмірне раціоналізування, виявляючи свою згадану вже простолінійність.

В останніх трьох статтях т. Б. Коваленко художню форму починає розуміти ширше й уважніше приглядається до діалектичної зміни стилів. Характеризуючи рівнобіжно поетів Фальківського та Косяченка, він виявляє ролю світовідчуження:

Слід порівняти цю вимучену лірику (селянські мотиви в Д. Фальківського.—М.Д.) з простим і безпосереднім, але водночас правдивим і високо художнім сільським колоритом в творчості Косяченка, щоб переконатися, яка величезна різниця є між віршами інтелігента про село і поезіями справжнього селянського поета, що в цьому селі зріс і органічно увібрав у себе психіку світовідчуження своєї соціальної верстви.

Далі критик із жалем констатує, що „з цього роздоріжжя між революційною та занепадницькою творчістю Косяченка різко повернув до символізму, пішов за Д. Фальківським у нетри містики, дешевої й вульгарної що до форми вислову філософії“... А пояснюючи ці зміни, вивав на перший план поетову свідомість, тимчасово забувши про ширші й глибші фактори, але правильно визначивши „мінор“, як соціальний „світогляд здекласованого селянського революційного інтелігента“.

Разом із тим т. Б. Коваленко визнає законність і слушність „ліричного суму і обурення з приводу конкретних хиб сучасності“.

Синтетично побудована, остання в книжці, стаття „Пролетарський реалізм в українській художній прозі“ розгортає перед читачем широкі перспективи розвитку для

пролетарського реалізму, що лише вибрунцюється, але не передбачає всіх труднощів на його широкому незбитому шляху в неосяжне майбутнє. Справа в тому, що потреба в новій художній формі для пролетарського реалізму вимагає вже — третій період розвитку пролетарської літератури в УСРР — конкретного розв'язання в творчій праці, бо інакше загрожує відступ на зарані підготовані романтичні позиції. Ідеологічної небезпеки реставраційних тенденцій романтизму т. Б. Коваленко у цій книжці, очевидно, ще не брав на увагу, що й позначилось на статті, присвяченій О. Влизьковій — „Поет молоді сили“. В статті про І. Ле — до певної міри, реабілітація письменника — спостерігається певна непогодженість у визначеннях, бо „Іван Ле — революційний романтик“ визначається в кінці — „як пролетарський реаліст-психолог; у того ж таки Івана Ле рівночасно існує в одній збірці „Юхим Кудря“ і сила формальних огріхів і в той же час формальна досконалість. Прості лінії визначень одна одну перекреслили.

В статті „Комсомольський літературний рух на Україні“ підкреслюється „життєрадісну, вольову психіку комсомольського письменника, протилежну пасивістичному світовідчуженню розмагнетеного інтелігента-меланхоліка“ (є ще футуристичне світовідчуження перемagnetеного інтелігента-сангвініка, очевидно, не протилежне). В наступній статті „Молоде село“, що являє продовження попередньої, в певній мірі, намічено долю „наймолодших кадрів пролетарської літератури“ в тому змісті, що „озброєні міцною ідеологією, вони поступово удосконалюють і формальну техніку, виростають із юнацької преси в загальну літератури, вносять в неї свіжий молодняцький струмок“... (123 ст.).

Як критикові-марксистові, Б. Коваленкові, таким чином, бракує ще витончення методи, що в нього вона буває й досить статична, і не доволі гнучка, але біля цього він весь час працює, не зменшуючи проте свого ідеологічного напору. Звичайно, Б. Коваленкові треба працювати ще

Бібліографія

й біля свого власного стилю, не забуваючи, що критик теж, до певної міри, повинен бути майстром слова, за прикладами Белінського та Плеханова.

М. Доленго

С. Щупак. Питання літератури. ДВУ. 1928. Ст. 139, ц. 85 к.

Зі зростом радянської літератури росте й радянська критика, і поточний рік збагатився на кілька нових критичних збірок так старих авторів, як і дебютантів.

С. Щупак, відомий ще зі сторінок радянських журналів критик - марксист, нині дебютує цілою збіркою статей, писаних між 1925 — 1928 р.

Хоч дещо з них є полеміка з приводу тодішньої дискусії хвильовизму чи відгук на неї навіть в теоретичних статтях, проте автор не помилився, гадаючи в передмові, що „статті загалом мають не тільки історичний інтерес, а й зберігають свою актуальність і для теперішнього часу“.

Збірка має що до змісту статей не однорідний характер: частина є переважно теоретичні статті, частина (3) суто полемічні, тому кожна з них має й неоднаковий інтерес, і неоднакову вартість.

Серед теоретичних перше місце і розміром, і актуальністю займає перша ст. в книзі „Основні проблеми мистецтва в поглядах радянських марксистів“. Хоч ми вже маємо цілу книжку, про спеціально трактує проблеми мистецтва й літературознавства в їх сучасному стані (кн. Петренка), але й ст. С. Щупака має свою цінність і навіть перевагу супроти книжки Петренка.

Ст. т. Щупака не так, правда, докладно і всебічно, але зате більш самостійно, без надмірного цитування авторитетів, „своїми словами“, ясно, просто й зрозуміло подає основні проблеми мистецтва й літератури.

В основному автор охопив усі найважливіші проблеми: походження мистецтва, його естетичної й соціальної функції, проблему утилітарності, форми й змісту, формальної й соціологічної методи в літературознавстві, проблеми пролетарської

культури в цілому й літератури зокрема і навіть теорії стилю останньої — пролетарського реалізму, висвітлив погляди на ці проблеми найбільших авторитетів марксизму від Плеханова до наших днів і попутно дав успішну й належну критичну оцінку різних збочень і ухилів у цій справі різних літературознавців і критиків — Чужака, Горбачова, Б. Якубського то-що. Автор твердо стоїть на марксистській позиції, легко орудує цією методою і ясно й яскраво висвітлює ці питання з погляду ортодоксального марксизму, вносячи ясність в заплутані місця чи поповняючи деякі прогалини, що заважають зрозуміти всебічно дану проблему.

Так, С. Щупак в розділі „Про таке мистецтво“ цілком слушно і правдиво зауважив, з приводу ніби-то різних визначень сути мистецтва з боку різних марксистів, що „бухаринська систематизація почуттів“ і „концентрація життя“ Луначарського — це не принципи, що перечать поглядам Воронського на те що, таке мистецтво“ (ст. 10) і так само і Плеханова. Тут підкреслимо лише різні сторони природи мистецтва, різні його функції. Автор рішуче відкидає немарксистську теорію лефівського теоретика Чужака про „мистецтво, як життєбудування“, а натомість бере Плеханівську формулу мистецтва як „пізнання життя“ й „відтворення життя“. Але, спиняючись на цій формулі, автор не спинився на конкретизації цього питання, пам'ятаючи слова самого Г. Плеханова: „Сказати, що мистецтво, як і письменство відбиває життя, значить висловити хоч і правдиву, але досить невиразну думку. Щоб зрозуміти, яким чином мистецтво відбиває життя, треба зрозуміти механізм цього останнього“. Хоч автор і спинявся на різних функціях мистецтва — гносеологічній і соціально-утилітарній, головним чином, подавав погляди різних марксистів на цю проблему, але врешті не дав синтези різних поглядів, остаточної й ясної відповіді на питання: що таке мистецтво? В останньому розділі цієї ж першої статті С. Щупак таки відповів на це питання: „Що таке мистецтво? Діяльність, через яку

Бібліографія

задовольняється естетичні потреби громадянської людини" (ст. 48).

В розділі „форма й зміст“ автор вніс багато ясности у цю проблему, хоч забавою дав місця зпівнілій критиці формально-соціологічної позиції професора Б. Якубського, яку останній займав п'ять років тому і скоро після того виправив на ближчу до марксизму: В передмові автор, правда, це відзначив, але такі місця в наш час звучать вже анахронізмом.

Зате досить влучна й своєчасна є критика другого літературознавця Горбачева, що, визначаючи силу й успішність соціологічної марксистської методи в аналізі змісту, ударився в панічний розпач з приводу ніби неспроможности її дати подібну й успішну аналізу форми. На це С. Щупак дав досить влучну відповідь: „Що значить досліджувати формальні прийоми незалежні ні від чого? Це значить збирати психічний матеріал, що дає взагалі права судити про твір“ (ст. 34).

А оскільки, додамо ми, марксистки визнають постулат органічного поєднання форми й змісту й залежности першої від другого, то розривати єдиний по суті твір на дві ніби - то різні частини і, головне, твердити, ніби - то марксистська соціологічна метода спроможна пояснити тільки одну половину явища, а не все в цілому — це буде не по-марксистському. На це вказував ще Г. Плеханов у завданні марксистській критиці, що шукання соціологічного еквіваленту є лише половина роботи, а друга, конче потрібна, є аналіза форми. І це цілком ясно: тільки після аналізу змісту й форми ми маємо право судити твір в цілому і зважити його певну вартість.

Критикуючи погляди А. Богданова, що „слідом за занепадом змісту настає негайно й занепад форми“, С. Щупак правильно зауважує: „кінець - кінцем, форма без відповідного змісту справді неминуче деградуватиме і перестане приваблювати до себе, але протягом певного часу форма ще може триматись на належній височині й навіть досягати нових щаблів свого розвитку“ (ст. 22). Але далі автор згоджується з „практичною пора-

дою“ А. Богданова „молодому сучасному письменству“, щоб воно „наслідувало мистецькі форми тільки ранньої буржуазної епохи, тобто класиків, а не пізнішої, коли запанували символісти футуристи то-що“ (ст. 23¹).

Я гадаю, що це цілком неправильно, і з цим згодиться, мабуть, і сам автор, оскільки він сам трохи далі в ст. „Наше письменство та „Європа“ рішуче стверджує, що творчість ранньої буржуазної епохи Sturm und Drang'у „всім своїм творчим патосом, великими пристрастями, сміливістю шукань, революційною активністю... ближче до пролетаріату, ніж до буржуазії“ (ст. 75²) сучасної західної чи нашої. Тут мова іде за зміст, а не за форму раннього буржуазного поступово-революційного періоду і цілком правдиво підкреслено їх революційну спорідненість з нашим письменством що до „духу“, так би мовити. Тому, розв'язуючи проблему використання буржуазної спадщини культури й мистецтва, слушно вказувано саме на цю ранню добу буржуазної революційности. Але в такі, як казав Г. Плеханов, виключні епохи, коли „форма відстає від змісту, якою була доба раннього буржуазного письменства, і до якої належить і наша революційна епоха, було б, по-моєму, неправильно наслідувати чи використовувати форми, а не зміст. Якраз ми можемо з цієї доби найбільше брати що до змісту, звичайно, критично й обережно, оскільки він близький нам своєю революційністю, а що до форми чи, власне, техніки, то можна використовувати її позитивні здобутки і з доби пізнішого розвитку буржуазного мистецтва, з доби символізму, оскільки в цю тезу мистці плекають тільки форму й техніку і підносять її на високий щабель. В конкретних випадках таке уміле використання не суперечить основній марксистській тезі відповідности нового змісту новим

¹) Підкреслення моє — Л. П.

²) Підкреслення С. Щупака.

Бібліографія

формам і ми маємо до цього влучні ілюстрації в поезіях В. Чумака (з циклу революційного) і В. Еллана, що, використавши здобутки й досягнення науки символістів про евфонію (словесну інструментовку), зуміли дати найсильніші свої поезії („Червоний заспів“ В. Чумака, „Гартована поезія“ його ж, „Повстання“ В. Еллана і т. д.), збудувавши їх за технікою символістів. Від’ємний приклад ілюстрації цього ж явища становить, скажемо, „Блакитний роман“ Г. Михайличенка¹⁾.

С. Щупак, вносячи, з одного боку, багато ясности у вищезазначені проблеми, зокрема в проблему змісту - форми про примат змісту над формою, з другого боку, вносить і певну неясність що до самого поняття „зміст“. На жаль, у нього немає визначення цього поняття, а те поняття, яке складається на основі студіювання авторитетів марксизму, стає всупереч з такими от словами С. Щупака: „ідейна безсильність, не зважаючи на багатий зміст“... (ст. 24²⁾). Ця „ідейна безсильність“, що чомусь поєднується одночасно з „багатим змістом“, вносить неясність і непевність, оскільки, як ми знаємо, зміст твору є його „ідейний комплекс“ і тому така фраза належить до парадоксів типу „гарячого льоду“.

В останньому розділі IV „Пролетарське мистецтво“ автор зачепив і теорію пролетарського реалізму, найактуальнішу тему нашого літературного сьогодні. Цю проблему недавно лише висунули марксистські критики - літературознавці, її ще зовсім не розроблено, не деталізовано і не цілком конкретизовано на художніх зразках, але поставлено її досить певно й виразно і в цьому безперечно заслуга наших критиків. Її часто трактується в писаннях майже кожного критика і це свідчить як за гострий інтерес до неї, так і за успішне вирішення її в майбутньому.

С. Щупак не розроблює детально теорію цього стилю, не спiniaється докладно

на відмінності його від буржуазного реалізму, він вказує на одну лише відмінну рису, на діалектичність пролетарського реалізму супроти буржуазного. Цього, безперечно, дуже мало і для розуміння основного стилю нашої доби. Значно більше дає В. Коряк в ст. „Критика перехідної доби“ та в кн. „Українська література“. Ілюстрацію його на художніх зразках подав Б. Коваленко в ст. „Пролетарський реалізм в українській художній прозі“ (кн. „Перший призов“). Що до більш - менш ґрунтовної розробки теорії пролетарського реалізму, то треба одверто визнати, що ми ще не маємо свого Іп. Тена, який дав би її, виходячи з філософії пролетаріату — історичного й діалектичного матеріалізму, якому в мистецтві і відповідає реалізм, подібно тому, як свого часу буржуазний реалізм виріс на основі філософії позитивізму й натурального матеріалізму.

В ст. „Мистецький світогляд Василя Елланського“ автор дав загалом добру аналіз поглядів В. Еллана на мистецтво, спираючись головним чином на його теоретичні статті і мало аналізуючи саму творчість.

В останніх 2-х теоретичних статтях — „Література й робітничий побут“ і „Письменник і оточення“ С. Щупак порушив теж актуальні теми літературної сучасности — робітничу тематику й проблему робітничого оточення для пролетарського письменника. Він слушно підносить питання: „Чи не є одно з найважливіших завдань нашої літератури не тільки відбивати цей революційний процес у робітничому побуті, а й впливати на його успішний розвиток?“ (ст. 128) і відповідає: „...сюжетно обняти робітничий побут дуже нелегко. Але це завдання є таке нагальне й важливе, що його ні обминути, ні відкласти не можна“ (підкреслення Щупакові).

В ст. „Письменник і оточення“ С. Щупак точно й ясно накреслює основні соціальні джерела, що живлять психологію художника, і висуває рішуче основну ідею, що не може бути пролетарського

¹⁾ Твердження цього абзацу редакція вважає за дискусійні.

²⁾ Підкреслення моє — Л. П.

Бібліографія

письменника поза звязком його з пролетарським оточенням, з пролетарською класою. „Для українського письменника в особливо гостре питання про оточення, бо його досі здебільшого вербується з селянства, але письменником він стає в місті, принаймні, тут він розвивається. І потроху віддаляючись в місті від селянства, письменник, не знаючи й пролетаріату, опиняється раз - у - раз в полоні міщансько-інтелігентської ідеології“ (ст. 137). Це досить слушне зауваження до соціального коріння занепадництва в радянському письменстві, до якого автор долучає ще один чинник — соціальну відірваність і матеріальну незабезпеченість деякої частини студентства (в ст. „Пролетарські письменники й попутники“ ст. 62 — 63).

В полемічних статтях проти вапліянства та хвилювизму („Теоретична плутанина“, „Псевдомарксизм Хвилювизма“) автор хоч і викриває помилки й ідейні збочення, але без належного боевого тону, властивого войовничому марксистові взагалі і цілком пристойного в разі полемічного змагання. У Щупака ми натомість бачимо якесь поблажливе поводження з опонентами там, де треба з усією гостротою й рішучістю повстати проти подувів з ворожого табору.

С. Щупакові, як критикові, взагалі властива діалектична обережність, — звідси і його ворожість до „наклеювання ярликів“. З одного боку, це непогано, коли

розраховуєш на недостатнє засвоєння основ діалектичної логіки і важити на природну інерцію мислення, але, з другого боку, це погана звичка — не називати речі їх іменами: це вносить неясність і замазує суперечності там, де їх треба оголяти, щоб знищити.

Єсть у С. Щупака ще багато спірних тверджень, вроді: „Ми ніколи не захоплювались „Плугом“ і Гартон“, ми зокрема і їх не вважали за суто пролетарські організації, але отаке протиставлення цим організаціям неокласиків і вульгарне, і шкідливе“ (ст. 120¹). Раз „Гарт“ і неокласиків не можна протиставити, то чи не слід і неокласиків зараховувати до гартонців? Ми думаємо, що якраз отаке замазування ідейних розходжень і уникання називати речі їх іменами і є шкідливе.

Ми досить вже спинялися на різних помилках автора, переважно дрібних і не ґрунтовних, що не можуть захищати основну ортодоксально - марксистську позицію його. Книжка має, безперечно, велику вартість як з боку висвітлення теоретичних питань літературознавства, так і з боку поставлення практичних проблем пролетарської літератури й критики.

Л. Підгайний

¹) Підкреслення моє — Л. П.

ХРОНІКА

У ВСЕУКРАЇНСЬКІЙ СПІЛЦІ ПРОЛЕТАРСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ (ВУСПП)

Харківська організація ВУСПП. Після літньої перерви Харківська організація ВУСПП відновила свою роботу, багато дещо змінивши в лабораторних методах. Насамперед окремі письменники (як поети, так прозаїки) розбиваються тепер на окремі гуртки, в яких вони сходяться за мистецькими ознаками — принцип товариша М. О. Скрипника, що його було висунуто на відомому літературному диспуті. Але цей принцип застосовується вуспівцями в межах єдиної організації, як ідеологічного цілого. По-друге — для вирішування спільних мистецьких завдань чи інших принципових питань а також для постійного товариського зв'язку лишаються спільні збори, що звуться товариські зустрічі.

Ці зміни в методах роботи, що їх запроваджено за згодою цілої Харківської організації, ще більше з'єднали товаришів на єдиній вуспівській платформі пролетарської літератури.

І. М.

Пленум Ради ВОАПП. Близьким часом має відбутися Пленум Ради Всесоюзного Об'єднання Асоціації пролетарських письменників. Як відомо, ВУСПП мав затвердити свою участь у ВОАПП'і на II своєму з'їзді. Так само постійних представників до Ради ВОАПП від ВУСПП'у мав виділити з'їзд. Тимчасом з'їзд має відбутися аж в січні - лютому 1929 р. Тому Секретаріят ВУСПП, за згодою минулого Пленуму Ради ВУСПП, виділив до Ради ВОАПП десять тимчасових представників. Запропоновано також представництво „Молднякові“.

Збільшення розміру журналу „Гарт“.

Починаючи від січня 1929 р. журнал „Гарт“ виходитиме щомісячно розміром на 7 друк. аркушів, на доброму папері. Своєчасний вихід кожної книги журналу цілком забезпечено тим матеріалом, що його редакція має в своєму портфелі. Одночасно журнал поліпшується з технічного боку (шрифт, верстка, обгортка й т. ін.). Коло співробітників журналу з нового року значно поширюється.

Участь членів ВУСПП в літературному Альманахові. Члени Харківської організації ВУСПП на минулій Товариській зустрічі, обговоривши лист редактора Альманаху „Літературний Ярмарок“ тов. Хвильового до Всеукраїнської спілки пролетарських письменників з проханням взяти участь в Альманахові, що його видаватиме Державне Видавництво України, ухвалили взяти участь в цьому Альманахові, оскільки він буде органом позагруповим і вільним від будь-яких тенденцій, що могли б відштовхнути від себе членів ВУСПП'у.

Поширення „Літературної Газети“.

Останні числа „Літературної Газети“ виходять збільшеним розміром (на 2 друковані аркуші) і збільшени тиражем. Коло співробітників „Літературної Газети“ помітно росте, зростає одночасно й цікавість до „Л. Г.“ з боку широких читательських мас, особливо комсомольських і студентських.

В останніх чотирьох числах „Літературної Газети“ вміщено матеріал понад сорока співробітників. Ці здорові тенденції

Хроніка

свідчать про розуміння редакцією „Л. Г.“ своїх завдань — гуртувати навколо цього бойового органу пролетарської критики все активне й молоде, все краще, що наближається щиро до завдань пролетарського літературного фронту.

Реформоване „Красное Слово“. Журнал „Красное Слово“, орган руської секції ВУСПП своєю третьою книгою за нової

редакції закріплює ті досягнення, що їх дійшов журнал, уважно добираючи матеріали й подаючи чимало перекладів з українських письменників.

Проліт. Вийшов № 6 журналу „Проліт“, органу єврейської секції ВУСПП. Помітно значне поживлення в роботі журналу і своєчасний вихід кожної нової книги.

НАШІ ПИСЬМЕННИКИ ЗА КОРДОНОМ

На Захід. Цього року Народний Комісаріят Освіти УСРР відряджує в культурно-наукову командировку за кордон цілий ряд наших видатніших письменників. Уже виїхали до Берліну т. т. Володимир Коряк, Іван Ле, Аркадій Любченко, Олександр Копиленко, В. Поліщук, Валеріян Підмогильний. Ближчими днями з Києва виїздять члени ВУСПП т. т. Микола Терещенко та І. Фефер. З Харкова мають виїхати ще т. т. С. Пилипенко та Михайль Семенко. Всі вони їдуть до Західної Європи.

1 листопада з Харкова до Німеччини (через Львів) виїхали разом Голова Президії Укрголовнауки тов. Ю. І. Озерський і Відповідальний секретар ВУСПП тов. І. Микитенко. Вони мають на меті ознайомитись, крім Берліна, з цілою низкою найвидатніших культурних та наукових центрів Німеччини (Дрезден, Ляйпциг, Мюнхен, Нюрнберг, Ессен, Дюссельдорф, Кельн, Гамбург, Берлін), а крім того, відвідати столицю Чехословацької Республіки, Прагу, та столицю Австрії, Відень. Тов. Ю. І. Озерський має зробити в Берліні та в інших науково-культурних центрах Німеччини доповіді про стан сучасної української науки.

Подорож тов. Ю. І. Озерського є дружною відповіддю на візиту Президента Т-ва „Ost Europa“ професора Шмит-Отта, що відвідав столицю України, Харків, у вересні місяці поточного року й зробив доповідь у Будинку Літератури імені В. Блакитного про діяльність Т-ва „Ost Europa“. Таким чином завданням Голови Президії Укрголовнауки тов. Ю. І. Озер-

ського є закріпити ті культурні звязки з цим Товариством, що вже встановилися.

Тов. І. Микитенко, знайомлючись з німецькими пролетарськими письменниками та взагалі з літературним життям Німеччини, має запросити деяких німецьких пролетарських письменників до співробітництва в нашому журналі „Гарт“, а також деяких журналістів та письменників до участі в роботі великого українського громадсько-політичного та літературно-наукового місячника „Червоний Шлях“.

На Схід. До Туреччини виїхав 26/X тов. П. Г. Тичина—разом з науковою делегацією від Всеукраїнської Асоціації Схознавства, членом якої тов. Тичина являється. Бувши добре знайомий з турецькою й іншими східними мовами, тов. Тичина (автор майстерних перекладів з турецьких, вірменських й інш. поетів) має встановити безпосередні звязки з турецькою літературою, запросити турецьких письменників до співробітництва в „Червоному Шляхові“, а також ця його подорож безперечно спричиниться до ознайомлення трудящих мас Туреччини з українською літературою—через переклади наших письменників турецькою мовою.

До Туреччини ж, а відтам до Палестини, виїхав і член ВУСПП тов. Л. Первомайський, що має зібрати й простудіювати там матеріал до нового свого твору, що до нього він приступає по закінченню роману „Околиці“.

Г. Д.

У ДЕРЖАВНОМУ ВИДАВНИЦТВІ УКРАЇНИ

Вийшло з друку: О. Стороженко — Твори. Т. II (Українські оповідання) Конан-Дойл А. — Вибрані твори. Том I. (Пригоди Шерлока Холмса. Пес Баскервілів). Збірка п'єс — вип. III. Упорядкували Ю. Смоліч і Болобан (Робітничо-селянський театр, куди ввійшли: Михайлець — Вороги — п'єса на 1 дію. Бездик — Сигнал — драма на 4 дії. Михайлець — Кум — трагікомедія на 2 дії. Предславич — „Хлібороб“ по-американському — комедія на 2 дії).

Складено договори. З письменником О. Донченком складено договір на видання його повісти з ксесомольського життя за часів військового комунізму „Постріл“. З поетом І. Ю. Куликом складено договір на переклад віршів Уїтмана. Матеріал вже готовий до друку. З письменником Вол. Кузьмічом складено договір на видання його роману „Авіо-спіралі“.

Науково-фантастичний роман. Готується до друку авантурний науково-фантастичний роман Тео Вар-

лєта „Золота Скеля“. Роман малює пригоди наукової експедиції, яка натрапляє в морі на золоту скелю, та боротьбу між капіталістичними державами за захоплення цієї скелі.

Повість В. Таля. Готується до друку історична повість В. Таля з часів XVIII віку „Патеридя ченця Аники“.

Незабаром вийдуть з друку: Неверов — Мишка Додон. Панч П. — Голубі ешелони. вид. II Квітко — твори (т. II, т. IX). Н. Левицький — твори. (т. I, II, III). Дікенс — Олівер Твіст. Марк Твен — Янки при дворі короля Артура. Стороженко — „Брати близнята“ (Роман-хроніка з життя України кінця XVIII віку). О. Свекла — Останній стан. Хвильовий М. — 1. На глухій шляху 2. Бараки, що за містом. Дзюванні Боккаціо — „Декамерон“ т. I II. І. Тобілевич (Карпенко-Карий) — Твори. т. I і III за редакцією Я. Мамонтова, М. Л. Кропивницький — твори — т. I і II (за редакцією П. Руліна).

КОНКУРС НА КРАЩУ ДИТЯЧУ П'ЄСУ

9 листопада 1928 р. відбулося останнє Засідання Жюрі оголошеного ДВУ конкурсу на кращу дитячу п'єсу для шкільного театру. Разом було розглянуто 127 п'єс, з них визначено на премію п'ять: 1. „ХО“ — автор Мамонтов Я., 2. „Маскарад“ — автор Олесь Донченко, 3. „На поліссі“ — автор Герасименко В. П., 4. „Баламутка“ — автор Іваницька М. та 5. „Сонячний ранок“ — автор Луценко І. М.

Всі п'єси визначені на премію умовно. Автори повинні виправити п'єси за рецензіями, по одержанні виправлених п'єс (термін подачі — 1 грудня 1928 р.) буде скликано засідання жюрі для остаточного розподілу премій.

Ухвалено до друку 2 п'єси:

1. „Весною“ — автор Турминський А. та
2. „Ясько Чернецький“ — автор Боярчук К.

Ухвалено до друку з переробкою за рецензіями — 8 п'єс:

1. „На провесні“ — автор Шиманська Н.,
2. „День у малого Тараса“ — автор Шпак,
3. „Тарасів син“ — автор Любченка І. П.,
4. „Украла“ — автор Ів. Жук,
5. „Молоді кооператори“ — автор Тарасюк П. 6. „Зміна йде“ — автор Коваленко М.,
7. „Не повезло героям“ — автор Сич, Я та
8. „Маленький герой“ — автор Богославський М.

Передано для використання до редакції журналу „Червоні Квіти“ 2 п'єси: 1. „За татом“ — автор Благо М. та 2. „Про трьох сміливих школярів“ — автор Соломонівська Н.

Ухвалено до друку як п'єсу для юнацтва та передано до юнацького сектору ДВУ п'єсу „Гуцульська правда“ — автор Вовк П. А.

16 п'єс повертається авторам для ґрунтовної переробки за рецензіями.

90 п'єс як непридані до друку знято з конкурсу, і авторам не повертається.

У ВИДАВНИЦТВІ „РУХ“

Вийшло з друку: Грінченко — твори. Т. IV. (На розпутьті), т. V (Серед темної ночі). Франко — твори. Т. XI (Воа constrictor). Винниченко — Великий секрет. (П'єса). Шекспір — Сусідочка з Віндзору (комедія на 4 дії). Приборкання новоростої (комедія).

Незабаром вийдуть з друку: Франко — твори. Т. I, III, XXVII. Винни-

ченко — твори — т. I, XXIII. Винниченко — „Поклади золота“ (роман), „Над“ (комедія на 4 дії). Вороний М. — збірка творів. (Ювілейне видання). Мамонтів — „Княжна Вікторія“ (п'єса). Катаєв — Квадратура кола (в перекладі М. Йогансена). Г. Хоткевич — твори — т. VI („Богдан Хмельницький“ трилогія).

З ЛІТЕРАТУРНОГО ЖИТТЯ БІЛОРУСИ

До 20-річного ювілею літературної діяльності відомого білоруського пролетарського письменника Цішки Гартного (З. Жілуновіча) буде видана книга „Цішка Гартни у літературній критиці“. Також буде видано нариси літературної діяльності ювіляра есперантською мовою.

Ал. Салагуб, що сидів у в'язниці (у Лукішках) в Західній Білорусі, написав п'єсу на 3 дії „Вясельє“, де автор малює

побут білорусів та початок „Громади“. Цей же автор написав нове оповідання „У інтернаце“ з життя шкільної молоді Західньої Білоруси.

М. Нікановіч кінчає великий роман „Заклятое шчасье“, де автор малює життя сучасного радянського білоруського села.

Міхайла Грамика готує до друку нову п'єсу під назвою „Салони Хвалі“ з сучасного життя Західньої Білоруси.

ВИДАННЯ ТИПУ „РОМАН-ГАЗЕТИ“ НА УКРАЇНІ

Видавництво ВУРПС'у „Український Робітник“ приступає до видання з 1 січня 1929 року щомісячного періодичного видання „Романи та повісті“ українською мовою за типом „Роман-Газета“.

За один лише рік існування московська „Роман-Газета“ знайшла свого читача серед найширших мас трудящого населення. Такий успіх говорить, що робітник охоче купує „Роман-Газету“, бо вона його знайомить з найкращими творами художньої літератури і, крім того, приступна своєю невисокою ціною.

Видання „Українського Робітника“ виходитиме щомісячно під назвою „Романи та повісті“. Книжки виходитимуть з ілюстраціями у формі звичайної книги, бо критика довела, що в такому вигляді вона краще зберігається і її зручніше читати.

Кожна така книга матиме 250 стор. і вмішуватиме в собі цілком закінчену повість або закінчений роман.

Тоді, як звичайна книжка о 200 — 250 стор. коштує 2 — 2½ крб., кожна книжка серії „Романи та повісті“ коштуватиме лише 50 коп. Отже можливо буде одержати добре зроблену, але дешеву книжку.

В першому номері, що вийде на початку січня, буде вміщено відому повість „Бур'ян“ українського письменника Головка, який на неї одержав першу Жовтневу премію. Далі друкуватимуться нові твори українських письменників: Хвилювого, Панча, Слісаренка, Микитенка та інш. Відомий російський письменник Юре-занський пише для цього видання велику повість про сучасний Донбас. З творів чужоземних пролетарських письменників видавництво готує до друку до одного з чисел першого півріччя „Спогади Макса Гельца“.

Передплатники 3-місячні і річні одержують книжку з розрахунку кожна книжка 50 коп. — 5 крб. за 12 книжок.

Хроніка

Крім того, окремі газети зможуть одержувати це видання як додаток і тоді для переплатників цих газет книжка коштуватиме дешевше.

Досвід московської „Роман-Газети“ показує, що таке видання дуже гарний засіб просування книжок до широких мас, до найглухіших закутків.

Треба відмітити намір „Українського

Робітника“, який прагне доскорішого ознайомлення широких робітничих мас як з кращою українською художньою літературою, так і перекладною, і сподіватися, що „Романи та повісті“ українською мовою з успіхом виконають роль поглиблення процесу українізації і наблизять українську книжку до широких кіл трудящих мас.

ЗА КОРДОНОМ

Ювілей акад. К. Студинського. 4-го листопада у Львові мало відбутися святкування ювілею 35-ліття наукової праці академика Кирила Студинського, що від 6-ти літ головує в Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові. Програм українських культурних інституцій, влаштований польськими фашистами, змусив відкласти святкування ювілею Студинського.

Новий журнал „Monde“ у Парижі. Журнал „Monde“ — новий французький щотижневик під редакцією Анрі Барбюса.

Редколегія журналу складається з таких осіб: Ейнштейн, Горький, Е. Сінклер, Угарте, Унамуно, Безальжет, Леон Верт. Журнал є органом широкого об'єднання європейської революційної інтелігенції. „Monde“ зветься щотижневиком літературної, художньої, наукової, економічної та соціальної інформації, але фактичне він в більшій мірі вмістить в себе літературно-мистецьку інформацію. У відділі кіно значне місце займає радянське кіно: статті Д. Вертова, С. Ейзенштейна, Л. Мусинака.

НОВИНКИ ДРУКУ

НІМЕЧЧИНА

Шумахер Енні — життя робітничої дитини. Бранд Макс — Червона Женья (роман). Келлерман Бернгард — На караванних шляхах Персії (напівбелетристичні подорожні ескізи). Венер Йозеф — Весільна корова (роман з сучасного селянського побуту). Кіш Ерон Ервін — Салдат Празького корпусу (малюнки з часів світової війни).

ФРАНЦІЯ

Шадурн Луї — Завойовник останнього дня (збірка військових та колоніальних новел). Терів Андре — Без душі (роман з побуту

інтелігентських кіл Франції). Нітон — Марія Монтродуа (Історичний роман, що описує громадянську війну у Вандеї). Д'Ем, Жан — Через імперію Менеліка (напівбелетристичні подорожні нотатки про сучасну Абіссінію).

АМЕРИКА

Райвер, В. А. — Смерть молодої людини (роман з американського студентського життя) Сокков Рут — Родина Бонні (натуралістичний роман з життя фермерів у центральних штатах Північної Америки). Сіфтон Поль — Пояс (Американська революційна драма).

