

**ЗМІСТ:** Улас Самчук — Тим, що не хочуть... М. Зеров — 3 недрукованої спадщини (поезія). Лев Тимошук — Товариші (Розділ VII із біографічної повісті про життя Т. Шевченка — „Крила“). М. Орест — 3 вікна (поезія). Андрій Гарасевич — Утеча. Юрій Шерех — Нотатки про новітню західну драматургію. Оксана Лятушницька — поезія. Віктор Петров — Екскурси в мистецтво. Ганна Чернінь — Карі очі. Томас Манн — Тип одержимого. Євген Гаран — Доля в жмені (новела). М. П. — Пам'яті Дмитра Борзяка (Спогади спів'язня). Контрапункт — Що каже „Радянська Україна“. Г. В. — 3 другого З'їзду МУР'у. Культурно-мистецька хроніка.

# ХРИСТОС ВОСКРЕС!

Далеким і близьким, рідним там, дома, і всім братам не долі тут, на чужині, засилає Об'єднання Українських Письменників МУР. Свято Воскресіння—це свято перемоги любови над ненавистю, це свято доброго, великого, вічного. Просимо всіх українців в ці дні бути думками з нашою святою Землею, з нашими живими і нашими мертвими.

Правління МУР'у.

## ТИМ, ЩО НЕ ХОЧУТЬ...

15-16-го березня цього року відбувся другий річний з'їзд МУР'у. Пристрасно, щиро, навіть захопливо, навіть, скажу, побожно люди захищали свої думки. Час від часу зривалась буря. Хотілося вилетіти вище, щоб згоридивитись, як вирве і горить українська думка. І на душі було легко та безпечно. Знаю: ми живий, здоровий організм. Ми були, ми є, ми будемо... Тим більше, що все, що там родилося, вирвало, горіло, на один тільки звук розваги негайно вливалось у форму, все, що прийшло, зісталось, що впало в душу, там залишилось на тривало. Ми сказали собі і всім, що маємо право бути необмежені в мислі і обмежені в кончності. Можемо, вміємо і будемо організовані.

Ніхто від нас не вимагав дисципліни. Мали її в собі, як маємо зір, чи дотик. І це якраз те, що має бути. Коли дивимось на вас в перспективі одного тільки року, бачимо, що ті триста шістдесят днів минули для нас, не як минає звичайний день, чи звичайна ніч. За цей час наша невеличка громадка мистців, розсипана по найгірших мешканнях таборів, горіла, думала, творила і, коли зійшлась за рік, вона знесла в одне місце своє надбання.

Радио думаючи поцікавитись працею цих людей. Погляньте на наші „Збірники“, наші „Альманахи“, наші видання, позначені знаком „Золота Брама“. Прочитайте Шерехове „В обороні великих“, прочитайте „Хорс“, прочитайте видане „Прометеем“ чи „Рідним словом“, прочитайте у пресі на кожній сторінці думки наших людей — і ви побачите, що люди ті щось вам сказали.

Але не зважаючи на все, нам кажуть, що між нами є люди, які нас не хочуть. Між нами є такі, що не хочуть купити нашу книжку, не хочуть читати наші статті, не хочуть навіть, щоб нашу мурівську книжку, чи нашу оцю газету купували інші. Вони мають на це свої особисті

міркування. Вони дивляться іншим від нашого оком і бачать інші вартості.

Що маємо вам сказати? Вичуваємо, що ви нас не будете чути. Наші слова не для вас. Вони заставлені від вас великою вашою щирістю, великою аж до трагіки любов'ю. Ви любите такою мірою, що вже не бачите й не чуєте, коли ваша любов переходить межі любови, бо вам здається, що ми менше від вас бачимо суть справи, що ми менше хочемо, чи менше горимо святим духом боротьби. Вам здається, що ми не з вами, коли ви йдете і вмираєте.

Не гніваємося на вас. Одного разу — не ви, а ті, що придуть по вас, будуть бачити те, чого не можете бачити ви. І вони пізнають вас тільки через нас. Через наше серце ви, що нас „бойкотуєте“ по ваших таборах, що не хочете йти на наші відчити, чи не хочете купити цього зошита, „бо він нам ворожий“, що кидаєте в нас каміннями, — тільки через наше серце пройшовши, вас будуть бачити колись. І ми вам уже все дарували. Не бійтесь, що збойкотуємо вас. Ні. Ми вас не збойкотуємо. Ми вас знаємо більше, ніж знаєте ви самі себе.

Але все таки з цього ось місця скажу бодай тим, що почують нас. Тим нечисленим, може трохи тверезішим, може навіть дещо більшим і ширшим: робите нам кривду. Несвідомо, але все таки кривду. Ми боремось більше, ніж ви. Ви чуєте тільки фізичне, ми чуємо також духовне. Ми мусимо втримати ваш дух не для одного тільки часу, чи одного бою. Ми мусимо втримати його для століть, для тих, що будуть. Маємо страшну відповідальність, якої ви не знаєте.

Мені аж страшно, як подумую, що між нами є люди, які не знають перших літер свого буття. Мені стигне в жилах кров, коли зважу за і проти і бачу більше „проти“, ніж „за“. Мені ніяково дивитись на світ, коли відчуваю,

що люди живуть тільки порожнім тілом, що перетворилось в механізм. Маємо завдання більше, ніж створити міліцію, чи полк війська. Неймовірно більше.

Ні, мої дорогі ігноранти. Ми повинні створити більші, сильніші затони сили, ніж звичайні вияви нашого тіла. Машируймо, співаймо, командуймо вправо й ліво, але все таки ми повинні в першу чергу викликати до бою з ворогом наш розум. Не ігноруймо цим добром людини. У світі нам потрібні не „хлопці“, а люди. Розумієте, що це значить? Це значить, що без великого, мудрого, творчого осмислення дуже складної ситуації, в якій ми перебуваємо, немислима ніяка інша боротьба. Нам потрібно великих, творчих, сильних людей. Людей такого мірила, що не вмістяться в одному таборі там, де видають консерва, що не будуть бруднити рук вириванням газет свого партійного противника. Нам потрібно людей, що підуть у світ, що будуть скрізь, де міряють та вимірюють справедливість. Нам потрібна велика, активна, творча інтелегентна сила!

І от над цим якраз ми думаємо. В такому напрямку ведуться думи наших безсонних ночей. Таке значення мають всі наші слова, що ми пишемо, а ви читаєте. Хотілося б тільки, щоб їх не тільки читали, але й належно розуміли. О, як дуже хотілося б!

А чого ви хочете від нас? Хочете, щоб ми належали до тієї ж партії, що й ви. Завдання для нас не легке. По-перше, що надто багато партій і ми не можемо розриватись на шматки. Подруге, для нас не партія мірло ідейного простору. Коли б ви були справедливими і бачили речі з різних боків, ви б не хотіли, щоб ми були у вашій партії. Ви б нам були вдячні, що ми не хочемо бачити одні дерева, а й цілий ліс. Каже-

М. ЗЕРОВ

## 3 недрукованої спадщини

ХЕРСОН

I

Ріка в зеленіх плавнях, людний порт,  
Герби і стяги всіх держав і націй...  
На гору нас ведуть ряди акацій,  
Нудний, сухотний степовий ескорт.

Ось біле місто нас ваяло на борт  
І приспівало на мертвотнім плаці;  
Ще літо, скрізь доволі втіх і праці,  
Та—як повільні тут і торг і спорт.

Ще далі — смерть забутого кварталу,  
Де в куряві розкопаного валу  
Храм-мавзолей покоїть свій фронтон.

Шатро небес і гострий дух полину  
І гордий напис над рядком колон:  
„Спасителів світу — Катерина“.

з. х. 1934.

II

І от крізь порох і блаватну сіль,  
Що гладить воду і купає судна,  
Вмиєть воскресє все, що не пробудно  
Проспало нізку літ і поколінь.

Сатрап і мрійник... легендарна лінь...  
Держави грецької примара алудна.  
Свята, класичні оди, смерть одлюдна  
І чорних воєн безпощадна тінь.

Цей вал, надгробки (їх зосталось трохи)—  
Застиглий шум пістрівної епохи,  
Що тут метала бистрий „фараон“.

Епохи тьми, кріпаччини, азарта,  
І грецька назва, з притиском, „Херсон“ —  
З тієї ж колоди висмикнута карта.

з. х. 1934.

те, що ви боретесь за волю України. Ми були б дуже бідними, коли б вам не вірили. Але будемо вас уважати ще біднішими, коли ви думаєте, що ми не боремось. Ми, ваші письменники, в яких ви кидаєте каміння!

Не просимо у вас допомоги у нашій важкій творчій праці. Знаємо, що ви нам її не дасте. Просимо вас тільки: не перешкоджайте нам! Вимагаємо від вас так мало. Може, коли ці мої слова про-

читає нападок, і він тільки зрозуміє, з якого болю і образи взяли вони свій початок в ці наші трудні і страшні дні.

А ви, мурівці, йдіть далі. За цей рік ви вложили підвалини. Ще рік — і люди світлої мислі та великої душі будуть бачити саму будівлю. Закликаю вас бути великодушними. Все інше додасться.

Улас САМЧУК.

ЛЕВ ТИМОШУК

# ТОВАРИШІ

Розділ VII із біографічної повісті про життя Т. Шевченка — «Крила»

Одного вечора Шевченко з Петровським були вдома. До них приєднався Пономарьов, майстерня якого була поруч. Отже зараз зішлись товариші, усі три талановиті й молоді малює, учні Карла Брюлова. Спільна праця, наука й один учитель їх об'єднали й зблизили. Близьке і спільне життя, спільні мистецькі інтриги, — це все притягало їх один до одного, а мистецтво й молодість творили ту атмосферу, з якої черпали вони найрізноманітніші теми для своїх молодечих розмов.

Шевченко був новак в Академії, і все, що було з нею зв'язане, його цікавило. Два останні були від нього в науці на рік старші й у внутрішньому житті школи знали докладніше.

Петровський сидів за столом і креслив контур образу, що мав подати професорові в найближчій часі. Пономарьов стояв біля нього і спостерігав його працю. Шевченко ходив по кімнаті, заклашав руки за спину, й тихо замріяно наспівував улюблену мелодію української пісні.

— Е чорт! — нетерпеливо сказав Петровський, — щось не йде мені праця: не бачу рисунка й не схоплю основних ліній. Не дай Боже, якби ще побачив наш Карло великий, заспівав би мені такого канта, якого б не почув від самого лірника.

— Так, Петре, — промовив Пономарьов, — зле креслиш. Кинь ліпше! В малюванні, як і в музиці, і в поезії, — коли не йде, то не йде... Напруж усе зусилля душі... Коли ж і тоді не піде, то не силий себе, бо з того нічого не буде... Ліпше кинь і чекай тієї таємничої сповуки, що саме в цій хвилині тебе пурається... Коли можеш, обробляй технічні деталі.

— Доки ж його чекати в чорта! А як твоє надхнення не прийде, коли не вступити за тиждень, за місяць... Що тоді?

— Дехто й тоді чекає. А Михайлів, — так той, наприклад, впросто плюнув і поїхав кудись у Кронштадт...

— Ха, ха, ха! В Кронштадт!.. Той чекав би рік, щоб тільки не працювати... Може й мені те пора-

— Що? — Нічого... Як не йде, то не йде! Нічого не поробиш... Але надхнення, Петре, творча сила є все, й ніяка інша сила його не заступить!

— Так, надхнення, творча сила... — перебивав Петровський. — Ідіть ви до дідька із своїм лахміттям!.. Бач, Бєлінський одкрив ім Америку, сказав останнє слово. Почитайте ще й Брамбеуса та Сеньковського! Може і в них знайдете якийсь модне слово та всікі інші витребеньки. Подумаєш пророчі слова... Знаю! Чув не один раз! Та що з того, коли післязавтра маю Брюлову показати працю в останнім зарисі! От на це дайте мені раду!

— Роби інший образ, візьми іншу тему, але таку, що тобі йде, яку ти любиш і їй бажаєш, до неї тягнешся... вона тебе захопить... І в цій захопленні, Петре, й ховається джерело творчого надхнення... Будь певен, що й Карло Павлович тобі те саме порадить, — лагідно вмовляв Шевченко. — А коли ти зомною не згоден, то сиди і псуй роботу або йди на торг і за п'ятаки пиши богемазів. Там надхнення не потрібне. Маєш мати набиту руку й шаблон та знання смаку вулиці... Будеш мати гроші, успіх, але змарнуєш усе те, що лучить тебе з мистецтвом... Щождо Брамбеуса й Сеньковського, Петре, то, вибач мені, це одна й та сама особа під псевдонімом і власним прізвиськом...

— Добре, дякую за останню науку, а щодо вулиці, то йди сам туди. Мені й тут добре, — з серцем відповів Петровський.

— А Бєлінського, яким ти мене дорікаєш, я й сам не люблю, хоч критику його читаю й думками його цікавлюсь, але не в такій мірі, як це уявляєш.

— Як не Бєлінського, то іншого когось: Надеждіна, Жуковського чи ще когось там...

— Не сердься, Петре! Я тобі не ворог... Я нагадаю тобі тільки те, що мені часто говорив у Варшаві Лямпі: є два роди мистців: ремісники і творці. Перші роблять із цехового ремісництва, а другі — з Божого покликання. І хто хоче вже

від розуму звичайної людини й навіть від розуму вченого. З душі справжнього мистця, як із якогось невичерпаного джерела пливе ота стихійна творча сила, як сама природа, що в творчій своїй розкриттості найглибше таємниці, але тільки не багатом, тільки покликаним своїм обранням...

— Ну, Тарасе, зависоко ти забрався... Аж на саме небо. Мій дух так високо не літає. В мене — проста справа — образ, що мені подобається й якого я маю показати нашому Карлові! А ти про творчість, про надхнення, про покликання і Боже посланняництво...

читься та хвилинка. Жрець відіде... а я застигну й слова не кину навздогін... Стою один перед його творінням, як перед найбільшою святинєю... І думаєте, друзі, що мені тоді хочеться йому наслідувати, малювати? Ні! Тоді я мислю, і не догадається... я думаю тоді про Україну, про рідний край, про Батьківщину... Співати й плакати тоді хочеться мені, тужити й мріяти, радіти й вірити у Божі глаголи мистецтва... І не дивуйтеся, що саме в ці хвилини в них я бачу творчу руку генія...

Скінчив, і ніби в забутті якось продовжував ходити далі по

простоті, якої у Венеціанова так багато, й якої ані стільки (показав на кіпчик мізинця) немає у Брюлова!

Шевченко спинив свою ходу й вдивився на Пономарьова, а Петровський аж піднявся з свого місця, пильно вдивляючись у бесідника.

— То ти, Федоре, обвинувачуєш мене в зраді не тільки професорові, але й самому мистецтву, — обороняючись із серцем проговорив Петровський. — Навіть присуд видає мені. Із твоїх слів виходить, що я проміняв справжнє мистецтво Венеціанова на брязкальця якісь, на марево якісь, фантом Брюлова. Не так, може?

— Чекай, брате, — спохватився Пономарьов. — Я у своїх тобі докорях так далеко не пішов, а про зраду і не думав. Я хотів тільки підкреслити, що є мистецтво і мистецтво, як є твір і твір мистецький, як є людина і людина, як є спосіб мистецького оформлення і спосіб матеріального розрахунку. Прощу тебе, друже, зосередитися над тим і зрозуміти головний сенс моєї думки. Не забувай, що в кожного мистця є ще й уроджені нахили до певного стилю й до певного задіявання на життя, на дійсність. І в тебе, Петре, є той самий природний мистецький спосіб, що і в Венеціанова. Ти чужий тій бомбастичності, що верне так із образів Брюлова. І не дивно, що ти тужив за своїм бувшим професором, за Венеціановим. Хоч ти й мало в нього вчився, ала багато в тебе з ним співзвучного. Отже венеціанівське в тобі викликало твій власний природний хист. Я знаю, Тарас зомною не погодиться, але не правда.

— Із чим я не погоджуюсь? — запитав здивовано Шевченко.

Пономарьов поглянув на останнього. Той стояв, на груди склавши руки, й гостро вдивлявся в нього, очікуючи відповіді.

— Із чим? З моєю оцінкою мистецтва Венеціанова й Брюлова, а може з тим, що я поставив поруч їх і віддав Венеціанову оте, що йому належить: його оригінальність, небуденність і глибоку відмінність мистецького отого хисту, якого не знайти навіть і в Брюлова. Так?

— Як тобі сказати? Те, що прирівняв ти їх один до одного, мене це зовсім не здивувало. Я тебе знаю не від сьогоднішнього дня. Ти любиш несподівані паралоки, а деколи, то впросто абсурдні зіставлення. І те, що ти одвернувся від Брюлова, хоч вважаєш його ти учнем, і з такою пошаною вклонився Венеціанову, я пояснюю тільки твоєю суперечкою вдачею й любов'ю заперечувати ради самого заперечення й найчастіше мені.

— Так? Тобі, Тарасе?

— Так. Мені. Мабуть за те, що я віддав свою пошану першому, своєму вчителю, — з притиском на останньому слові закінчив Шевченко.

— Маєш правду, Тарасе. Мене вразив твій надміру глибокий погляд на Брюлова.

— А ти, Федоре, судиш про свого вчителя не тільки поверхово, але й нерозумно. У твоїй оцінці Брюлова чується якийсь ніби особливий образ...

— Яка образа?

— Яка? — Про це не хочу говорити. Гадаю, що ти сам найліпше знаєш. Я, тільки підкреслюю твою надміру високу оцінку Венеціанова. Я теж люблю старенького й ціню його дуже. Тим більше, що він мені зробив особисто дуже багато. Може навіть більше, як кому іншому. І коли б я підходив до творчості Венеціанова тільки із становища такого, то міг би йому накурить таких тиміамів, що ти б від них уцаїв. Але я оціню постаті не беру, як людей, а тільки як мистців. Знаю їх обох дуже добре, а ще ліпше знаю їх, як малює.

(Далі на 3-й стор.)

Н. ЩЕРБИНА

## ВЕСНА

Розтанув сніг. Хола весни палка.  
І шерехатих вод брчжата шкіра  
Тремтить на звивних вигинах струмка,  
Торуєчи шляхи з завзяттям Пірра.

Удар з глибин! На кригу крига! Скрео.  
Здрігнув обвал. Гуркочуть шквали шуму...  
А в тихих дзеркалах прозорих плес  
Ріаблять дерева чітко власну думу.

В розвої сил, наперекір слоті,  
Сідає сонце на гарячих коней,  
Кладає на землю вії золоті  
І тепле саяво силе з Гелікону.

На волло ген летить бджола прудка,  
Бере в пухнаті жмені сонця крихти,  
І смочке сік з торішнього листка,  
Смакуючи дари терпкої вихти...

Ясні хорали голосів лунких  
Над степом тихо-тихо полилися.  
Небесно-синіх пролісків давінки  
Намистом зір розсипались у лісі.

Квіткам шепоче казку синій бір,  
В садах співці на віщих струнах грають...  
Коли ж в онові прийде із-за гір  
Весна мого приборканого краю?...

13. III. 1947.

— Петре, дай Тарасові догворити думку до кінця. Проповідуй, Тарасе, а ми тебе послухаємо, — іронічно закінчив Пономарьов.

— Я, Федоре, не проповідую; я висловлюю тільки ту думку, що недавно в якомусь журналі вчитав, і вона мені подобалась. Там я прочитав про генія-мистця. Геній творить так, ніби з лона свого духу видобуває саму правду, відкриває найглибшу таємницю буття... Але й це ще не дивує так мене, як вражає ота незрозуміла глибина творчого отого розуму, що в момент найчистшого надхнення стає розумом Божим, ніби споглядає самий світ ідей, саме царство Боже й чисту правду. І я переконуюсь, що такий розум генія є дар Божий і природний. В той момент він стоїть, може й сам того не знає, перед самими таємницями буття й переносить їх до своїх творів. Я не один раз спостерігав Карла Брюлова, коли він малює. І те, що я в нім спостерігав, є та надхнення творча сила генія...

Й далі Шевченко загадково оглянувшись присутніх, ніби пригадував образ свого вчителя перед мольбертом і додав:

— Такого способу творчості я ще не бачив, хоч присутній був у моменти праці Рустема, Лямпі, Сошечка... Але то все було не те. Коли Брюлов працює, — то сама стихія, то якийсь транс і разом з тим із іншого світу... Він тоді не їсть, не п'є й не курить навіть. Одмовляється від всього... Забуває й за свою улюблену сигару. В ті хвилини він мене найбільше чарував, підкуповував і душу. Чи повірите мені. Часто у такі моменти хотілось мені вклонитись йому в ноги й цілувати землю... Тоді мені здавалось, що стою я у самого жертвенника мистецтва, перед самим жерцем, що в трансі молитовному розкриває переді мною небо й невідомі путі Божої думки. Скін-

світляці. Було в ній тихо. Тільки лесь годинник: пок-пок, пок-пок... Хвилини відривались і падали в невідоме, порушуючи тишу одноманітним: пок-пок, пок-пок.

Нарешті Петровський втрутився і промовив:

— Твої думки, Тарасе, гарні, але непереконливі. Коли тебе я слухав, думки твої мене дуже переймали, але, коли я згадую, що завтра мушу Великому Карлові показати готову працю або хоч ескіз якийсь для неї, то все твоє надхнення розповзається як дим.

Що з того, коли я мушу дати щось реальне. Розумієш? — Мушу!.. Умовк, замислився.

— Шкода, промовив далі, що сьогодні не пішов я до Венеціанова і не порадився із ним. Він не хапає зір із неба, як наш Брюлов, але він — золота людина й дорадник ширший... Яка шкода, що я сьогодні не пішов до нього...

— Петре, — звернувся до Петровського Пономарьов: — Венеціанів тебе не любить, бо ти в перших же разі відійшов від нього й перейшов до Брюлова. Правда, це сталося за згодою старенького, інакше б ти не зміг змінити професора, але в душі він чується ображеним, що ти проміняв його малюєрську школу на Брюлова. Й на тобі це не ститься. Переживаєш муки творчості, бо задаєшся чимсь надзвичайним. Венеціанів від тебе не вимагав би цього, а чогось іншого, що так бракує Брюлову.

— А Брюлову що бракує? — запитали враз Петровський і Шевченко.

— Чого бракує? — склялово знизаним тоном повторив запит Пономарьов: — А того, чого обидва ви не відчуваете... і що якраз є у Венеціанова: широти в мистецтві, правди, глибокого тремтіння дійсності, життя й тієї благородної

М. ОРЕСТ

## З вікна

Зимова сіра мла оповиває далі,  
І чути: за вікном вітрів холодний рг.  
Тяжать покірливо дахів горизонталі  
Додолю; а на них — одноманітний сніг.

Короткою мені не видалась ніколи  
Зима. Та як її переживу в краю,  
Де літо не кладе всерадісні престолі  
І мимо нього путь веде святу свою?

Всім народитися в своїй отчизні дано,  
Та даром є одно: духово бути в ній.  
Ізгой лишає дім — і як сувора рана  
Він, дар богів, болить на чужині чужій.

длин: кинути, занедбати Академію й чекати того надхнення?

— Ні, цього тобі не раджу, бо в Академії багато є чогось іншого робити й занедбувати того не можна.

— Але ж малюєрство, рисунки — основне, бо як не малює, то й рук не погань. З того тільки один вихід: кинути Академію й іти в ремісники...

Шевченко, почувши останні слова Петровського, спинився.

— А Пономарьов, Петре, говорив правду... Треба почекати, бо зіпсуєш працю, матеріал і кинеш.

— І ти, Тарасе, проти мене. Ви б усі чекали!.. А Академія, іспити, вистави? Що заспівали б професори, Карло Павлович? Що?

мати щось готове, поспішає, нетерпеливється, — той нехай йде в цех і записується в кандидати на цех-майстрів, себто на звичайних професіоналів, яким мав бути й я в Шарьєва.

— Тарасе, що ти мене учиш! Та це ж азбука, буквар перших кроків малюєра. А ти про те говориш, як про якісь нові правди.

— Я не вчу тебе, Петре, а нагадую тільки те, чого людина не сміє ніколи забувати. Знаєш, часом корисно повторювати оте: тму, мну, буки аз... А особливо повторювати все те, що зв'язане із надхненням, творчістю мистецькою. Зрозумій, друже, що надхнення — дар Божий. То єдиний розум мистця, відмінний

## ТОВАРИШІ

(Продовження з 2-ї стор.)

— Ну і що ж? — нетерпеливо запитав Пономарьов, — можна їх рівняти і ставити поруч?

— Ні, не можна...

— То-то й є, Тарасе, що не можна. І коли ти все докладно розбереш, то, я певен, ти з мною згодишся.

— Я розумію. Ти дуже хочеш, щоб я з тобою погодився, і ти був би задоволений. На жаль, я не тільки з тобою не погоджуюсь, але думаю про них обох зовсім навпаки. Ось послухайте.

І Тарас заходив по кімнати, закривавши за собою двері. Був схвильований і піднесений. Наступила тиха павза. Пономарьов стояв і з усмішкою за ним стежив. Петровський тихо опустився на своє місце і чекав... Їх обох зацікавило, що скаже Шевченко. Хвилину була напружена.

— Брюлов і Венеціянів, — почав Шевченко тихо: — один до одного, як геній і талант, як широка і глибока ріка після волопасу і тихий, невеликий потік у погожий день, як блискавка у бурхливий ніч і тихий, похмурний день без сонця. Знайте, що Венеціянів — самоучка, а Брюлов уже на дев'ятому році життя вчився в цій же Академії, от як ми в 25-26 років. Про це докладно оповідав мені сам Карло Павлович. Ви розумієте, що то значить на дев'ятім році бути вже студентом Академії і шукати й шукати? На дев'ятім році життя... Тоді, коли я був тільки неграмотним пастухом, Брюлов шукав обрив мистецької творчості. Так то, мої друзі... а я бігав у самій білій льолі та спав у бур'янах і не підозрівав навіть, що є таке захопливе мистецтво... Отже, я не був такий щасливий, — із сумом закінчив він цю свою тираду споминів.

— На чотирнадцятому році життя, — говорив Шевченко далі: — Брюлов мав уже срібну медаль, а я з вами що?... Вважайте й те, що Карло не мав доброго вчителя, бо чому б мав його навчити такий безталанний професор, як Андрій Іванов? Сам самотужки доводив до мистецької правди. Що це є, як не геній, коли і під таким веденням він під-

нісся так високо? Оце то й є те найліпше для мистця, коли несподіване й передчасне загас ширим золотом і виявить уся повільно своєї творчості. Та й сам ти, Федоре, мені з захопленням оповідав недавно про картину Брюлова „Аврам приносить в жертву Ісаака“. Справді, придивись до її кольориту, гармонії барв, і ти сам пізнаєш у ній майбутню „Помпею“. А вчить він як! — Одна краса! От пригадай собі: впаде до твого образу, як рябець, схопить пензля й раз-раз! туди й сюди... одна мить і образ твоєї загибелі, зазіяв усіма барвами веселки. Ну, пригадай, хіба не було так? Мовчав, — а воно так було з мною, з тобою, з іншими. Одне слово його, ніби кинути отак собі, а воно родить рій думок і цілу перспективу тонів. І ти знаєш вже, що тобі бракує у твоїй праці, що зроблено, викінчено, а що маєш ще зробити. Мало сказати: Брюлов — професор. Він учитель найглибших таємниць мис-

тецького буття. Один натик його, одна лише вказівка й не є більше, як година лекції Венеціяніва. Що Венеціянів під час науки? Віч тільки мовчав і всміхався, коли в тебе не виходить; пускає учня в невідоме пустопаш. І учень той блукає так, як оце Петро із своїм образом, як Сошенко... Карло Павлович — навпаки: підтримує у найкритичнішу хвилину, викликає зацікавлення й надхнення навіть, віру в себе й відкриває перед тобою таку перспективу в твоїй власній праці, що ти здивуєшся. Правда, Брюлова треба розуміти, треба, як стій, збагнути, чого він хоче. А ми зрозуміли, коли він перед нами поставив оте старчення, того хлопця за натуру? Ні. Ми не були підготовлені, щоб схопити хід його думок, спосіб його мислення, вислів його завдань, як натуру сприймати й переносити на папір, на полотно. Так, мої товариші, Брюлов — мистець із Божої ласки, й мову його знаєш, хід його пензля, його натуру... одне слово, треба бути мистцем у цілій істоті своїй, а не тільки в руках чи в голові... Карло Павлович є впросто самородок... І Дух Божий

вітає над його головою, а Венеціянів твій — невеликий майстр, гарна людина й вірний учитель. Оце вам моя проповідь, як ти кажеш.

— Все це гарно, Тарасе, — проговорив Пономарьов, коли Шевченко скінчив. — Одне тільки мені не зрозуміло. Чому ти гадаєш, що ми не підготовані до майстерських студій Брюлова, до скоплення його науки? Чому?

— А нам'ятася, Федоре, як учень сприймати натуру?

— Пригадую, вихованець Пономарьов, і що з того?

— А те, що ти не зрозумів тоді самої суті, яку Карло перед нами розкривав, до якої він заглиблювався й нас тягнув туди. То були основи мистецького сприймання натури, а ми про них, на жаль, ніколи й не чули. І от він якраз і розкривав перед нами, штовхав нас туди, де перед очима нашими стояла нова територія, й ми не знали, як у ній ступити. Справжній учитель ніколи не скаже, поставивши натуру, ось на, малюй, шукай сам, роби, як вийде, коли ти тієї натури

не бачиш мистецьким оком, а стоїш, як теля перед новими ворітками, а розкриє твої очі, й ти з подивом відкритим збагнеш новий світ, нову дачність, повну сонячного світла. Ці справи, я певен, твоєму Венеціянівові й не снилися. Та ти, Федоре, й тепер, я певен, до кінця не зрозумів ще того, про що тоді викладав Брюлов.

— Чому не зрозумів? Ну, а ти, Тарасе, все зрозумів? — ніби ображеним тоном запитав Пономарьов.

— Може, Федоре, тобі прикро це чути, але я не тверджу з повною свідомістю. Щодо мене, то й я скажу одверто: і мені не все було ясно, хоч я на своїй мистецькій дорозі бачив різних учителів і вчусь малярства з перервами від п'ятинадцяти років, відтоді вже шукаю... І тільки на лекції Василя Григоровича про красу я розумом своїм до кінця розкрив те питання, що поставив був нам Брюлов, і що я скопив тоді був душею своєю...

— Але одне тільки я не можу схопити із лекції проф. Григоровича, — замислено, ніби сам до себе промовляв Шевченко далі: — а власне те, чому краса, що викликає наші пристрасті, не є справжньою красою? Чому? Чому та личина, яку я люблю, не є для мене такою ж прекрасною, як Венера Мілоська? Чому? Невже ота подумана, холодна й бездушна краса, що не викликає жадних почувань, може бути вищою від тієї, що родить захоплення, порив до добра, до жертви, до високого й до творчості? Я, хлопці, цього саме і не зрозумів із лекції старого козака нашого Василя Григоровича. І ніхто не сприймав у душу свою те, що він говорив про красу високу, піднесу, ідеальну. Мабуть, братці, ми ще розумом зелені, щоб оте все зрозуміти. Але я умовився з професором окремо зустрітись і на цю ще тему поговорити. Він мусить мені висвітлити все до кінця. Нехай докаже, що Вікельман має правду! Хай...

— А знаєш, Тарасе, — іронічно зауважив Пономарьов, — оте, що ти не розумієш Вікельмана, на тобі і мститься. Бо, коли б ти, справді, розумів науку Вікельмана до кінця, то не був би ти в Петра,

(Далі на 4-й стор.)

АНДРІЙ ГАРАСЕВИЧ

## УТЕЧА

(З ЦИКЛУ „ЛЕГЕНДА ПРО ХРИСТА“)

„Нагодуй, Маріє, дитину  
І забудь про недавній жак!“  
Хмарний день на піски полине,  
Мов стрілою прощитий птах

І безсиле крило простелить,  
Щоби смертю віграти лет.  
Скоро ніч на глухий пустелі  
Розлігне зоряний намет.

Скоро ніч, що кривавить роси,  
Віджене супокій з повік.  
І даремне благає Йосиф,  
Щоб забути цей смертний крик,

Це благання життя у звірів,  
Припадання до їх меча,  
Щоб забути на ім'я Ірод,  
Й на горіння помсти в очах.

Який це плач несеться із вітром,  
Наче туга голодних піль?  
Це — в могілах спочили діти,  
А над ними плаче Рахіль.

Хто це землю невпинно росить  
Замість віщих дощів-розмов?  
Це в глибінні П кануть сльози  
І змивають вчорашню кров.

Хто це з сивини суховію  
Утікає в блакиті чужин?  
Це — бліда, мов ранок, Марія,  
А у білих долонях — Син.

Який це плач несеться із вітром,  
Наче туга голодних піль?  
Це — в могілах спочили діти,  
А над ними плаче Рахіль.

ЮРІЙ ШЕРЕХ

Нотатки про новітню  
західню драматургію

(Продовження)

Чи ж має „театр ідей“ своїх попередників у культурній спадщині людства? Чи мав він свої бодай віддалені предтеки?

Уже теоретично навіть можна припустити, що щонебудь подібне могло бути в ті епохи, коли людський індивід був максимально духовно пригнічений, був розчинений у масі, не мислив себе інакше, як колишником, мізерною часткою великої й незбагненої цілості. Подібною епохою в розвитку людства, було середньовіччя. Отже, там і можна шукати якіхось аналогій сучасному інтелектуальному театрові.

І ці аналогії знаходяться. Почасти це містери; далеко виразніше це — мораліте.

Середньовічна містерія має окремі риси, спільні з сучасним „театром ідей“: відсутність інтересу до психології індивіда; більший чи менший нахил трактувати виведені персонажі як ілюстрації відповідної ідеї чи тези; максимальна байдужість до сюжету; віні даний наперед, традиційний, тим самим мистецький неутралізований (агадаймо зречення сюжету в „Антиго-ні“ Аюї); ігнорування конкретних ознак часу і простору — дія відбувається скрізь, де завгодно і віде зокрема, подробиці місцевості кольориту не мають жадного значення і практично їх не дотримуються.

Ще більше з сучасним „театром ідей“ має спільне середньовічне мораліте. Тим не тільки редуковане значення сюжету й зовнішньої акції, не тільки дія відбувається вже абсолют-но поза часом і простором, а і пер-

сонажі цілком позбавлені ознак характеру чи конкретної особи взагалі, а не приховано виступають утіленням абстракцій: віра, надія, гріх, смерть („У позичений час“ П. Осборна), душа („Герстенберг“ А. фон Амбессера), ягнго-охоронець душі („Шовковий червонец“ П. Кьодоля) тощо.

Правда, є і істотна різниця: в мораліте персонажі — сталі втілення сталих абстракцій; у повному „театрі ідей“, вони рухливі, вони носії не вічних категорій, а кожного разу конкретних тез чи ідей. Цю різницю легко пояснити відмінністю в характері мислення, скажімо, XV і XX сторіччя: там теократизм, авторитарність і статика, тут — безілюзізність, позирна революційність і рухливість. Друга відмінність — менш істотна, — що в теперішньому „театрі ідей“ персонажі рідко виступають як абсолютні абстракції, вони зберігають хоч би в мінімальному вияві, якісь риси живих людей. Чи не слід пояснити більшою зматеріалізованістю сучасного світогляду, чи не просто наслідок того, що не досить ще виснені засади нового театру і його автори ще не можуть рішучо позбутися решти традицій теперішнього ілюзіоністичного театру — на це питання не беремося дати тут остаточної відповіді.

Отже: новий „театр ідей“ — не безбаченко в драматургії. Проти нього легко передбачити заперечення, і воно вже лунало: мовляв, природа театру не дія, а „театр ідей“, як і свого часу мораліте, позбавлений дії. Тому це не театр, не тільки недосконалість, невідання, недолугість новітніх драматургів, в крайньому випадку — модна хвороба, яка незабаром мине.

Можливо, в таких закидах і є частка правди. Але тільки частка. Бо треба собі усвідомити, що дія і зв'язане з нею наростання в театрі можуть бути зовсім різні природою і зовсім відмінно виявлятися. Загальновідоме розрізнення театру ситуацій і театру характерів. Курт Вортіг розрізняє в історії театру чергування театру розважального і повчального („Театру часу“ — „Frankfurter Heft“ 1946, 8, 735). Ці розрізнення — не єдині і не найглибші.

Якщо перші театральні видолення були частинами релігійно-культових ритуалів, то стрижнем їх було не єдність зовнішньої дії і тим більше не динаміка виявлення (чи формування) характерів, а градація напруження релігійного почуття, священної екстази. Якщо театр постав із міму, то стрижнем його кульмінавання зовнішнього, фізичного руху. В античній трагедії стрижнем її стало виявлення діянь Мойрі в послідовності зовнішніх дій. Середньовічний театр мораліте, міраклі і частоти містерій (поскільки їх розглядали в алгоричному плані) мав у своїй основі не зовнішню дію, характерні виявлення його мало або й зовсім не цікавили. В осередку його стояла лінія виявлення божественної ідеї, і єдність дії забезпечувалася єдністю ідеї і її виявлення.

Театр репесансу барокко протистояв театрові середньовіччя там, що або зовсім відмовляється від ідеї, або позбавляє її ролі конструктивного чинника. Це стосується до Commedia dell'arte, де стрижнем драматичного дійства при новій даності характеру (власне, маски — професії: капітан, доктор, гуменец тощо) стає розвиток зовнішньої дії і трюк — словесний і жестовий. У театрі класицизму ідей теж нема. В крайньому випадку є мораль. Справді, яка ідея „Сіда“ або „Федри“? Що не можна захокуватися в своєму пасивності? Це треба високо тримати свою честь і боронити батьківщину? Навіть у високій комедії тьму „Тартюфа“ або „Дя-

жуана“ можна говорити хіба про мораль, а не про ідею. Стрижнем елементом класицистичного театру стає пристрасть: злочинне кохання в „Федри“, лицемірство в „Тартюфі“. Зовнішній сюжет — не зміна ракурсів, а мета цієї зміни — показати перипетії демонстрованої пристрасті. Драматичний твір стає нібито своєрідною лабораторією, де для демонстрованого об'єкта створюються різні умови, а демонстратор-драматург пильно фіксує, що робиться з об'єктом при кожній зміні умов.

Театр класицизму рішучо відмежувався від середньовічного театру ідей і зробив крок до театру характерів. Але в історії звичайно буває так, що нове киньте, завершуючи старе, мимоволі спочатку продовжує не старе де в чому. Класицистичний театр успадкував від середньовічного його абстрактну постанову проблем. Тому і характер класицисти дають із abstractu, не в многогранності індивідуальної психології, а в домінуванні однієї passionnalite. Федра в середньовічному мораліте так і називалася б: Плотське кохання — і виголосувала б мідовидні абстрактні сентенції. У Ресіна вона вже не абстракція, не Плотське кохання, а людина — Федра. Але даремно шукати в цій людині інших рис, крім домінуючої пристрасті, даремно шукати в ній тих рис, які мали б бути власними саме паризької Атеї, якби прийняли її за постать історичну. Так само Тартюф — уже не Лицемірство в абстракції, не вже Лицемір, але це ще тільки лицемір і лицемір взагалі.

Романтичний і безпосередньо преромантичний театр, буваючи антитезою класицистичного, теж, самозрозуміло, був і продовженням його. Він продовжував його тям, що тоді культивував як стрижневий елемент розгортання пристрасті надобю золота в „Фортунаті“ Тіка, потос сталою гідності в „Рюї Блехі“ Гюго, ревності в „Маскарад“ Лермонтова, потос соціального антагонізму людства в „Розбійниках“ Шіллера. Але не на була вже гол-

анатомія пристрасті — і то з двома приципи. Поперше, пристрасть давалася хоч і в певній перспективі побачення й гіперболізації, але вже в пов'язанні — хоч би зовнішньою — з обставинами часу й місця. Подруге і головне, пристрасть давалася не сама в собі, а в протистоянні з іншою пристрастю. Визвольному патосові Карла Моора протистояла чорна пристрасть Франца Моора, ревнищам Арбеніна холодна лодоненаність Невідомого, батьківський закоханості Трибуле любовний шав Блянш і короля.

У наслідок цих двох обставин романтичний театр, з одного боку, наблизався до театру характерів, а з другого, — так збагатився елементами зовнішньої дії, що вона кінеш-кінцем стала провідним чинником романтично-драматургії в її епігонаді (Дюма, Сарду). Нарешті, з захоплення кольоритом місця й часу дав парості театр настрою.

Так званий реалістичний театр тільки продовжував ту чи ту з цих традицій. Так розвивався театр характерів у їхній побутовій визначеності (ранній Гавліман, Горький, пізній Толстий). Так розвивався театр настроїв (Метерлінк, Чехов, Олесь). В обох цих різновидах театру на цілком другорядні позиції зведені ідея, фабула, анатомія пристрастей... Театр затомізувався, втратив динаміку, втратив театральність, став гатунком епосу, музики або пластичних мистецтв. Коло завершилося: від театру ідей через театр зовнішнього руху до заперечення і ідей і зовнішнього руху.

Завершення кола означає в кожному живому циклі повернення до вихідного пункту, але, звичайно, не в повторенні, а в новому відтворенні. Провісниками відродження театру ідей були в межах ще „реалістичного“ і постреалістичного театру й с'єс „на театру“ п'єси парадоксів — перші ознаки розкладу, деструкції цього театру. Вони ще зберігали всі атрибути театральності

(Далі на 4-й стор.)

## ТОВАРИШІ

(Продовження з 3-ї стор.)

а те й дотепер би спокійненько жив у Сошенка і в повній із ним згоді. А то маєш захоплення, пристрасть, порив... і то такий, що й сьогодні ще не можеш прийти до себе.

— Досить, Федоре! — обізвався Петровський, що уважно слухав Шевченка: — Береш приклади аж занадто реальні. Дозволю тобі брати їх тільки з Біблії або грецької мітології, але не з Тарасової кишені.

— Я Федора, Петре, розумію. Він усе так, — коли не чує себе в силі вести дискусію далі, то переходить тоді на особисту стежку й маєє сперечника, гадаючи, що робить йому боляче. Але він трохи заініжен, бо мене те, про що він так проворно натякнув, вже не болять. А любови своєї, коли б вона була, ота справжня, пристрастка разом і висока, жертвенна, а б її не встидася. Я не Парис, що з-за Олена спричинився до загибелі своєї батьківщини (оце тобі мітологія), і не Самсон, що в любові своїй загубив себе й народ свій (а це Біблія). Люби, але не п'яний у безумстві; шукай красу, але не втрачай ідеалу краси, того ідеалу, в якому кохастись ти сам, а не ідеалу взагалі. Такий, коли й є, то існує тільки в моїй душі, і там я один його племаю. Та про це вже годі! Істи хочеться, аж за кишки тягне. Третій день із Петром ми пробиваємось із хліба на воду. Ну, кажи, Петре, маєш що істи, бо далі я вже не можу...

— Істи? — Не знаю, чи є там що. Мати кудись пішла, а я сам нічого не знаю. Піду і розглянусь.

— А знаєш, Тарасе, — промовив Пономарьов, коли Петровський вийшов: — Я і в цім із тобою не згоден, що тільки там краса, де захоплення, любов і пристрасть... Ну, а Сикстинська Мадонна Рафаеля, а Монна Ліда Леонардо да Вінчі? Оці постаті великого мистецтва, чи викликають вони в тобі пристрасть, коли ти ними захоплюєшся? В мені — ні! Зовсім ні! Тому я визнаю два ідеали краси: високий і далекий від того, щоб зворушувати в мені нижчі почуття. Цей ідеал краси

зраджує в мені захоплення піднесене в своєму спокої й чуже отому нижчому мому бажанню. Зате другий ідеал краси є отой близький і конкретний, отой, що втілюється в якусь живу, реальну живочу постать і збуджує в мені пристрасть. Там насолода спокійна і глибока своєю чистою красою, а тут насолода красою родить у мені бурю почувань, хоч і жертвенних, і навіть високих до самопожертви, але разом із тим похалих до болю, до повного оволодіння нею, як об'єктом упоєння...

— А ти, Федоре, бачив Монну Лізу да Вінчі? — спокійно запитав Шевченко.

— Ні, самої її не бачив, а тільки її репродукцію.

— То-то й є. А мені оповідали, що бачили оригінал Леонарда.

— Ну і що? — перештав Пономарьов.

— Що? — Образ сам не робить зовсім такого враження, як то про нього оповідають і пишуть. Самий образ маленький і невзрачний. Пройдеш біля нього й не зважиш навіть у красі його того, як ти кажеш, високого. Треба добре придивитись, щоб із-під того зеленавого одноманітного тону барв визирнуло лице Лізи із її характеристичною усмішкою. Так, брате, високе почуття краси — річ умовна й не для кожного однаково доступна. Для одного високе, а для другого — ніяке! Тоді як справжня краса мусить вражати кожного!...

— Досить уже вам сперечатись, звернувся до них Петровський, повернувшись із своїх роздумів. Нема ніякої ні краси, ні любови, а є тільки голод (він був голодний) душі, сильний, страшний, що веде й на найвищу жертвенність і до найнижчого злочину... і голод тіла, що родить у тобі пристрасті і... шлункові болі. На перші я не можу вам дати жадної відповіді. Щождо других, то ось несу вам буханець сухого хліба... й більш нічого... Знаю, що цього мало, але...

— Петре! — перебив його Шевченко, — та я ж голодний, розумієш — голодний, як пес!

— Розумію, Тарасе, а я, ду-маєш, ситий? Та з чого?

— Не маєш, Петрунцю, нічого, ні ковбаси, ні сала? — несподівано запитав Шевченко.

— Та звідки я маю це взяти?

— Ні горілки? — настирливо допитувався Шевченко.

— Та не маю ж!

— Шкода... І грошей не маєш?

— Може мати принесуть щось.

Третій день шукають, щоб десь позичити й харчів купити.

— Ну, а що маєш за душею?

— Що, що? — Нічого! — Ось карбованець, що залишили мені мати на натуру з крилами до янгола до ось розпочатого цього образу.

— Чого ж ти мовчиш, халепо людська! — загукала разом і Шевченко й Пономарьов: — Давай його сюди!

— А натура крилата? — ніяково запитав Петровський.

— Іди ти з своєю натурою на чотирь вітри! А гроші давай сюди. Якось то буде. Натуру тобі доставим. Ні, їди швидше до корчми та доставай хліба, ковбаси й горілки, а ми тут на тебе почекаємо.

— Добре, піду, але глядіть, якщо не відстанете натури, то матимете діло із моєю матою. Раз не мати натури, то гроші, так подумайте мама, процидрили разом із вами. Оце вам моя пересторога.

— Не говори довго й не начай нас! — рішуче заговорив Шевченко.

— Іди краще до корчми.

Почувався Петровський і вийшов із хати.

— А знаєш, що, — звернувся Шевченко до Пономарьова, як вони залишилися самі: — у нашого Соколова, академічного „поліцейського“, є табун гусей. Ходім по ми з тобою на лави, виберем доброго гусака, спіймаємо... А там далі вже будемо знати, що з ним робити. Ану, спробуймо щастя. Треба ж Петрові здобути натуру!

— А дійсно, Тарасе, спробуймо! Одяглись і Шевченко вже на порозі хати.

— В ім'я високого мистецтва й усіх богів його: Аполлона, Діоніса й нашого Велеса — ходімо, друже! Багатий господар не збідніє, а мистецтво й душі наші тільки выиграють!

Вийшли. Хата спорожніла, де щойно лунав завзятий спів молодих душ, що поривались до життя й нових обривів мистецтва...

Через півгодини вже були в хаті. Пономарьов із гусаком під полою плаща. Шевченко з брудними руками.

— Дай ножа! — звернувся Пономарьов до Шевченка.

— Ось візьми!

За хвилику сторож, що налив у печак Академії, варив гусака в самоварі, а молоді товариші прибирались до смачної гарячої страви. Не до розмов було їм. Недавні пригоди на лавках заполоновали всю їхню увагу. Оповідання, сміх, раптові рухи, услужливість кожного в допомозі другому в ім'я майбутньої смачної вечері заслонили всі найцікавіші теми з мистецтва.

А на другий день викичував Петровський образ янгола із чудово-бі-

лими крилами на картині „Агар у пустині“. Єдина пам'ятка з того вечора, що почався так високо-палкими суперечками на мистецькі теми закінчився так недоречно. Контрасти молодості й молодечого свавільства, в якому Шевченко відігравав не останню роль, домінували і в їхнім житті й поступованні. Не один раз потім згадував Шевченко цей пам'ятний вечір, як вибухову силу парубочу, як порив із над хмар і долин, що підносило молоді душі високо вгору, а часами знижував, як тих спудів старовини шпаші, на скромну службу Бахусові. Штовхали на нові творчі шляхи, до нових ідей та до нового, й сильного надхнення, в сфері якого ви-значалась майбутня доля кожного.

А на третій день після того вечора ніс Петровський свій новий образ, щоб показати Брюлову, як найостанніше досягнення його творчої праці.

## ОКСАНА ЛЯТУРИНСЬКА

\* \* \*

Усе здається: квітнуть дні  
без берегів мої, блакитні,  
і хтось співає щось мені,  
хтось рідний і привітний.

Схиляється він на плече,  
він обіймає, ніжить, пестить,  
він щось шепоче гаряче, —  
і все би слухати й не вестись.

Здається, очі лиш прикрий, —  
ні не ошуканство це мрій! —  
так близько хтось, хтось дорогий, —  
на досяг, очі лиш прикрий.

„Odi et amo — prisahám, prisahám  
vrkotem milenky, pohledem vzáedníce.“  
Buonaccini.

Я пам'ятаю дні голублячі кохання,  
коли так віриш і говориш,  
коли ти мрієш до світання.  
Так пам'ятаю я!.

Та ніби пам'ятіш

для мене дні підозри й варті,  
коли вривались все рвучкіш  
із мого серця леви й парди.  
І ненавиджу я сильніш.

## НОТАТКИ ПРО НОВІТНЮ ЗАХІДНЮ ДРАМАТУРГІЮ

(Продовження з 3 стор.)

го стилю свого часу: намагання подати людські характери, приналежність дії до певних побутових обставин і демонстрування цих обставин. Але виразна зацікавленість „театр“ або нахил до гри парадоксами виводили цю звичку систему з рівноваги. Це були передвісники нового. Прикладом драматургів першого типу можуть бути Ібсен, ранній Зюдерман, Л. Андрєєв, Винниченко, ще давніше — до певної міри Гюґо. Прикладом драматургів другого типу можуть бути Вайлд Шоп.

Експресіоністичний театр, що відмовлявся симульовану сцену і спрешував театр з кіном, остаточно розхитав приналежність п'єс до конкретних, означених обставин часу й місця. Втрачались і постійність, даність людського характеру в драмі. Тим самим були остаточно зформовані внутрішні передумови для народження нового „театру ідей“, інтелектуального театру, де стрижнем драматичного твору є не наративна релігійної екстази, не аналогія пристрасті, не зовнішня дія, не розгортання й розвиток людських характерів, не показ побутової обставини, не наративна настроєвості, не парадоксалистична „гра в театр“, — а рух ідей у більш-менш чистому їх вигляді.

Отже: поява новітнього „театру ідей“ закономірна. Вона підготована і зовнішніми, позамистецькими чинниками, і іманентним розвитком самого театрального мистецтва. Тому помиляється Е. Пенцольдт, коли каже: „Власне, все це — штучарство, дурникування“ („Сучасне вачання“). Досить уже того факту, що „дурникування“ для зайнятих поважні літератори в різних частинах світу, щоб поставити під сумнів, чи справді це так несерйозно.

Однак, для нас хочемо сказати, що цей новий театр справді стане панів-

ним. Еволюція мистецьких форм тепер відбувається далеко швидше, ніж, скажімо, в Середньовіччя. Тому тепер звичайно не доходить до цілковитого ланування якогонебудь одного напрямку, стилю або гатунку. Ще не встигають віддавати голос тих, хто нападає на новий напрям з позицій учорашнього дня, як уже лунають голоси тих, хто нападає на нього з позицій завтрашнього дня.

Проти інтелектуального театру чути чимало голосів. Ось той же Пенцольдт каже: „Відчувається тут за справжньою (!) театральною п'єсою, що тримається свого предмету, а не кокетує з часом, що могло б бути ще інакше“. Ось ван дер Маєля протестує проти „вченої літератури професорів“, які не в контакт з життям („Dauchoche“ з 12. вересня 1946). От В. Сероні скаржиться, що більшість п'єс з репертуару сучасного американського театру — не ігрові „як правило — не осяє про якусь з багатьох варіантів дійсності, здебільшого сумні“ („Süddeutsche Zeitung“ з 14. грудня 1946 р.). Можна було б навести більшу кількість подібних скарг. Хоч справедливість вимагає відзначити, що коли ці недовдоволені опиняються на прем'єрі „нормальної“ п'єси з виразною побутовою часовою допосовністю й логічною проведенню, навіть напруженою зовнішньою дією, — як от, скажімо, „Газове світло“ П. Гемілтона, — то вони важко відхают і плачуться, що це щось заанадто примітивне, нескладне й звичне. Проста реставрація старого вже не задовольняє.

Отже, не пророкуємо, чи прийматиме сучасний „театр ідей“ чи це справа моди, яка за десять років викликати тільки посмішку, чи він триватиме себе в розвитку мистецтва оцінює.

Але яка б не була його дальша доля, але вже тепер можна твердити, що дещо нове й потрібне в техніці драматургії він вніс і воно залишиться здобутком театру й тоді, коли „театр ідей“ сам собою буде вже практично зовсім забутий. Маємо на увазі припущення театролі категорії модальності і ліквідацію механічного увчлення естетичного часу.

3.

Людство трудно й напружено приходить до розбудови категорії часу. Діти плутають учора й завтра. Порівняльна граматика індо-європейських мов учить нас, що багато часових форм народів індо-європейських мов виразили собі нарізно і самостійно. Зокрема дуже пізно виробляється форма майбутнього часу. Проте його формування ще не скрізь закінчилося. Те, що слов'янська живають у значенні майбутнього часу доконаних дієслів у формі теперішнього часу (я кажу, я зроблю — як: кажу, роблю), те, що німці і доі виявляють виразу нехті до живих форм майбутнього часу кажучи ich komme morgen, а не ich werde morgen kommen, — це подвійні ілюстрації недовіршеності процесу. Другий вияв цього ж таки — синкретизм поняття часу і простору (Від міста X до міста Y одна година).

У радї випадків поняття часу як такого підміняється поняттям послідовності, що далеко не те саме. Ілюстрацією цього може бути розгалужена система часів класичних мов, сучасних романських і пізньослов'янських, які однак показують не так чітко, як різні відтінки послідовності дій.

Граматика відбиває складний шлях формування категорії часу в людській свідомості, виокремлення цієї категорії з категорії послідовності і з синкретичних часово-просторових уявлень. Посередньо цей розвиток відбитий в еволюції форм красивого письменства, особливо виразно і довершено в еволюції роману.

Найдавніша й першою найрозвиненіша форма роману — це виклад подій

у їхній послідовності. Така форма переважає в античній повісті і в середньовічному лицарському романі й різного роду повістях. Її вірний і Сервантесів „Дон Кіхот“. В одному яма-ниському селі, що його назви на мого собі вгадати, жив недавно шляхтич, який поодлав спле, старий шит, високу шкату й мисливського собаку. Так починається роман, і далі послідовно розповідається про те, як герой захоплювався лицарськими романами, як він вирушив у світ, його перша виправа, повернення, друга виправа і т. д. Так само збудована типова казка. Уже й початок характеристичний, оте „Жили — були“: спершу констатується життя героя, потім їх наявність на момент початку дії буває...

Укладенням композиції в межах принципу послідовності було встановлення розповіді дійових осіб, так широко практиковане в античній повісті, а потім у прозі епохи класицизму й сентименталізму. Кожна поява нового героя давала привід розповіді його дотеперішнього життя. Найпростішою мотивацією була його власна розповідь. Бувши в принципі тільки послідовним застосуванням принципу послідовності, метода вставних розповідей приводила однак до усвідомленої появи в прозовому творі категорії часу. Виділялося в свідомості автора й читача поняття передісторії, Vorgeschichte. Метода вставних розповідей, чимраз більше поширюючись, приводила до системи розповіді в розповіді, до системи внутрішніх розповідей, до системи концентричних розповідей, яка іноді вимагала вже великого напруження від читача, щоб він міг відновити в своїй уяві систему послідовності розповіданих фактів.

Так сталося, що послідовно запроваджуваний принцип послідовності в композиції роману розсадив сам себе. Тоді усвідомлено, що мистецький прозовий твір не мусить спиратися на послідовність викладу, що категорія часу в мистецтві належить до системи формальних засобів, що її можна використати навіть для гра. У прозі ре-

мантників, особливо німецьких (Жан Поль, Гофман у „Фантастичних історіях у дусі Кайо“, в „Серпантинових братах“, Гайне та ін.), а почасти і інших (Нодде, Мечерін, Марлієвський, Сенковський) починається гра часом: прямий переставлення часових площин, гра одночасністю й різночасністю, гра переплетенням минулого, майбутнього, теперішнього, гра переплетенням історичних епох. З грою часовими площинами поєдналася гра переходами реальності й нереальності, широке використання не реального, а можливого (ale ob!), перенесення дії з площини об'єктивного в площину суб'єктивного й навпаки, — інакше кажучи, поруч категорії часовості композиційна техніка роману й повісті опанувала категорією модальності. Одночасно змінювалося й усвідомлення часу в філософських системах, але простежити це — окрема тема, до якої ми можливо згодом повернемося.

Використання обох цих здобутків мистецтвом художньої прози категорій у романтиці становило великою мірою самоціль, було об'єктом навмисного експериментування, свідомого демонстрування, артистичної гри. В пізнішу епоху позитивізму й „реалізму“ така гра, природно, мусіла бути виключена. Але виключені як самоціль, як вияви певного світогляду, ці композиційні новачки романтики зберігалися як асортимент технічних засобів, — звичайно, без надуживань і наголошення. Роман Флюбера, Мопсана, Золя, Толстого, Достоевського, Дікенса вже не повертається до примітивної техніки послідовності викладу й ланцюга взаємозв'язаних розповідей.

Зокрема сприяє цьому орудуванню категоріями часу й модальності завоюване прозаїками право перенести дію то в свідомість персонажів, то в позасуб'єктивний план подання фактів у їх ілюзорній правдоподібності. У прозі К. Гаксуса, Г. Манна, Дое-

(Далі на 5-й стор.)

Віктор ПЕТРОВ

# Екскурси в мистецтво

Німецький гуманіст 16 ст. Беамус Ренанус в своєму творі, який з'явився р. 1526, серед найвидатніших німецьких мистців свого часу називає таких: А. Дюрера в Нюрнберзі, Ганса Бальдунга в Страсбурзі, Луку Кранаха в Саксонії та Ганса Гольбайна (сина) в Аугсбурзі в Швейцарії.

Того року, коли з'явився твір Ренануса, Дюреру було 55 років, Гансу Бальдунгу Гріну 46, Луці Кранаху 54. Ганс Гольбайн серед них був наймолодший, йому було тоді лише 29 років. На п'ятнадцять років до 1533 припадає смерть Дюрера й Матіаса Грюневальда, Петра Фішера, Тільмана Ріменшнайдера й Вайта Штоса. Трохи перед цим померли Адам Крафт і Гольбайн (батько). Пізніше за них р. 1538 помер Альбрехт Альтдорфер. На 5 років пізніше р. 1542, уже поза межами своєї країни, помирає Ганс Гольбайн (син). Його смерть замикає цей блискучий період, зазначає К.Г. Штайн, книга якого про "Тільмана Ріменшайдера за свідомої війни" вийшла в Цюриху р. 1944 (Умшау, 1946, III, с. 277).

Цієї стислої довідки цілком досить, щоб ствердити, що перша половина 16 ст. була добою великого розквіту мистецтва в Німеччині. Саме цей час і міг би стати поруч з ним, констатує К.Г. Штайн (Умшау, 1946, III, с. 277).

Маларство середини 19 ст. передімпресіоністичної доби в Німеччині має з мистецького погляду неов'язковий характер. Воно цілком грамотне й декоративно пишне, це автоматично позбавлене палання, дуже сумлінно й академічно обайливо виконане мистецтво, це маларство професорів, які розписували королівські й князівські замки картинами на історичні й мітологічні теми, але з творчим мистецтвом, як таким, воно не має нічого спільного.

Імпресіонізм кінця 19 ст., початок 20 ст., очолюваний Максимом Ліберманом, так само не приніс ви-

рапії мистців, як ця, що з кінцем доби зникає базисно. Уже мистецтво другої половини 16 ст. зробилося фабричним продуктом, констатує Т. Рорданц („М. Лютер вчора й сьогодні. Його портрет в зміні століть.“ 1946, с. 7). „За винятком кількох окремих проявів, які, певно, заслуговують на увагу, переконане мистецтво в маларстві й скульптурі не переступило за пересічний рівень“, зазначає він же (с. 11).

„Якщо в наступні століття щось і було витворене тривале в ділянці архітектури, маларства й скульптури, то воно було продиктоване виключно смаками й прагненнями до репрезентативності князівських дворів. Коли лурібурзькі єпископи, на висоті своєї могутності, відновлюють свою резиденцію й прикрашають її якнайшкільніше в усій Європі, побудована ними Резиденція не знаходиться в жадному зв'язку з ґрунтом, на якому вона стоїть. Жадна тубільна майстерня, як давніше Ріменшнайдерова, не була до їх послуг. Всяка традиція, яка могла б перейти з однієї доби до другої, згасла, спеліла. Мистців, потрібних для повноти блиску, здобувають з чужини. З Венеції привозять великого чарівника Теніоло, полум'яного творця фресок в вестибюлі та імператорській залі Резиденції. „В Німеччині немає нікого подібного йому, хто міг би стати поруч з ним“, констатує К.Г. Штайн (Умшау, 1946, III, с. 277).

Маларство середини 19 ст. передімпресіоністичної доби в Німеччині має з мистецького погляду неов'язковий характер. Воно цілком грамотне й декоративно пишне, це автоматично позбавлене палання, дуже сумлінно й академічно обайливо виконане мистецтво, це маларство професорів, які розписували королівські й князівські замки картинами на історичні й мітологічні теми, але з творчим мистецтвом, як таким, воно не має нічого спільного.

Імпресіонізм кінця 19 ст., початок 20 ст., очолюваний Максимом Ліберманом, так само не приніс ви-

волення. Він не дав жадного маларства, який міг би бути поставлений на одному рівні з Мане, Моне, Ван-Гогом або Сезанном. Я не згадувати тут про експресіоністів, бо їх мистецтво належить уже іншій добі ніж та, яка нас цікавить.

Підсумовуючи, мусимо визнати: тільки перша половина 16 ст. є репрезентативним етапом в історії німецького маларства.

Чим пояснити розквіт німецького маларства саме в цей такий короткий період і його цілковитий занепад в наступний? Найлегше було б послатися на те, що німці, мовляв, найбільше здібні до абстрактних форм мистецтва й мислення, до філософії, музики й лірики й найменше виявляють здібності щодо образотворчого мистецтва. Історик мистецтва Вільгельм Ветцольд в своїй книзі „Дюрер і його час“ твердить: „На початку італійського Ренесансу була форма; при початках німецької Реформації було слово.“ Вільгельм Рельке, відомий соціолог і економіст, в своїй книзі „Німецьке питання“ твердить: „В історії німецької душі завжди проривається ірраціональне, що стоїть в різкій суперечності до латинської ясності й суворості форми. Найвищі можливості лежать для німців в ліриці, метафізиці й музиці“ (Ное Ауслезе, 1936, 11/).

Не важко помітити сутільну абсурдність подібної народно-психологічної псевдоаргументації. Якщо лише метафізика, лірика й музика становлять собою „константи німецької істоти“, то чим же пояснити, що, всупереч цьому, в першій половині 16 ст. виступила ціла плеяда видатних німецьких маларців? На думку К. Г. Штайна, це слід пояснити тим, що тоді мистецтво ще зберігало свої народні коріння, тоді як згодом „з припиненням різноманітної повноти суспільних стимулів“, мистецтво, втрачаючи зв'язок з народом, переходить на службу „князів і церкви.“

Ця „неонародницька“ концепція несе на собі всі хибні, що й „психологічна“, з якою вона кінцевим чином дуже споріднена. Змінює повільно незмінним. Посилаються на народ, як на щось незмінне, щоб з'ясувати зміни, які, врештот, сталися в тому такий варіант. Ні перший погляд, ні другий не пояс-

нюють, чому німецьке маларство так різко підноситься вгору на межі 16 ст. і так раптом, за якийсь п'ятидесятилітній, зникає безслідно до наших часів.

Шукаймо інших, більш слушних пояснень. Двадцятистий зомит штутгартського „Штандарту“ приносить нам чудесну кольорову репродукцію „Поклоніння волхвів“ Альбрехта Альтдорфера (1840-1538) з Регенсбургу. Мистецький критик з приводу цієї репродукції пише: „Регенсбург в цей час був квітучим торговельним містом. Господарчі заклади багатих торговельних домів досігли Сходу; Італія й Франція, Нідерланди й Богемія підтримували живі крамарські взаємини з німеччиною-німецькими патріціями. Виникла буржуазія. Духове життя було в гарі внутрішньої кризи. Гуманізм став в опозицію до церковної догми й запровадив Реформацію. Книзі й перцю не вистачало бути виключними замовниками для маларців. Цю роль перебрала на себе зміцніла буржуазія. Мистецтво зрікається готичної загальності в потойбіччя й звертається до реальності. Відмовляючись від релігійної настави творчо-

ти, мистці тим самим відкрили для себе природу“ (Шюбель).

Ця культурно-історична довідка з традиційним посиленням на „торговельний зв'язок“ не поширює наших кругозорів. Автор фіксує загально-аналітичні факти й істини: те, що доба нового часу—доба становлення буржуазії, що бюргерство, в боротьбі проти середньовічного світогляду, витворило нові світоглядні засади: Богові протиставлено природу, потойбіччю цей світ, ірраціональному реально.

Немає сумніву, німецький Ренесанс є лише фрагментом загальноєвропейського Ренесансу, як початок нового стану епохи нового часу. Альбрехт Альтдорфер або Дюрер так само репрезентують в Німеччині розквіт мистецтва Нового часу, як Рафаель, Леонардо-да-Вінчі або Мікель Анджело в Італії. Але неясне лишається неясним. Невідомо лишається те, чому при всіх то- жоніх історичних даностях, на які вказав критик: міста, торгівля, бюргерство, розрив з церковним світоглядом середньовіччя, відкриття природи й людини,—чому, попри все це, на межі 16 ст. маларство в Німеч-

(Далі на 6-й стор.)

ГАННА ЧЕРНЬ

## КАРІ ОЧІ

Ти знову говориш мені про любов — Мене заспокоюєш нащо ти? Слова ті даремні, бо я вже, либонь, Для тебе не можу покращати.

Нас може навки в'єднала біда, Думки вже і звички вивчені... Я знаю: ти серце своє віддав Стрункій кароокій дівчині.

Із нею вітчина, черемухи пвіт І молодість, кленом заплечана. Зі мною — прокляття безрадісних літ, Зі мною — чужа Німеччина.

А туга за рідним не гасне, печо, Пливе чужиною ворожою... Нічим тих вимріяних карих очей Тобі замінити не зможу я.

Минулого, спогадів час не затер — І думаю я в досадою, Що трохи ти любиш мене — за те, Що трохи й нагадує.

Павосса, Леоніда, Яновського і баг. інш. мистецьке використання категорії часу й модальності досягає справжньої віртуозності.

Цього розв'язку лишалися чужою драма. Правда, романтичні романи і в драмі спроба змістити часові й модальні площини (Л. Тік), але ці спроба не зійшли зі сторінок книжки, не завоювали театру. Вони лишалися типовими Лево-драма-ми. У театрі панував час, сприйнятий як послідовність, час, механічно сприйнятий. У поетичній драмі й досі животі той примітивний погляд, що драма мусить подати двогодинний згусток якоїсь ситуації і не сміє оперувати творчо різними площинами часу, й ступеня реальності. Навіть таке примітивне зміщення модальності, як умотивоване сном персонажа, з трудом пробиває собі шлях на сцену і здається якимсь Deus ex machina („Ганнеле“ Гавтмана, „Міха Мазайло“ М. Куліша), хоч і в художній прозі і в кіні воно давно вже набуло всіх прав громадянства. Навіть сплетення різних дій в одній драмі, таке типове для Шекспіра (напр., ліній Лира і Едмунда в „Королі Лірві“ або ліній Міранди — Фердинанда, Стефано — Трікуліо — Калібана, короля і його придворних у „Бурі“ тощо) було вигнане з новітньої драми в ім'я змеханізованого уявлення єдності дії.

Дотеперішня еволюція використання форм часовості в драмі полягала власне тільки в переборенні механічної часовості і в заміні її на послідовність. Під механічною часовістю я розумію тут вимогу, щоб час, у якому відбувається дія драматичного твору, збігався з тим реальним відтинком часу, протягом якого точиться відповідна дія на сцені. Театр античної Греції стояв під знаком цієї механічної часовості, хоч і доводилося припускати певні умовності, щоб сполучити несполучене Арістотелем, як відомо, вважав обмеження часу дії трагедії однією добою за бажане, але не обов'язкове. Театр середньовічної Європи заперечив механічну часовість і намагався будувати

й сприймати театральне явище як позачасове, як явище в нічності — чи то були міражі, чи мораліте, чи навіть містерії, поскільки вони мусили сприйматися не лише як ілюстрація фактів, викладених у Са. писмлі, а й як вічна символіка поза часом і простором. „Середньовічне християнство, каже Ф. Уайтгер, не сприймало час у його власній сутності. Час був для нього тільки прологом до вічності“ („Welt und Wort“ 1946, 6, 162). Одне практичне зречення часовості в середньовічному театрі означало перемогу елементарної послідовності, себто не було жадним кроком вперед.

Класичистичний театр із своєю вимогою єдності часу намагався повернутися до античної концепції механічної часовості, хоча фактично, привірявши якийсь три години вистави до 24 годин доби, поетика класицизму вже порушила принцип механічної часовості в драмі й стала на ґрунт умовної часовості. Цей принцип був ще більше поширений в еспапському театрі з його поділом п'єс на умовні „дії“ (jornadas) і нарешті цілковито переміг у театрі Шекспіра, а почасті й інших елізаветинців з властивим йому вільним втискуванням років життя героїв у рамки кількохгодинної вистави. Поля Шекспіра драматургія довгий час, власне, до наших днів користалася цією умовністю сценічного часу, але не пішла далі.

Що означає з мистецького погляду умовність сценічного часу? Вона означає визволення театру й драматургії з мертвих ланцюгів механічної часовості, і в цьому її позитивна роль. Але вона означає й шокуючу категорію часу мистецтвом, а відмовлення мистецтва використовувати її, неутралізацію часу в мистецькому творі — і тільки, перетворення часу на нульову категорію. Справді, якщо дії п'єс вміщає в кілька годин події років і навіть сторіч, — то це ще не активізує час мистецький; тільки проголошується умовність сценічного часу, абстрагування від реального часу. Час ли-

шається в драматургії чинником позамистецьким, тоді як у романі, наприклад, він уже давно використовується мистецтвом і для потреб мистецтва. Театр лишається весь час у полоні емпіричної реальності, в плані об'єктивістичного „так було“, не знаючи ані „так було“, ані „так буде“, ані „так могло бути“ — останнє знову ж таки в усіх часових площинах.

Сучасний „театр ідей“ незалежно від того, чи він буде тривалим явищем чи скороминущим, залишить, гадаємо, свій слід розвитку театру тим, що він робить переворот у застосуванні в театрі часовості й модальності, що він відкриває дорогу на сцену внутрішнього світового персонажів, що він вирізняє нарешті те жадне відставання техніки драми від техніки роману, якого ми не помічаємо тільки тому, що нам зі школи вбивають застиглу концепцію, яка будувалася на Арістотелі в редакції Вуальо без змін, а хіба в певною механізацію її.

Перейдімо одначе до фактів. Коли ми знайомимося з п'єсою Дж. Прісті, де сценічний час розгортається прямо протилежно реальному хронологічному: перший акт хронологічно мав би бути останнім, а останній — першим, то ми можемо сприйняти це за сценічне шуткарство, за вияв бажання бути до тепер і оригінальним, нарешті за наслідування драматичної техніки Л. Піранделло, яка теж впровадила нахвалу здувати, перевернути звичні стосунки заради іншої ефекту несподіваності. Сальовий драмі Прісті, звичайно, прагнення оригінальності заради оригінальності не чуже.

Але що можна сказати, коли Поль Кьодель у своєму „Шоковому черв'яку“ — велетській містерії нового часу — впроваджує несправдані з погляду традиційних критеріїв ахронізм: дія відбувається в епоху протиреформації, в поворотну епоху еспапської імперії — і в цей час еспапці воюють з... Японією і навіть більше — говоряться про існування Палакського кавалер'ї Годі думати, щоб Кьодель

даль припустив не несвідомо. Але ось він і сам свідчить про себе: „Автор дозволив собі сконденсувати країни і епохи, як при певному обраному ній віддаленні, коли обриси багатьох гір зливаються в одну лінійну обрис“ (Ю. Вільгельм, Письмо Кьоделью як драматург. „Universitas“, 1946, 2, 1. Трімуй. „Шоковий черв'як“ П. Кьодель: „Stimmen der katholischen Welt“ 1946, 2, 96). Ні, в цій драмі світу експерименти з часом уже напевно не мають характеру оригіналізації. А в світі подібних фактів і в експериментах Прісті можна вздріти глибоке значення, ніж це з першого погляду здається.

XIX сторіччя в філософії позитивізму й марксизму розвинуло науку історизму. Нема вічних категорій. Усе змінює. Епоха заступає епоху... Тепер найважчий етап заперечення історизму. Знову шукаються вічні пітності. Проголошується незмінність істоти людини. Проголошується повніпова однозначність епох. Час утрачає свою визначальність. Драматургія присвячує проблеми часу, проблеми епохи спеціальні твори. Людська істота-незмінна. Живі й мертві — творять одна річ, між ними нема різниці — доводить Т. Вайлдер у „Нашому місті“. Американці всіх епох одлаковані американці, твердяться в фільмі Літтерле „Все, що купується за гроші“. Люди не змінювалися від молодіжкової доби до наших днів, доводиться в „Ми вижили не раз“ Т. Вайлдера. Це все ті самі батьки й мати людини — Адам і Єва, містер і містріс Атробус, продовження людського роду — Іхна дочка Геліс, сні- втілення вічного злого активізму Калі- Геярі, міха спокуса жіночості — Ліліт- Сабіла. Тому Гомер, Мойсей і своєрідна Касандра емігрують у часі з сучасними США, тому біженці молодіжкової доби вічні не відмінні, від теоретиків. Дія „Назад до Матусіла“ В. Шова точиться в разі по створенні світу, в 2170 р. в 3000 р. в 31920 р. по Р. Х., а діють у всі поруч Адама й Сав Конфуцій, муршан-міністер здо-

ров'я, два міністри, яких автор називає Асквіт Ллойд-Джордж, але недовизначено вимагає, щоб ці назви в майбутньому мінялися відповідно до фактичного стану, стверджуючи цим позачасову суть своїх театральних масок. Леопора Коффі й Ковен в „Одній родині“ переносить життя Са. сімейства в сучасне життя американських фермерів. Це — спрощене роз'яснення справи. Котко свого Орфея, Амур Еріліку і Орфея, Жіроу героїв іліади роблять людьми поза епохою. Вони і давні греки, і наші сучасники водночас. Елмер Райс у „Лічальній машині“ обходить зовсім без апеляції до різниці епох. Його річ — поза епохами взагалі, хоч для точності знає в Америці — в вічний, сказати б, Америці.

Неутралізація історичного часу, історичної допосованості, яка є в усіх цих п'єсах, що не означає революції сценічного часу. Неутралізація історичного часу, перегляд епохи, відкинення вимог історичного й місцевого кольориту зв'язані більше з ідеологічними шукаваннями, ніж з реформою техніки драматургії. Однак вони, розгортаючи часовість нашого мислення, готують ґрунт для такої реформи. З другого боку, вони вказують той загальний інтерес до проблеми часу, який не може не позначитися і на техніці драми. Час у драмі стає не об'єктивним даністю, не механічно нахвиною рамкою, а об'єктом мистецького втручання, матеріалом для творчості драматурга. Якщо час можна виключати і можна часові площини змішувати й відшукати, то чому не використати цього і там, де не йдеться спеціально про проблему часу, а про зовсім інші проблеми і де ці засоби неутралізації — чи, наприклад, активізації часу можуть стати свідомо застосовуваним засобом?

У „Возбагаченому пасажирі“ Амур дія відбувається ще в традиційній послідовності. Час виключений тільки для одного персонажа — Гастона, який, що втрачала пам'ять. В „Ані-

(Далі на 6-й стор.)

## Екскурси в мистецтво

(Продовження з 5-ої стор.)

чині розквітло, а через 50 р. той Альбрехт Дюрер, Ріменшнайдер і т. д. не знаходять собі жадного спадкоємця? Звідкіль ця раптовість й прояву згасання?

Ми не повинні ігнорувати судильності епохи. Кожну епоху ми повинні розглядати як щось ціле. Отже, вивчаючи німецьке мистецтво з першої половини 16 ст., ми не повинні його ізолювати від цілоти того історичного часу, якому воно належить. Три моменти збігаються один з одним: селянські війни, Реформація й розквіт німецького малярства; революція селянська, духовна й мистецька.

Свій останній найвидатніший, віщець і завершення своєї мистецької творчості, своїх „Чотирьох апостолів“ А. Дюрер намалював р. 1525, в рік селянської війни. Вони синхронні, цей твір зрілої майстерності мистця й селянська війна.

Матіс Грюневальд був учасником революційних рухів німецького селянства. Тільки Ріменшнайдер так само брав діяльну участь в селянському визвольному русі й, після поразки селян, був замкнений до в'язниці.

Дюрер і Лютер — сучасники. І це щось далеко більше ніж просто збіг двох хронологічних дат або випадкове зближення двох рядів, які співіснують паралельно без того, щоб мати між собою щось спільне. Я не хочу говорити про вплив, тим більше, що це не було б точно. Найвидатніші свої твори: Рицар, смерть і чорт, св. Ієронім та Меланхолія, всі ці три твори Дюрер намалював ще перед тим, як Лютер виступив із своїми тезами. Але коли Лютер виступив, Дюрер гаряче вітав його. Великий майстер, відразу після появи 95 тез, одіслав в ознаку визнання й вдячності тоді ще зовсім незнайомому для нього ченцеві й професорові свої дереворити й гравюри.

Коли року 1528 Дюрер помер, Лютер писав: „Щодо Дюрера, то з його смертю ми оплакуємо втрату в його особі побожного чоловіка“. „Тут, зазначає Т. Рорданц, висловлено лише людську повагу, але без жадної мистецької оцінки“ (о. 4). Для Лютера важливі в Дюрері тільки його релігійна побожність.

Дюрер, Кранах, Бальдунг Грін були переконаними прихильниками Реформації. Вони стали на бік Реформації, але Реформація не підтримала їх як митців. Між Реформацією й мистецтвом в Німеччині не налагодилися ті творчі зв'язи, які накреслилися між католицизмом і малярством в Римі. В боротьбі з католицизмом протестантизм знецінив образотворче мистецтво. Естетичний натуралізм італійського Ренесансу був чужий для духу німецької реформації.

Реформація підтримала розвиток інших мистецтв: музики, лірики й морально-метафізичного теоретизування, тобто саме тих мистецтв, що зробили німецький народ „поетів і мислителів“, яким він був до середини 19 ст. Вільгельм Ренке вважає музику, лірику й метафізику за „константи німецької вдачі“. Але чому він не згадує про них, як про історичні даності? З-за власної для німців абстрактності й нахилу до метафізики? Хіба що так!..

Фактом лишається одна конкретна історична довідка: в першій половині 16 ст., поки Лютер не скерував Німеччину в окремії бік регіоналістичної духовості, в Німеччині був ще можливий розвиток малярства, такий інтенсивний, як і в Італії. Після Лютера, з перемогою Реформації, ґрунт вислизає з-під малярства. Малярство втрачає зв'язок з народом, воно позбавлене вже животворних соків. Теноло в 18 ст. приїжджає до Вюрцбургу з Венеції.

ТОМАС МАНН

## Тип одержимого

Досить дивно: за своє письменницьке життя я дав більш-менш докладні студії про Толстого, а також про Гете.

По декілька розважень про кожного з них.

Про двох інших кумирів часу мого виховання, яким я не менше зобов'язаний і які, щонайменше, так само глибоко вразили мою юність та якими я невтомно поповняв і поглиблював свої пізнання — про цих саме я не писав нічого стисло: ані про Ніцше, ані також про Достоевського. Нариса про Ніцше, якого домагалися від мене мої приятелі, я все ще боргую і він, здається, лежить на моїй дорозі. І тільки хвилинками, що миттю постають і так само зникають, вириває в моїх писаннях „глибока, злочинна, святоблива постать Достоевського“ (це був одного разу мій вислів). Звідки це ухиляння, це уникання та мовчання, в протигагу тієї лябош недостатності, але всетаки цікавої балакучості, яку ті, по-своєму різні, величини, ті два майстри, два світила, собою викликають? Я це знаю.

Я вище навів формулу, яку висловив історик німецького мистецтва Вільгельм Ветцольд в своїй книзі „Лютер і Дюрер“: „На початку італійського Ренесансу була форма; на початку німецької Реформації — слово!“. До прикрити невіддале розмежування. Форма в малярському мистецтві була однаково властива як початкам італійського, так і німецького малярського Ренесансу, але Реформація зневажила конкретність форми образотворчого мистецтва задля органічної музики, словесних текстів для співаників та релігійно-абстрактного теоретизування.

Це, власне, принцип ревію. І відповідно до цього Т. Вайлдер, надолужуючи брак єдності дії, вдається до засобів ревіюного театру: підкреслення гри як такої, виходи акторів із своїх ролей, звернення їх до публіки з обговоренням самої гри, несподівані інтермедії (поява директора театру й робітників сцени); персонажі ще не стали послідовно рупором однієї ідеї, вони можуть несподівано виголосити промови для глядачів на зовсім не відповідні до їхнього „характеру“ теми (монолог містрис Антробус, особливо — Сабіна). П'єса відмовилася від традиційної єдності дії, але не знайшла ще нової єдності дії, властивої „театрові ідей“, вона виразно деструктивна й на роздоріжжі.

У драматургії П. Кюделя, Ж. Ануї, П. Осборна знаходяться закони нової єдності дії — єдності дії, властивої „театрові ідей“, і тому елементи гри в них відходять на задній план і стають технічною. П'єса Ардрі переключує їх на техніку остаточно. Значення її саме в тому, що вона демонструє, як нова концепція часу і модальності в драматургії стає звичайним і звичним технічним засобом. Це вже не спосіб епатувати глядача, не спосіб продемонструвати оригінальність і майстерність автора. Це звичайний технічний засіб, як звичайним технічним засобом стало винесення на сцену душевного стану героя (розмова двох душ у „Бездоні в панові Герстенбергу“, розмови Пручези з її нголом-охоронцем у „Шовковому черевичку“, реакція Карла на співрозстрільних заручників у „Вони знов співають“ М. Фріша). Той факт, що п'єса Ардрі — пересічний агітаційно-політичний твір — тільки стверджує нашу тезу: сучасний „театр ідей“ виробив нову концепцію часовості й модальності сценічного твору, яка вирівнює договіркове відставання драми в цій парині від роману. „Театр ідей“ як такий може занепасти і поступитися місцем „справі“ за термінологією Е. Пеніольдта драмі. Його здобутки в концепції сценічного часу й сценічної модальності залишаються. Так історично в мистецькій прозі не прищеплялися трансцендентністський романтизм, але прищепилися й стали загальним здобутком вироблені романтиками способи вільно порядкувати даностями емпіричного часу і переносити дію з об'єктивного яляну в площі суб'єктивної свідомості персонажів і нападків. На порядку денному опрацювання відповідно змодифікованої теорії драми. Листопад 1946 — січень 1947.

Довірно-ентузіастичне, з домішкою ніжної іронії, вшанування здається мені легше, коли бачу картину божественності та благословенності — цих пешених дітей природи в їх великій простоті, в їх промінюючому здоров'ї: автобіографічному аристократизмові творця маєстатної особистості культури Гете, як також епічний ведмежий силі, надзвичайній природній свіжості „великого письменника країни росія“ Толстого з його гвалтовно-недотепними й постійно невдалимими спробами морального одухотворення своєї поганської тілесності. Моя боязнь, глибока, містична, боязнь, що змушує мене до мовчанки, така боязнь починається там, де починається релігійна велич проклятих: перед генієм, як хворістю та перед хворістю, як генієм, перед типом скривджених та одержимим, в якому святий і злочинець творять поєднання.

Про демонічне, так я відчуваю, треба віршувати, а не писати. Ще було б можливим з певним гумористичним забарвленням говорити про це з глибини дійсної творчості, але присвячувати йому критичні есеї, видається мені, висловлюючись обережно, ідішкретністю. Хоча можливо є це, і то дуже правдоподібно, звичайним вибілюванням мого ледарства та боягузства. Незрівняно легше і приступніше писати про божесько-поганське здоров'я, ніж про святобливу хворобливість. Про тих власне благословених дітей природи можна собі добродушно похититися, але про дітей духа, про великих проклятих і грішників, про тих хворих святих такого робити не годиться. Мені видається зовсім неможливим пожартувати над Ніцше, чи Достоевським, як це я принагідно в своїх романах дозволяв собі робити з еґотичною дитиною щастя Гете, або в есеях про велетенську незграбність Толстовського моралізування. З цього виникає, що моя пошана перед довіреними пекла, перед великими релігійниками та хворобливцями в основному є глибшою — звідси і мовчазністю, ніж перед силами світа. І добре, що воно все-таки бодай назовні побуджує до повного розумування — обмеженого та стриманого, але все таки потрібного...

Про хворість, як велич, чи велич, як хворість, голе медичнське становище видається досить філістерським і неважачальним, в кожному випадку одностороннім натуралістичним: та річ має духову та культурну сторінку, що пов'язана з самим його життям, його постановам та зростом, про що звичайний біолог або медик має неважачальну кількість поняття. Ми хочемо сказати: тут назріває, чи постає з забуття гуманність, що поняття життя і його біологічне здоров'я бере виключно до своїх рук та робить його свободнішим, побожнішим, а головне більш правдоподібнішим, що зобов'язує... Бо людина — ество не тільки біологічного прояву.

Хворість, — передовсім, йде про те, хто хворий, хто „божевільний“, хто епілептик, паралітик. Пересічний дурень, у якого ніякої хвороби духового і культурного аспекту очевидно не позначається. Чи такий Ніцше або такий Достоевський? У цих випадках хворість дає щось таке, що для життя та його розвитку є важливішим і більш бажаним, ніж яканебудь лікарсько випробувана нормальність. Є правдою, що життя без того хворобливого в своїм продовженні не могло б вистачити, і тяжко знайти дурніший вислів, ніж що „з хорого може повстати тільки хоре“. Життя — не якесь кривляння; і можна сказати, що творча, даруюча геніяльність хворобливість, що завжди перемагає перешкоди та у відважному шумі стрібає від скелі до скелі, є для життя тисячу

разів милішою, ніж здоров'я, що шляпає босоніж. Ціла орда генерацій, допорушено та основно здорових пустунів, накладається на творчість хорого генія, хоробою геніялізованого, подивляє його, циняє, повносит, відносит його з собою, перетворює в собі, заповідає його культури, що живе не тільки силою домашньо печеного хліба. Всі вони присягаються ім'ям великих хворих, що завдяки такому божевільству вони самі не потребують бути божевільними. За їх божевільними вони самі можуть перебувати в своєму здоров'ї, і в них те божевільля стає здоров'ям.

Іншими словами: певні здобутки душі та її пізнання були б не можливими без хворобитостей, божевільля та духового злочину і великі хворі є розп'ятими жертвами людства, його повзнесенням, поширенням його чуття та знання — коротко, його вищого здоров'я. Тому — і релігійна авреолія, що так виразно оповиває тих людей та, що так глибоко, впливає на їх свідомість. Тому також те одночасне, наперед захоплене, почуття їх сили та перемоги, почуття надзвичайного піднесення у всіх стражданнях їх життя, яке ті жертви знають, почуття тріумфу, що лиш в платковому медичному понятті може уважатися обманом; поєднання хворобливості і сили в їх істоті, що для звичайних асоціацій про хворобу та слабкість висловлюється чпнами і через їх парадоксальність залучається до поанг забарвлення релігійного. Вони змушують до перевчення, до перегляду ідей „хворість“ і „здоров'я“, до взаємин між хворістю та життям; вони вчать обережності перед поняттям „хворість“, якому біологи квапляться надати негативне означення. Власне про це є мова в одному забутому записнику Ніцше до його „Воли до влади“. „Здоров'я і хворобитість, — каже він, — будь обережними! Мірою лишається ефьорисценція тіла, його вибухова сила і веселість духу, — але також скільки воно може взяти на себе та перебороти в собі хворобливого, щоб бути здоровим“ (це підкреслення належить Ніцше). „Те, через що ніжні люди можуть загинути, для великого здоров'я, це лиш засіб для повзнесення“.

Ніцше почував себе повзнесенням своєю хворобитістю, як здоровий великого стилю. І коли в його випадку представляється відношення хворобливості до сили це найвище відчуття сили побіч її продуктивного виправдання, продуктом хворобливості (як це є в істотності паралізи), так у епілептиків Достоевського ми майже змушені в хворобливості бачити продукт надзвичайності сили, експлозію і експес аномального здоров'я та переконати себе про факт, що найбільша вітальність може мати риси блідой брідоти.

### ПРИМІТКА:

Подаємо ці міркування великого німецького письменника не як вислів наших поглядів на порушені тут проблеми, а як погляд на ці справи людини такого стилю і такої культури, яким є Томас Манн. Це є передмова до збірки вибраних творів Достоевського, що вийшла минулого року в Америці.

### „ЛІТЕРАТУРНИЙ ЗОШИТ“ Ч. 3

за березень-м-ць 1947 р. — місячник МУР'у можна придбати у кожного кооператора „Українських Вістей“.

Замовляйте групово і поодиноким „Літературний Зошит“ в адміністрації В-ва „Укр. Вісті“: Н. Ульм, Людвіґштрассе 10. Ціна 1 НМ.

## НОТАТНИ ПРО НОВІТНЮ ЗАХІДНЮ ДРАМАТУРГІЮ

(Продовження з 5-ої стор.)

гопі“ того ж Ануї час виключений уже і для глядача. Він виключений як епоха, — бо герої п'єси поза епохами: вони і не античні греки, і не сучасні французи, і сучасні убрання посять тільки тому, що для сучасної свідомості це найнейтральніші убрання. Він виключений і як реальний час дії драми, бо сама дія дітя знята тим, що вже в перших словах Коментатора й самої Антігоні подана розв'язка драми: смерть героїні.

У „Небезпечному закритті“ Прістлі час перенесений у площі модальності. Перед глядачем проходить два варіанти розгортання дії й розв'язки залежно від того, чи буде сказана одна репліка чи ні. Могло б бути так, могло б бути ось-як. Вибирайте. Той самий засіб, хоч і з іншою мотивацією, використав Р. Ардрі в „Світлі маяка“. Мертві персонажі „Ленд о'Лейксу“ двічі розігрують ту саму ситуацію в різному настроєво-свідомісному ключі. З тією різницею, що тут модальність ще більше випнута, ніж у Прістлі. Її в Прістлі модальність шириться на майбутнє, а суддею її є глядач, а в Ардрі модальність шириться на минуле, а суддею її є персонаж п'єси Чарлстон, у свідомості якого діють воскресені ним герої загублого вітрильника.

Перенестя модальність у минулий час — сміливий засіб. Однак автор іде далі. Змінення епох — не зважаючи на те, що пасажери „Ленд о'Лейксу“ ні в чому не порушують історичного кольориту своєї епохи — ні в репліках, ні в одягах — досягає такого ступеня, що самі персонажі змушені запитувати, коли відбувається дія: 1939 чи 1849 року.

Змінення часових площів поширюється тут і на майбутнє. Механічна часовість знята в п'єсі цілком. Згадаймо таку подорожню: перша дія точиться ввечері. Літун Стрітер вирішує їхати до Китаю і вступити добровільцем до китайського війська, щоб боронити правду діло від імперіалістичного нападу японців. У третій дії Стрітер — уже забитий, забитий під час повітряної катастрофи разом із своїм механіком китайцем Ченом. Скільки часу треба було — емпіричного, механічного часу, — щоб Стрітер переїхав до Китаю, вступив до китайського літунства, здружився з Ченом, загинув? Найменше — тижні. Але в площі умовного часу п'єси третя дія відокремлена від першої од-

нією ніччю. Третя дія відбувається наступного ранку. В площі умовного сценічного часу Стрітер не міг з'явитися мерцем наступного ранку разом з забитим Ченом. Це могло статися тільки в площі мистецького, драматичного, театрального часу, часу, що став загобом драматичної техніки.

Отже, ця сцена з особливою наочністю доводить, що в новому „театрі ідей“ не тільки абсолютно зламано механічну і умовну часовість, а і заступлено її театральною часовістю і театральною модальністю, які впливають з законів і потреб розгортання драматичного твору. Не втрачаючи своєї специфіки, драма нарешті наздоганяє в техніці часовості роман, який зайшов так далеко вперед.

Після цього не дивно, що в драматичному творі стає можливими типові досі тільки для епічних творів повертання дії при потребі назад в супереч законам механічної часовості. Так, у п'єсі П. Осборна „В позичений час“, дія четвертої картини відбувається в площі механічної часовості раніше, ніж дія третьої картини: хоча буся Норс-реп померла для глядача в третій картині, четверта картина відбувається ще за її життя, і тільки кінець її збігається з часом смерті старої. У тій же п'єсі та сама репліка може повторитися двічі — бо раз її показано в сприйманні одних персонажів, а другий раз у сприйманні других, хоч у концепції механічної часовості вона пролунала один раз і була одночасно сприйнята обома групами персонажів (сцена Неллі Норс-реп і Деметрії з одного боку, Джульєна Норс-реп і Марсії з другого в I дії). Не говорим уже про те, що вся дія п'єси подана в модальному площі: що було б, якби людина поклала смерть.

Елементи гри різниці площей модальності й часовості, безперечно, ще відіграють велику роль у Прістлі й Жі-роду. Можливо особливо виразно ці елементи гри виступають у „Ми вижили ще раз“ Т. Вайлдера. П'єса побудована на трьох паралельних епізодах: насунання льодовиків у правдоно добу, світовий потоп, сучасна війна. Автор показує тотожність дії і реакцій людини на катастрофи в усі часи, незмінність людської природи. Уже в наслідок цієї нстанови п'єса позбавлена наскрізної дії, вона побудована не на розвитку й наростанні, а на паралелізмах.

ЄВГЕН ГАРАН

# Доля в жмені

(Новела)

Гроші — хай не тисячі й не мільйони, нехай дріб'язок, але гроші — вони зникли і зловідомо.

Перед верандою розквітала лапата олеандри. На них світило ніжне сонце, а фрау Шап допивала свою полудневу каву.

— Доброго апетиту! — уклонився сусід — булочник — з ганку своєї крамниці. — Фрау Шап, чи не випала б мені ваша служниця увечері сорочки?

Фрау Шап, щоб не кричати через вулицю, запросила сусіда на каву і вже тут відповіла:

— Звичайно, герр Корб, вам, як немолодому й підтопаному відвіщо, випрати сорочки можна буде, тільки не сьогодні. Бо Марія йде з дому. В ости́вський табір. Там у неї кавалер, чи чоловік, словом, щас нещаслива любов. В усюкому разі я їй уже пообіцяла.

— Шкода! — зідхнув сусід Корб, — А я заплатив би вам за її роботу.

І він вийняв з кишені блискучих п'ятдесят пфенігів.

Потім вони гворили собі про всякі сторонні речі: то про замахи на фюрера, то про заручини Корбової племянниці.

Потім фрау Шап налила ще по одній чашці кави.

А потім прийшла Марія, служниця-остівка і забрала брудні чашки до кухні.

І ось після цього зникли гроші.

Зникли саме ті п'ятдесят пфенігів, що їх пропонував герр Корб за прання своїх сорочок. Гроші, правда, не тисячі й не мільйони, але ж гроші і їх украли і тільки дурень не здогадається, хто тут злодій.

Герр Корб ще раз подивився під стіл — нема, на столі — нема, поліз до свого кошелі — теж нема.

— Маріє! — крикнула фрау Шап сердитим голосом і вже чути було, як з кухні загупотіла служниця дерев'яними черевниками. — Ви, герр Корбе, пробачте, — перепросила

господиня, — пробачте, що не сталося в моєму домі. Я сама не сподівалася...

Марія стала на порозі. Цим разом герр Корб пильніше придивився до неї. Вона була повна, без сумніву вагітна. Обличчям нагадувала одного поляка, що свого часу пограбував тринадцять банків. У неї горіли ті ж бровати з помітним людком очі і жовтіли вузькі губи. Хібащо вона в святковій сорочці, бо щойно впоралася з посудом і вбиралася до міста.

Герр Корб подумав:

„Хто зна, яке її ремесло було там, на Сході? Чи ж вона не скидається на злодійку або аферистку?“

А фрау Шап підвелася з місця і одрубала:

— Маріє, віддай гроші!

Герр Корб слідував за обличчям Марії — чи вона не розгубиться, чи не здригнеться? Але вона не розгубилася, навіть не здригнулася, а здивовано піднесла брови і, наче нічого й ні про що, де знаючи, спитала:

— А які гроші?

Герр Корб злісно усміхнувся:

„Удавати із себе незвинного і отак відтягати час — це вдача кожного злочинця, дрібного й великого“.

Та фрау Шап повела діло енергійно й рішучо вперед.

— Маріє, — постукала вона зігнутим пальцем об стіл, — ти знаєш добре, про що я кажу і не примушуй мене кликати поліцію. До цього дня тобі було в мене зовсім непогано. Ти не сиділа голодна. Я пускала тебе щосуботи до твоїх земляків. Ти собі там і дитину виходила і я навіть не нарікаю. Але тепер... Маріє! Для чого тобі ці гроші? Куди ти їх дінеш? Краще признайся...

— Я нічого не знав, — вперто повторяла служниця, голову похиливши, бо всі нечесні люди не див-

ляться просто в очі, як давно вже завважав герр Корб.

Зрештою, всяка дурна впертість мусить бути покарана.

— Маріє, — сказала фрау Шап, — ти більше вже не підеш до ости́вського табору. Скидай свою вишиту сорочку і йди на кухню, а увечері збирайся до герр Корба прати білизну. Марш!

Тільки теїпер служниця підвела очі.

— Як? І сьогодні я вже не піду до міста? — прошепотіла вона, не наче тут важливі були не Корбові гроші, а те, чи піде Марія сьогодні в ости́вський табір.

Фрау Шап навіть трохи злизувалася, пильно подивилася на свою служницю, але все ж коротко повторила:

— Марш на кухню! Відсьогодні ти не ходиш до міста: ти викрала у герр Корба 50 пфенігів і навіть не хочеш признатися.

Та коли Марія вийшла, фрау Шап обернулася до свого гостя:

— Герр Корб, а може вона невинна? Може ви якось загубили ці гроші, або поклали в кишеню?

— Неможливо, — відповів гість, — ви ще не знаєте, на які хитрощі здатні ці ости́ви. Але проти хитрощів є жорстокість. І ви впевнитесь в моїй правоті, коли за цю дівчину візьметься поліція.

Він підійшов до телефону, простягнув ліву руку до трубки, розтупив свою жменю і тут... О, диво! Блискаючи і дзеленькаючи, стукаючи об стіл, об стілець і об підлогу, із жмені випали загублені п'ятдесят пфенігів і покотилися по підлозі.

— О! — вигукнув зраділий і спантеличений герр Корб.

— О! — повторила в тон йому фрау Шап.

І на цьому закінчилася історія цих нещасних п'ятдесятьох пфенігів. Фрау Шап забрала їх за те, що увечері Марія випере сорочки у герр Корба.

Перед верандою стояли білі олеандри. На них сяяло сонце. Фрау Шап плела кофточку і на кінчикках дротиків спалахували соняшні зайчики.

КОНТРАПУНКТ

# Що каже „Радянська Україна“

(Голованівський і безсилість метафори. Наступ на весну. Чого соромилась Люба Баришева?)

Міхал Ісаковський: Земной пахло. „Ми так Вам веріли, таваріщ Сталін, как, может быть, не веріли себе“.

Якуб Колас (Білорусія): Перший кандидат. „Сталін, ти перший наш кандидат“. Александр Абашелі (Грузія): Неозорний океан. „Сили мудрости і світла неозорний океан“.

Махамед Бірія (Азербайджан): Безсмертя світу. „Щасливий я: на твій портрет дивлюсь. Розквітло пишно все життя моє“.

Саломея Неріс (Литва). Москві. „Дивлюсь і сліз не стримаю...“

Мцанакан Есаян (Вірменія): Батько народний. „Куди не глянь — які у нас простори!“

Гельди Сахат-Огли (Туркменістан): Приїжджай до нас. „Приїжджай до нас, Сталіне, в Туркменістан... І солов'ї у весняних садах співом стринуть тебе...“

Мірзо Турсун-Заде (Таджикистан): На подвиг окрилив. „Ми з ним вперед сміливо йдем“.

Богдан Істру (Молдавія): Щастя і гордість. „Пісні лунають із усіх віддалей“.

Марта Рауд (Естонія): Батьківщини. „Жагу свободи, батьківщини“.

Тоді з кімнати на веранду нерішучо відкривалися двері, і вийшла Марія. Вона вже схиляла свою святкову сорочку, але ще тримала її в руці, не наче сподівалася, що господарка таки дозволить їй вийти на вечір до міста.

Служниця простягла наперед руку і сказала:

— Фрау Шап, ось тут ті гроші, що загубив герр Корб. Я насправді взяла їх з посудом до кухні.

як зерно, ростила ти в гордім серці“.

Валдіс Луке (Латвія): Слава вождеві. „Оросивши степ безплідний“.

Кост. Тулянін (Карелія): Матері.

Життєтворчу нам силу дава,  
В життєдайній волі оросила,  
І до днів весняних провела  
Мати наших республік — Роді.

А Володимир Сосюра до цього великими літерами:

В квітні весні. Десь якийсь весні!  
За Вожда свій голос я віддати хотів.  
В білім бюлетені всі мої надії,  
Всі мої пориви, всі мої любові.

І нарешті: „Як жаль, що метафори недосить, щоб змалювати людську веліч“ — Сава Голованівський.

Одно слово (Сталін) в одному числі „Р.У.“ (4. 2. 47.) написано 167 разів.

„У всеозорності зустріти весну!“

Що кажуть наголовки? Поповнюють насінні фонди колгоспів. За ділову роботу в підготовці сівби! Не припускати відставання в ремонті гусеничних тракторів! Краще організувати снігозатримання. Допоможемо колгоспам вирощувати стопудові врожаї. Фундамент високого врожаю закладено. За високі врожаї пукрових буряків.

Промова П. М. Ангеліної — бригадира тракторної бригади Старобешівської МТС, Сталінської області. „Тепер про найголовніше. Микита Сергійович (Хрущов) у своїй доповіді поставив найважливіше завдання — підвищити родючість колгоспних полів України. Це наш обов'язок перед Батьківщиною...“

(Далі на 8-й стор.)

# Пам'яті Дмитра Борзяка

(Спогади спів'язни)

У 109 камері Лук'янівської тюрми було 116 чоловік, вірніше — 116 напівтрутів, на площі 30 кв. метрів.

По команді чергового поверталися вночі з правого боку на лівий, бо інакше не можна було влізти на цементові дошки.

Вже далеко перейшло за північ. Саме той час, коли беруть на допит, або не знати до якого саме льоху „с вешами“.

Мов наелектризовані підіймають голови всі як один, коли заскрипить ключ у дверях. І цього разу було так. Двері відчинилися й до камери увійшов чоловік. Не чоловік, а кістк, обтягнений шкірою. Лице жовтого кісткя світилося радістю так, що здавалося ніби вернувся він з багаторічної неволі додому. Ми не могли зрозуміти в чому річ, ми вже давно, давно не бачили такої радості в людських очах.

Це був Дмитро Борзяк — український письменник і публіцист, один з тих, що ще залишилися навізжаним після розгрому СБУ.

А радість на лиці, так давно забута всіма нами — радість від того, що Дмитра Борзяка привели до нас з камери офіційно-засуджених смертників, де він пробув 59 днів.

59 безконечно довгих днів, наповнених жахом неминучої, безглуздої смерті, що може прийти сьогодні — десь у темному кутку, від стрілу не в одверті груди, а в потилицю, від ворога, що зник стріляти лише з-за

рогу, в безборонного. Пізніше Борзяк розповів мені свою історію.

1929 року він був заарештований як ніби керівник пресового відділу СБУ. Довгі місяці під тортурами перебував у в'язниці. Від нього домагалися фальшивих свідчень на академіка С. Єфремова — (у якого Борзяк бував кілька разів), та інших представників української еліти. Борзяк витримав торттури і свідчень не дав. Може через це, або тому, що тяжко захворів у в'язниці, на процесі СБУ він не фігурував. Самообвинувачення погодився підписати сам Сергій Єфремов, коли перед ним поставили дилему: визнання неіснуючих провин, або масові арешти української молоді, зокрема всіх учнів Єфремова.

Як і треба було сподіватися, підступно здобуті визнання використали на публічному процесі, розфарбувавши їх усіма кольорами для публічної опії, а найкращих учнів Єфремова й десятки тисяч найсвідомішої української молоді розстріляли в льохах та згноїли в Сибіру.

Борзяк лише збігом щасливих обставин, напівживий врятувався з вочих лабет.

Прийшли роки сжовшини — роки славозвісної діяльності „найближчого учня“ і „найлюбімішого наркомана“. Борзяка, як потенційного ворога, без будь-якої провини заарештовують і тортурями примушують підписати дивовижні самообвинувачення про активну діяльність

в неіснуючій націоналістичній, диверсійній організації. Щоб надати цьому більшої правдоподібності, поновчі викликають на допити Борзякового приятеля — малюра Н. і на дев'яту ніч він підписує протокол, що підтверджує обвинувачення — легенду за диктатом слідчого.

Маючи ці „незаперечні документи“, спеціальна колегія Київського суду кличе Борзяка на розправу.

Побачивши в залі сулу живутьки свого близького товариша, свідок обвинувачення — малюра Н. зрікається свого свідчення і пояснює судові при яких обставинах він підписав його. Суд „найдемократичнішою“ країною не вважає на це й надає слово прокуророві, який на підставі „найдемократичнішого“ права доводить, що Борзяк є найлютіший ворог народу, що він є опук свого діда і син свого батька, які мали 50 га землі і кривавими інтригами обплутували майже весь СССР. Та в спільці з кривавим капіталізмом всесвіту, намагалися повалити совєтську владу. І суд, який дивиться на право (закон) так, як і наліво (інакше йому не випадає дивитися) засуджує Борзяка на кару смерті, не обумовлюючи того, що передсмертна агонія має продовжуватися 59 днів. Таку агонію Дмитро Борзяк пережив.

Від 11-ої ночі до 4-ої рано камери смертників на 6-ому коридорі Лук'янівки були наелектризовані чеканками смерті. В кожній з камер западала мертва тиша: затіпши відаліх, люди прислухалися до яких дверей наближаються кроки, як повертається ключ у дверях... Відчинивши двері стають і обводять кожного по черзі очима. Після того

назва, навмисно довга, — перед викликом на смерть...

Іноді хтось із смертників не витримував — з уст зривався істеричний крик. В такому випадку нервового вигукання штурпахи на коридор і заспокоювали замками по голові, або чобітьми в груди. Інколи з коридору — на всі гуду передсмертне „Слава Україні“, або „прощайте“, і метушня, щоб замкнути рота.

Лише після 4-ої рано заспала на голий цементовий дошки (матраців не було), щоб знову збудитися, може встане і так 59 днів.

Були такі, що чекали 3 місяці, доки їх вели на смерть, або у виключному випадкові дарували життя. Так було і так є, бо констатують „найдемократичніша“, така, як тільки може бути у „батька“ для дітей. Людина, що якись чудом рятувалася з того некла, ніби заново народжувалася на світ, тільки вже з глибокою зморшкою на чолі, що лашалася на все життя.

Я пригадую з якою глибокою любов'ю до життя згадував Борзяк окремі епізоди ще з того часу як був на волі, з яким теплом він говорив про своїх рідних і з яким захопленням згадував про свого близького друга — Тодосі Осмачку: „Ви ж умієте, Миколо, що не за людина — живе місяцями замком в скелях на кладовищі і творить такі прекрасні речі... Ось послухайте: і він востаннє деклямував мені барвисті октави Осмачки. І не ж у скелі, або десь на горішці. А як бачи міг розквітнути цей талант і скільки ще інших, коли в Україні була нашою! При цих запальних

розмовах очі Борзяка блищали хворобливим вогнем і розмова зривалася гострим і сухим кашлем. Але він не зважав на цього, бо перші дні після камери смертників Борзяк взагалі не визнавав, що може існувати смерть на світі. Йому здавалося також, що знову прийде якась чудо і він вернеться додому.

Сжова не стало вже на той час, — його певно десь розстріляли в льоху недалеко від людного міста або в застіпковій на Луб'яні. Мавр зробив своє чорне діло: кілька мільйонів зниклих і загнав на каторжні праці. Ніхто не повинен знати, що наказ був від „батька“. „Батько“ неперішаний і сам сказав: колись, ще найцінніше — людина...

За 2 тижні після воскресіння з мертвих Борзяка викликали з камери й на коридорі проголосили милість: смертна камера замінена на 15 років політизолятор.

Радість, що розцвіла в його хворих грудях якось відразу зів'яла... Мабуть вже ніколи не ходитиму по Володимирській горі і не побачу мого маленького сивочка — сказав мені. І таким глибоким, немовним горем повисло від цих слів.

На другий день Борзяка забрали від нас... А через два тижні в'язничий телеграф, через стіни, повідомив, що Дмитро Борзяк шматком шкла перерізав собі вену.

Наша 109 камера, що так дружно зустріла смертника, вшанувала пам'ять його глибокою мовчанкою і не один кулак стиснувся тоді в безсильній люті.

М. П.

# „Ми духовно і творчо не на еміграції“

З Другого З'їзду МУР'у

15-16-го березня ц. р. в Новому Ульмі відбувся II-й З'їзд МУР'у.

Формально II-й З'їзд був підсумком праці письменського об'єднання за рік (з дня його організації 1945 року). З'їзд розпочався в суботу о 10 год. ранку. Після вступного слова голови Правління Уласа Самчука прочитано ряд привітань: від УВАН, ОМУС'у, СУЖ'у, живої газети в Регенсбурзі тощо.

Перебіг З'їзду поділявся на дві частини: творчу і організаційну. Зміст першої складали три доповіді (Юрія Косача, проф. В. Державина і проф. Ю. Шереха) і дебати з приводу них. Темою доповіді Ю. Косача були перспективи, що розгортаються в наш час перед театром на основі творчих здобутків найновіших стилів мистецтва. В. Державин зробив огляд нашої преси за минулий рік, характеристичний блискучим викладом, але далеко позначений крайньо-сторонніми симпатіями та смаком доповідача. Так само суб'єктивно спрямованою була й доповідь Ю. Шереха, виголошена під епітним заголовком „Року Божого 1946“ — що, зрештою, декларував і сам доповідач, виразно зазначивши напочатку, що говорить у власному імені.

Організаційну частину З'їзду становили звітні доповіді Уласа Самчука (програмово-ідеологічний звіт Правління), Ігоря Костецького (організаційно-фінансовий звіт) і Ревізійної комісії. По тому відбулися перевибори Правління й Ревізійної Комісії, при чому на пості Голови одностайно поновлено Уласа Самчука. До нового Правління увійшли: Ю. Шерех, Б. Подоляк, Ю. Дивинич, С. Гординський, Ю. Косач, В. Державин (кандидат) і Я. Славутич (кандидат), а до Ревізійної Комісії: Ф. Дідко, В. Домонтович, Д. Гуменка, Ю. Клен (кандидат) і В. Чапленко (кандидат). Заключним словом Правління закрито З'їзд 16-го березня о 6 год. вечері.

Суттю своєю II-й З'їзд був вирішальною пробою сил на черговому етапі становлення організації українських письменників еміграції. Якщо перша доповідь З'їзду, не зважаючи на яскраве виявлення в ній доповідачевого світоглядного кредо на специфічний бароковий стиль викладу, носила все ж такий характер академічний (до речі: автор, на жаль, не пов'язав своєї теми з перспективами української драматургії, як це він пробував робити в низці цікавих статей на шпальтах поточної преси), — то дві інші доповіді, що відбулися одна за другою слідом і нібито одна другій всупереч, відразу внесли в атмосферу З'їзду гарячу полеміку і тож пристрасті.

Хід і розвиток праці З'їзду мав вирішити, чи пристрасть ця творча, а чи горіння її перебіжить в самій лише парині гуртових чи персональних амбіцій. У цьому другому випадку виявилася би марною та злива темпераменту й ерудиції, вилита на протязі року обома шановними полемістами на сторінки преси — зокрема, глибокий і цікавий підсумок цієї дискусії, зроблений Ю. Шерехом („В обороні великих“) і надрукований в 3 збірнику „МУР“, а так само окремим відбитком у „Бібліотеці МУР“.

Запальна полеміка між Ю. Шерехом і В. Державином мала не тільки те значення, що один з опонентів є речником тих слів, що ростуть із традиції пізнього Шевченка, фантастичної прози Гоголя і по-кулішівському освоєної Біблії, а другий — боронить здобутки неокласицизму, намагаючись ототожнити з класицизмом усе, що він вважає в українській літературі вартісним. Ця — змістова — сторона полеміки являла собою великий позитив нашого творчого будня, бо за битвою двох взаємовиключних супротивників завжди розкривається перспектива знайдення творчої істини, бодай на певний проміжок критичного часу, — перспектива синтезу. Полеміка Шерех — Державин має ще й негативне значення — значення загрози існуванню цілої письменської організації. Своєю бо зовнішньою стороною вона являла оте ходіння вістрям ножа, в якому навіть незначне відхилення вбік знаменує моментальний вискок з твердого ґрунту в простір хаосу.

Сумарно кажучи, питання мало такий зміст: чи стоять уже українські письменники на тому ступені загальнолюдської зрілості, коли цілком можливим є взаємодіювання одиниць у рамках одного творчого об'єднання — в рамках колективної дії, спрямованої на єдину мету?

На II-му З'їзді стало явним багатозначність того, що було досі прихованим. Відмова обох опонентів від дальшої дискусії справила на тих, хто брав участь у З'їзді, враження чогось абсолютно логічного, чогось такого, що неминуче мало статися в гурті людей, які ще зібравшись вперше, рік перед тим, вирішили всі спільно і кожен для себе приготуватися для цієї перемоги над собою, потреба в якій, можливо, настала перед обличчям вищої мети.

І це якесь самозрозуміле самовичерпання дискусії — прийняття того її етапу, якого кульмінацією були виступи обох основних опонентів на байройтській конференції МУР'у в жовтні минулого року — вирішило позитивну відповідь на поставлене вище питання.

Але в зв'язку з цим — і теж увесь час, від самого початку існування МУР'у — стояло інше питання: про потребу письменського об'єднання, про доцільність існування еміграційних умов самої організації літераторів.

II З'їзд МУР'у дав і на це питання недвозначну позитивну відповідь. Не в тому тільки справа, що під мурівською маркою „Золота Брама“ в Фрізних видавництвах з'явилось 23 книжки (послідовно — від грубих літографованих видань до цілком пристойно оформлених друків), і з цього дещо так, що, трапляючи до приватних підприємств, у наших умовах не побачило б світу з огляду на свою „некомерційність“. Справа ще й у тому, що самий дух мурівської організації став за високим, гідним наслідування прикладом у нашому далеко не досконалому

світу, — сказала вона, — молоді не користуються такими великими правами, як у нашої соняшній Країні Рад. Комуністична партія, її вождь великий Сталін теплою батьківською турботою оточили юнаків і дівчат. Для нас відкриті школи й університети...

А. С. Віницький пише: „На вулиці Ласточкина в будинку № 26 на третьому поверсі в 5-6 кімнатах живуть понад 80 студенток. У довгому коридорі-веранді з величезними вікнами без пилібок і навіть незакритими диком гуляє вітер. Перші двері коридора ведуть у невелику кімнату.

Обстановка не приваблива, холодно. Тут як не топи — не натопши.

Студенткам, яких ми застали у цій кімнаті, явно соромно за таке житло. Другокурсниця Люба Барішева винуватим голосом каже: — Отак, бачите, доводиться жити...“

А молоді з Югославії з Загребу пише молодим дніпробудівцям: — „Ваш приклад, — говориться в листі, — приклад твердої стійкості, великої волі російського комсомолу, завжди світив нам в нашої чотирирічної боротьбі з німецько-фашистськими загарбниками.

У своїй відповіді молоді дніпробудівці розповіли югославським друзям про своє життя під сонцем Сталінської Конституції...“

„Щасливі студенти“

Молода робітниця Світличнова: — „В жодній країні

## КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА

ЩО ВИЙШЛО НОВОГО

**АЛЬМАНАХ „МУР“** № 1. Література, мистецтво, критика. В-во „Прометей“, 1947. стор. 196. Альманах редагує колегія: Улас Самчук, Юрій Шерех, Микола Шлемкевич, Михайло Орест, Віктор Домонтович, Борис Подоляк (головний редактор). Обкладинка та титульна сторінка роботи мистця Євгена Блакитного.

**ЗМІСТ**

**ПРОЗА:** Ю. Косач — „Еней і життя інших“ (повість); Віктор Домонтович — „Розмови Екегартоні з Карлом Гопці“ (оповідання); Роксана Вишневецька — „З денника“ (уривок); Ігор Костецький — „Ціна людської назви“ (новела); Іван Керницький — „Мертві оживають“ (оповідання).

**ПОЕЗІЯ:** 6. Маланюк — „По кожній страті...“; Ю. Клен — 3 поеми „Поплі імперій“; Михайло Орест — „Повстання мертвих“ (поема); Вадим Лесич — „Мюнстер“; Василь Барка — „Микола II“ (з поеми „Царевець“); І. Леонід Ліман — „Лягло життя“; „Мгарський монастир“.

**КРИТИКА:** Улас Самчук — „3 книги буття“ (слово про Арк. Любченка); Борис Подоляк — „Поет юності і сили“ (творчість Арк. Любченка) і Юрій Шерех — „Колір нестримних палахтій“ („Вертеп“ Арк. Любченка).

**ОГЛЯДИ ТА РЕЦЕНЗІЇ:** Г. Розорек — „Камо ж, кінець-кінцем, грядеши?“ (огляд журналу „Звено“); проф. В. Державин — „Шлях до класицизму...“ (рецензія на вибрану збірку поезій Олени Теліги „Душа на сторожі“); Др. О. Грицай — Рецензія на оповідання „Рубан“ О. Липи.

Замовлення надсилає: Verlag „Prometej“, Neu-Ulm, Ludwigstr. 10.

„МУР“ — Збірники літературно-мистецької проблематики.

Збірник III.

Зміст: „Основні“ (вступна стаття); Юрій Ліпка — „Похвала математиці“ (недрукована стаття); Віктор Петров — „Історичні етюди“; Олександр Стефанович — „Христос“ (поезія); Юрій Шерех — „В обороні великих“ (полемічна стаття); Василь Чапленко — „Мехі і можливість мовостілю“; Павло Петренко: „Естетичне „міру““ Миколи Євшана; Михайло Орест: — „Напис на соняшній годяничку“ (поезія); „3 матеріали з'їзду і конференції МУР'у“ (Ашафенбург-Авсбург); „Український реалізм XX стор.“ (Ігоря Костецького); „3 матеріали конференції МУР'у в Байройті“; Критика і письменник“ (Леоніда Вілецького); Святослав Гординський.

супільстві. Підбиваючи підсумок об'єднання, голова МУР'у з повною підставою констатував: „Рік практики дав право мені думати, що люди, які покликали нашу організацію — МУР — до життя, ніяк не зробили помилки, вони усвідомили дуже важливу істину, що ми, як люди, потребуємо не тільки звичайного механічного контакту, а що ми потребуємо органічної єдності — тієї самої, якої ми, в силу дуже переконливих фактів, були позбавлені протягом довгого часу“.

Перемога духу і форми мурівської організації дозволяють зробити радісний висновок про доброзичливу природу людської істоти, про її органічне прагнення до етичного самодосконалення. Якщо МУР пережив і перетворив у собі внутрішню кризу, то йому не страшний буде ніякий тиск з боку тих чинників нашого суспільства, які тим чи тим способом намагаються спрямувати письменську діяльність у річище односторонньої ужитковості, а самих письменників схилити перед пунктами вузько-групових програм. МУР від самого початку був задуманий як понадпартійне всеукраїнське об'єднання діячів слова на загальних етично-мистецьких засадах, об'єднання, покликане унезалежнити письменника і літературу, зробити їх вільними й творчими в найвищому сенсі слова. Цим шляхом, не зважаючи на тяжкі труднощі, МУР прямує й далі, і вже сам із себе є позитивний факт діяльності його Правління і його голови, ґрунтованій на широкій толеранції і пильній увазі до кожного внутримурівського напрямку.

І саме ця сторона мурівського буття дала право Уласові Самчукові в надрукованому в „Українських Вістях“ інтерв'ю сказати: „Ми духовно і творчо не на еміграції, а дома. Несемо нашу Україну і по-немо її скрізь, де будемо.“ Г. В.

ський: „Оксана“ (фрагмент); „Поетичний рік“ (С. Г.); „3 мистецьких дрібниць“ (Петро Мегик); Вадим Лесич — „3 книги тривань“ (поезія). „Моя відповідь на відкритий лист до мене Уласа Самчука“ (Остап Грицай); „До Дони Ельвіри де Гравальос“ (Юрій Косач); Яр Славутич — „Баллада про грецькіс“ (поезія); Микола Бажанський — „Людина і вир“; Хроніка. Редакція: В. Домонтович, М. Тванейко, Б. Подоляк, Ю. Шерех. Обкладинка: Едварда Козака; Графічне оформлення: Галина Мазепа.

„ХОРС“. Красне письменство та мистецтва, ч. I. Зміст: „3 компасом“; Василь Барка — „Батько і сніг“; В. Домонтович — „Апостоли“; Тодось Осмачка — „Згадки“; „My Soul is Dark“ (з Байрона); Євген Маланюк — 3 надрукованої спадщини; Василь Орлик — „3 нас угорі сміється сонце“; Юрій Клен — „Поплі імперій“ (фрагменти); Ігор Костецький — „Божественна лжа“.

**ПЕРЕКЛАДИ:** Готфрід Страсбургський. „Грунок любови“ (з Тристан та Ізольди); Ляо Джай — „Моя повість“; Франческо Петрарка — „На смерть мадонни Ляури“; Хуан Гарсія де Лорка — „Кривава сутінка“; „Пісням приреченого“; „Пресвітера вітер“; Карел Шульц — „Пальська меса“; Фрідріх Гельдерлін — „Після Гіперіона про долю“; Ернест Гемінґвей — „Убивці“.

**КРИТИКА:** Юрій Шерех — „Поезія Миколи Зерова“; Іван К-ий — „Поет замкненого серця“; Огляд: Втрачене покоління заявляє вірую. Слово на пошлях. Петро Мегик: Підсвідомі явища в мистецькій творчості. Огляд: Мистецька чинність Петра Холодного — старшого. Театр. Танок. Фільм. Огляд: Фільм і війна. Хроніка. Міжнародний мистецький огляд. Відгуки, книжки. Гр. Шевчук: „Поезія піднесених шабел“. Бібліографія. Кіоск космосу.

Святослав Гординський — „Вогнем і смерчем“. Поезія. Літературна бібліотека „Рідного слова“ за редакцією Теодора Курпіти. В-во „Академія“. Мюнхен 1947. Мистецьке оформлення Якова Гніздовського, друкарня С. Слюсарчука.

Святослав Гординський — „Український вірш“. Поетика. На правах рукопису. Мюнхен, 1947. Обкладинка роботи мистця Якова Гніздовського. ст. 41.

Іван Багрянний — „Тигролови“. Роман ч. I. В-во „Прометей“ 1947. „Бібліотека новітньої літератури“. Редактор Б. Подоляк. Обкладинка мистця В. Залужського. „Золота Брама“ МУР. Друкарня С. Слюсарчука.

Улас Самчук — „Юність Василя Шереметі“. Роман ч. I. В-во „Прометей“, 1947. „Бібліотека новітньої літератури“. Редактор Б. Подоляк. Обкладинка мистця В. Залужського. „Золота Брама“ МУР. Друкарня С. Слюсарчука.

## „УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО“

АЛЬМАНАХ I

Видання „Української Співки Образотворчих Мистців“, Мюнхен 1947, стор. 40.

Редактор альманаху — Ініціативна група УСОМ: С. Гординський, М. Дмитренко, Е. Козак та С. Луцк.

Обкладинка роботи Михайла Дмитренка.

Зміст альманаху: Олександр Повстенко — „Фрески і мозаїки св. Софії в Києві“; С. Коломис — „Українська різьба сьогодні“; Святослав Гординський „На великих шляхах“. До проблем сьогодення українського образотворчого мистецтва; Антін Малуца — „Народне мистецтво чи мистецький промисел?"; С. В. — „Нові праці з монументального малювання“. Хроніка.

Крім текстового матеріалу, альманах містить багато ілюстрацій.

РЕДАГУЄ — КОЛЕГІЯ.

Головний редактор Улас САМЧУК.  
„Ukrainian Wist“  
Neu-Ulm, Ludwigstraße 10.  
Authorized by Information  
Control Division.

## К О Н Т Р А П У Н К Т

### Що каже „Радянська Україна“

(Продовження з 7-ої стор.)

Промова С. А. Кузнеця — голови колгоспу „Пролетар“ Черкаського району Київської області. „Минулого року колгоспники одержали на трудодень по 1 кг 100 гр хліба, по 1 кг картоплі і по 4 крб. 95 коп грошми“.

Хай живе керівник українського народу Микита Сергійович Хрущов! (Бурхливі оплески).

Хай живе наш рідний товариш Сталін! (Всі встають, бурхливі оплески).

Промова Н. Г. Заглади — ланкової колгоспу ім. I-го Травня, Черняхівського району, Житомирської області. „З чого ми почали підготовку до весни 1947 року? Одним з основних завдань було: своєчасно заготовувати місце добрива і вивезти їх на поле. Ще в жива я почала збирати добрива: заготовувала 75 цнт курячого посліду. Попілу зібрала і вивезла в поле 35 цнт, гною — 40 тонн, торфофекалію — 10 тонн.

Хай живе наша Радянська Армія (оплески).

Хай живе голова уряду Радянської України Микита Сергійович Хрущов. (Оплески).

Хай живе наш вождь і вчитель великий Сталін! (гучні оплески. Всі встають).“

Промова Г. О. Попова — депутата Верховної Ради

УРСР, ланкової колгоспу „Красний Октябрь“ Олександрівського району Харківської області. „На 1947 рік ми взяли зобов'язання добитися врожаю по 700 центнерів буряків з гектара за всяких кліматичних умов.

Хай живе комуністична партія — партія Леніна-Сталіна!

Хай живе наш любий вождь і учитель, надхнення і організатор наших перемог — Йосиф Віссаріонович Сталін! (Бурхливі оплески).“

Промова М. І. Чередник — те саме, промова Т. В. Деркача — те саме. І ще: „Колгосп „Пролетар“, Черкаського району, Київської області, з ініціативи голови правління тов. Кузнеця, який, до речі, є сам ковалем, зробив уже не один такий культиватор. В нього можна запрягати і коня і корів. Цей культиватор демонструвався на виставці, організованій на республіканській нараді передовиків сільського господарства України, і дістав добру оцінку“. — Підпис під фото. Дві жінки, одна тримає чепіги культиватора, а заду два чоловіки. У всіх на грудях від трьох до п'ятих орденів.

Молода робітниця Світличнова: — „В жодній країні