

ДЛ Тукачевськ

УКРАЇНСЬКА ТРИБУНА  
ДОДАТОК

---

---

# арка

---



ЛІТЕРАТУРА

МІСТЕЦТВО

КРИТИКА

2-3

---

МЮНХЕН 1947

diasporiana.org.ua

---

---

# А Р К А

---



МІСЯЧНИК

ЖУРНАЛ ЛІТЕРАТУРИ, МИСТЕЦТВА І КРИТИКИ  
виходить у співпраці з видавничукою комісією МУРу

Рік видання I

Серпень-вересень 1947

Число 2-3

З М | С Т :

Юрій Шерех — Року Божого 1946 • Шарль Бодлер —  
Благословення • Степан Луцик — Олекса Новаківський •  
Я. Бирич — Б. І. Антонич і його літературна спадщина •  
Юрій Косач — Нотатка про сюрреалізм • Євген Оленський  
— Обрії нового ренесансу • Олекса Веретенченко —  
Чорна долина • М. Юрська — В несамовиті роки • С.  
Гординський — Сімоводраківка • Едвард Козак — Широкі  
шляхи і колоди на них • З. Т. — Рання діяльність Макса  
Райнгарда • Райнер Марія Рільке — Народження Венери;  
Орфей, Еврідіка, Гермес • Проф. О. Оглоблин — Андрій  
Леванідов • Михайло Орест — З циклу „Карби і кола“  
• В. Домонтович — Без ґрунту (III) • Вадим Лесич —  
Ліричні етюди • Б. Нижанківський — \* \* \* • Андрій  
Гарасевич — Очарована душа • Яр. Славутич — Бунт •  
Гуннар Гуннарсон — Син • Пол Осборн — Смерть у по-  
лоні • Юрій Корибут — Зустріч з Андре Жідом • Рецензії  
• Новини світової літератури • Мистецький парламент •  
З мистецьких виставок • Театральна хроніка • Кіно •  
Camera obscura • Степан Риндик — На пні.

---

Редактує колегія, в складі: В. Домонтович, Юрій Косач,  
Богдан Нижанківський, Зенон Тарнавський, Юрій Шерех.  
Мистецьке оформлення: Яків Гніздовський.

---

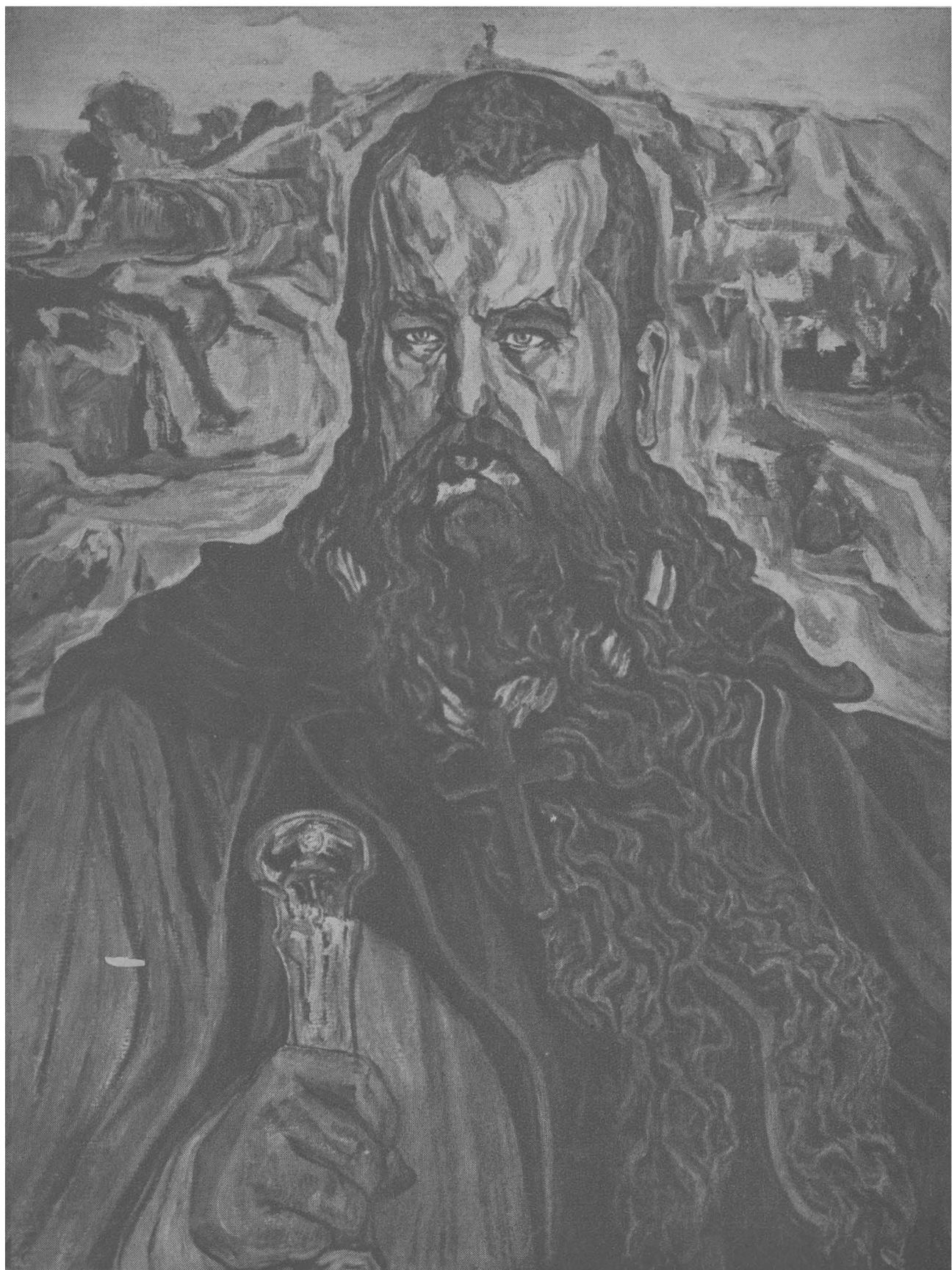
Адреса Редакції: Мюнхен, Дахауерштр. 9/II — Адреса Адміністрації:  
Мюнхен, Фюріхштр. 53/II • „ARKA“ Monatsschrift für die Literatur,  
Kunst und Kritik • „ARKA“ — Literature, Art, Critic. • Authorized by Civil  
Affairs Division EUCOM APO 757.

Responsible editor and printer: Wasyl Pasiczniak.

Druck: R. Oldenbourg, Graphische Betriebe G. m. b. H., München







Олекса Новаківський. »Мойсей« (Митрополит Андрей гр. Шептицький). Львів, 1915. Олія.

# а Р К а



ЮРІЙ ШЕРЕХ

## РОКУ БОЖОГО 1946

ЗАМІСТЬ ОГЛЯДУ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА 1946 р.\*)

**Р**ік Божий 1946 не був — ані на Україні, ані в еміграції — роком презентації великих і невмірюваних літературних цінностей. Наші літературні здобутки більше, ніж скромні.

Деякі наші газети сердяться: В декларації МУРу проголошена велика література? Проголошена. Де ж вона?

Епіграматисти щерблять пера: легше, мовляв, написати два листи до свого колеги в літературі, ніж один добрій мистецький твір.

Рація. Але скажемо ще більше: ми сумніваємося, щоб і рік 1947 приніс нам великі й яскраві врожаї. Причина цього? Поперше, зовнішні обставини нашого життя. Говорю не про таборові меню, а про психологічний стан нашої еміграції і нашого народу. Про Дамоклів меч, що висить над її й його головою. І про може ще гірше: про таборову атмосферу, якою ми дихаємо. В таборах «політично»-«партийна» гризня, в більшості своїх проявів не варта битого шелляга, стала еквівалентом хуторських пліток, а вічні бурі в склянці каламутної води не лишають жадної можливості зосередитися.

Подруге, дотеперішня ще заморфленість літературного світу і літераторської свідомості. Неясність своїх і чужих позицій. Чого шукати? Які ідеали? Вони туманні й безтілесні,—а цього не терпить мистецтво. Вияв цього — наші ганебні блюзірства на свою власну адресу: один критик не знайшов нічого сказати про Хвильового, як охристити його епітетом «матереубивці», один поет обізвав Миколу Зерова «евнухом української творчості»!

Тому для творення літературних цінностей були потрібні:

організація літературних сил і створення літературного середовища;  
розмежування позицій — не силуване, не диктоване, — добровільне;  
дискусія.

«Тільки парляментом літературних опіній» назвав хтось МУР. Це — не «тільки», це дуже багато. Бо парлямент — це вже норми співжиття.

\* Стаття становить собою доповідь автора на 2 З'їзді МУРу, подану з позначними скороченнями й редакційними змінами. окремі твердження статті дискусійні. Ред.

Ми уникнули завдяки МУРові взаємопожирання (павуча політика не однієї з ділянок нашого культурного й громадського життя!), — хоч часом навіть у цих рамках до того наближалося.

Ми дістали трибуну літературної дискусії — конференції й збірники МУРу — для товариського і безамбіційного, принципового обговорення літературних і ідеологічних проблем.

І за 1946 рік — хоч ми надто багато плутали — багато прояснилось і викристалізувалося. Втім, процес цей ще не закінчений.

Коли абстрагуватися від особистих амбіцій — найбільше труднощів було з партійними підозрами й зазіханнями.

Є дві концепції організації нашої літератури: партійна і консолідаційна.

Перша — звичніша. Так була організована в основному література в час польської окупації західних наших земель. Їй сприяють і деякі технічні передумови.

Консолідаційна — репрезентована ідеєю і фактом існування МУРу — має за себе певні аргументи:

Вона забезпечує вільність літератури, визволяє письменника від дріб'язків злободенних кампаній: «Тенденцію дня лишімо агітаторам, мистецтву належить тенденція епохи» (Г. В. Забайс).

Вона відтворює єдність національної літератури — єдність ідейну — в пляні організаційному. Якщо ми визнали, що ми — нація в поході, то ми визнали й те, що при повній свободі індивідуальних поглядів є в нас єдині вищі завдання. Визнали обов'язковість для кожного з нас толерантності. Потребу вчитися один в одного. Створити єдиний національний фронт.

І чисто практично: нас, працівників культури, мало. Ми не можемо забезпечити якість, діючи нарізно.

Домогтися консолідаційного настрою — не було легко. Не раз у році відцентрові, партійницькі тенденції от-от уже, здавалось, мали взяти гору. Не один з нас уже нісся, закусивши вудила. Можна було б навести багато прикладів партійного засліплення.

Покищо принцип і організація МУРу витримали, не зважаючи на певні хиби, закладені в структурі Об'єднання (брак місцевих клітин).

Зовнішньою ознакою цьогорічного розгартдіяшу є неясності позицій стали журнали. Наші журнали 1946 року — це просто вінегрети імен. Вони всі однотипові, — якщо брак власного обличчя можна вважати за прикмету типу. Яка була програма, наприклад, «Рідного Слова», де поруч друкувалися Косач і Державин, Осьмачка і Курпіта? Єдина виразна позиція журналу — виступи проти поезії Барки. При всій пошані до Барки — чи варт спеціально для цього мати журнал — сумнівно.

Яка програма «Походу», «Заграви»? Тільки «Світання» намацує своє обличчя, але і там не обійшлося без випадкових гостей і недовготривалих попутників (Костецький, Лиман, Гординський).

Підрядненню літературних позицій і прочищенню літературної атмосфери на перешкоді стояла обмеженість видавничих можливостей. За влучною характеристкою Леоніда Поплави це була «циклостильна доха» — доба всіляких провізорій, тимчасовостей, ерзаців. Через технічні обмеження художня проза, обмежена до новел, і критика, обмежена до рецензії. По суті — все було газетне, література пристосувалася до газети. Коли техніка друку стала готова до кінця циклостильної доби, з'явилися обмеження правного характеру. З'явився новий вид торгівлі — торгівля дозволами на друк.

Все таки літературна дискусія розгорталася. Вона порушила цілу низку принципових питань:

філософська основа нашої літературної творчості: матеріалізм — ідеалізм — універсалістичний плюралізм. Питання діялектики в застосуванні до літературного процесу;

проблема стилів: органічно-національні стилі — і європейські стилі; непропорційно жваво дискутована проблема класицизму; питання про те, наскільки ще можна оперувати щодо сьогоднішнього нашого письменства термінами романтизм і реалізм;

проблема великої літератури в її зв'язках з рівнем суспільного життя, з осягами державного будівництва;

проблема багатої літератури — в дискусії між В. Бером і Л. Грушевським;

проблема живої літератури — як її висунув Юрій Косач.

І що дуже важить: обійшлося майже без демагогічних виступів (не ноток — демагогічних ноток було аж надто багато), за винятком одного-двох сумних фактів.

Не мое завдання зараз оцінювати по суті позиції дискутантів. І я не маю жадних надій, що в результаті дискусії вони дійдути до спільног зnamennika. Рація дискусії — не в уніфікації всіх, а в установленні спільног й відмінного, в розмежуванні й розгрупуванні, в вивченні наших сил і в розподілі амплію і ролей — бо ми певні, що всі ми потрібні нашій нації і її літературі.

Мое завдання тут — тільки застерегти від абстрактної дискусії, від дискусії в безпозіційному просторі. Не забуваймо, що наш літературний світ — катасрофічно тоненька плівка, не втрачаймо реального погляду на довкілля.

З цього виходячи: Берова вимога «бідної» літератури — аби тільки вона була велика — хибна. Сірий читач до великої літератури мусить приходити через культурну малу й середню. Тому поруч літератури великої мусимо культивувати малу й середню, але культурну. Є не тільки антитеза: Гоголь — мілорд глупий, Гемінгвеї — Кащенко. Є ще «Записки мисливця» Тургенєва і твори С. Васильченка. Зрікаючись цього, ми штовхаємо нашого меншого читача до Єсеніна (Три видання його вийшло — і всі розхоплені. Чи тільки самі росіяни купували їх?) і т. п. Боротьба халтурі і некультурній літературі — недискусійне гасло. Але дорогу великій і культурній літературі.

Так само вимога живої літератури має в собі небезпеку. Я вже згадував: «Тенденцію дня лише агітаторам». І згадував: «Мистцям належить тенденція епохи». Відхід у поза — і понадепохальне можемо толерувати, але не можемо радити, — як і захоплення тенденцією дня.

Розгін дискусії означає розвиток певних жанрів — полемічних і філософських. Передусім — есей. Портретні есес Леоніда Мосенда («Народження дон-Кіхота», «Мохаммед»), філософські есес Віктора Бера з їх манерою націляння на певне поняття і дзигоподібного кружляння навколо нього, що означає активізацію мислі читача, критична патетика памфлетів Юрія Косача, саркастично-гелертерська антишерехіяда Володимира Державина — це, абстрагуючися від тих чи тих спрямовані цих писань, — безперечні досягнення нашої літератури. Яловий стиль звітоподібної рецензії відходить у небуття. Українська література навчається ходити тією дорогою — на межі мистецької творчості і філософії або журналізму, — якою ходити треба вміти. Шкода, що нема Юлія Липи, шкода, що не чути голосу Свєнга Маланюка. Все таки розвиток есесу — позитив року Божого 1946.

Пізніше прийшла пародія і епіграма. Дебют був невдалий. Ждан Криця надолужував брак літературного дотепу й навіть чіткою адреси засобами парканового фольклору. Уже Порфірій Горотак, цей авантурристичний «східник» (чи не зі східних окоплиць Праги?), хоч іноді явно наслідував Ждана Крицю, далеко літературніший, адресованіший, гостріший. Балансування між пародійністю й літературною містифікацією він обігрує непогано. Злі епіграми Юрія Косача, тарановий гумор Івана Багряного, а надто в'їдлива спостережливість Л. де Маріні — це вже безперечні осяги цієї легкої зброй літературної дискусії.

Побічно зв'язаний з літературною дискусією й пе-реоцією світоглядових цінностей ще один проміжний жанр — мемуаристика. Тут наші успіхи менші. Концентраційні табори описували Михайло Бажанський і О. Данський. Мемуари Данського — цікаві хіба фактичною стороною. Бажанський поставив собі літературні завдання — і впав іх жертвою. Поразка — краща, ніж неприйнятій бій.

Літературні мемуари дали Осьмачка, Клен, Домонтович. Мемуари Тодося Осьмачки — передусім памфлет — і то без почуття міри й такту. Юрій Клен — уважно-протокольний, фактопостачальний. В. Домонтович показав себе в мемуарах майстром флямандської школи. Надзвичайного аромату словнені спогади Катрі Гриневичевої про Франка.

Наша мемуаристика — ще в зародку і йде навпомаки. Дискусія її не зачепила, і це дуже її шкодить.

Не зачепила дискусія і наших літературних перекладів. Їх вага для нашого читача — зрозуміла. Ті, хто в нас найбільше кричить про Європу, нічого в цій справі не зробили.

Що перекладено в нас з прози? Річну продукцію можна зразу вичислити: уривки з К. Шульца й Стейнбека в «Українському Слові», по оповіданню Ед. По, Шервуда Андерсена і Гемінгвея в «Українській Трибуні», уривки або новелі Рембо, Камюса, Г. Містраль, Канетті, Брюлер і Сероена в «Звені», окремими виданнями невеличкі твори Вайлда і Сомерсет Могема. І це все. Випадковий добір. Просто мало. Якість — за малими винятками — не переклади, а брак і безграмотність. В цьому рекорд поставило «Звені», що тим дивніше, що воно мало добрих знавців мови — Юрія Клена, Леоніда Мосенда.

З поетичних перекладів — Володимирові переклади з Ріг-Вед не були мені приступні. Поза тим були поетичні переклади Михайла Ореста, Юрія Клена, БОКа. За винятком поодиноких і тонких перекладів — передусім Орестових — у нас дбають за відтворення форми оригіналу і забувають про відтво-

рення ступеня легкоти сприймання. Підраховують склади, — а зате пишуть: **співа, зника — велика, зеленії**, провінціялізуючи і «українізуючи» переклад. Тим часом еквістильність і еквілегкість у перекладі важливіші, ніж еквіримчність і еквіфігурність.

Від етапу довільних перекладів (П. Куліш і по ньому) ми перейшли до етапу точних; треба перейти до етапу еквівалентних. Потрібні переклади, в яких читач не відчував би, що це — переклад.

Від декламації про Європу пора перейти до гарних перекладів — і це буде куди корисніше і — перевонливіше.

\* \* \*

Коли маємо говорити не про бічні явища літератури і критики, а про основні, то тут нелегко відокремити зерно від після. Передусім ми — про це дивно чути й говорити — під загрозою літературщини. Ми заоуваемо, яка ми трагічно тонесенька плівка (подвійно: як еміграція супроти народу нашого, як літературні кола супроти еміграції). Літературщина окошується на нашій літературі надмірюючи абстрактністю. Українській підсуетській поезії закритий світ ідей. Вона надолужує це риторикою (це — смерть поезії) або конкретикою предметовости — людської і виробничої. Чи маємо ми, плекаючи світ ідей, зреагити конкретності, предметовости?

Літературщина окошується компілятивністю. Джерелом мудрості і заробітку стають німецькі й французькі журнали. Запановує журнализм у тому розумінні тріумфи плиткості й кінця культури, якого надавав слову Освальд Шпенглер.

Постають поверховість, компіляції, всезнайство, постають ремісництво, манера, манерність. Замість творів публікуються шкіци. Забувається, що не все, що цікаво письменників, — цікаво й читачеві. Нехтується слова Ол. Влизька: «Кваліфікація письменника — кваліфікація читача. Одне без другого не можуть існувати». На поверхню життя виходить шумування й шумовиння задхлої таборової літературщини.

Виходом із становища для декого може бути: вдається до другого фаху, — тільки літературний забиває їх літературну творчість;

вихід із таборовости — в прямому і переносному розумінні.

Наслідок буяння літературщини — ми прожили рік великою мірою під знаком **позірних величин**. Забуваючи про величини справжні.

Нічого не пишуть або принаймні не друкарють Катря Гриневичева, Наталя Лівицька-Холодна. Олекса Степанович — один з найбільших наших поетів — пише, — а який резонанс? Вийшла книжка недрукованих поезій Лесі Українки. Це було б подією в усякій літературі. Але не в нас. У нас про це ніде ні слова.

Зате позірні величини — в повному ходу, на яких 80% заповняють нашу пресу. З багатьох прикладів, що можна навести, — два.

1. Не помилюся, коли скажу: найбільше в пресі цього року про Ів. Манила. Рецензії на його писання дали **всі** газети. Йому на половину присвячена доповідь Володимира Державина на Байройтській конференції МУРу. Йому на третину присвячена стаття д-ра Остапа Грицая в «МУР», 3. На нього найбільше написано еліграм.

Що ж становить випадок об'єктивно?

Не позбавлений хисту і абсолютно позбавлений культурного обтяження початківець, показавши своїм дебютом деякі цікаві риси, замість працювати вирішуючи собі місце в літературі. Тим самим явище з площини літературної переноситься в загально-громадську. І тільки там можна його трактувати. Громадський інтерес проблеми в тому, що Манило не сам: системою бездар або недоуків стас очолити видавництво або журнал. Так купується якщо

не слава, то хоч критична недоторканість. Але обговорювати далі літературну сторону справи — означає гррати позірними величинами. З Манила може щось вийти, коли він працюватиме в сатирично-гумористичному журналі під наглядом вправного і уважного редактора.

2. Аналогичного ступеня розголосу і аналогічної позиції оула боротьба Володимира Державина за класицизм. У зофонику «МУР», 3 я в статті на теми нашої літературної дискусії приділив іому чимало місця. Цього не варто оуло роюти, як я переконався після появі ольшої кількості статтей шановного критика. Найкраще полемізує з союзою він сам. Цо-слідно заперечуючи сказане перед тим, пояснюючи сам сеє безуспінно і неугавно. Чи він це роють з нахилю до парадоксів? з групових тактичних міркувань? з якогось прихованого психологічного комплексу? з несталості смаків і уподобаю? Не знати. Але так воно є. От кілька прикладів.

А. Оцінка поезії Юрія Клена: «Це зияє Юрія Клена дедалі ольше заглибується в чужі всякому класицизмові стилістичні експерименти» («Наук.-Літ. 36», 2, 27); У поезії Кленовій «маєже футуристична модернізація образів» (там же, 32). — А от побивання самого себе: «Неокласична муз... гідно презентовані в нашій сучасній поезії Юрієм Кленом» («Наше Жит.», I, 96). Лишається висновок: неокласицизм і футуризм — те саме!

Б. Оцінка творів Ігоря Костецького: «В творах І. Костецького вони (стилістично-композиційні західно-європейські шукання Ю. Ш.) відразу виступають не в ролі малоприступних читачеві або їх естетично сумнівних експериментів, а як органічний чинник нового ідеалістичного мистецтва прози» (Післямова до «Оповідань про переможців», ст. 25). — А от побивання самого себе: «Речі якісно невправданні та принципово такі десператні (приміром, прозаїчні етюди І. Костецького...), що жадна більш-менш об'єктивна концепція мистецтва... вправдати їх не важиться» («Рідне Сл.», 9-10, 59); «Недозрілі, недобрілені й недодумані еляборати» (там же, 58).

В. Оцінка поезії В. Барки: «Символізм, досить виразно препрезентований в сьогоднішній українській поезії насамперед лірикою Барки» (НЛЗБ, I, 3); — А от побивання самого себе: «Той наприм, що його можна умовно назвати українським експресіонізмом — Осьмачка, Барка, Бажан, В. Поліщук» («Загр.», 2, 38). А от побивання самого себе в другому вже ступені: «Посередня бомбастично-сентиментальна лірика Барчина» («РС», 9-10, 56) і ще «Чапленко — це все ж не початківець Барка» («РС», II, 78). Лишається висновок: символізм, експресіонізм і невправне початківство — це те саме!

Але передідим до понять теоретичних. Може там буде хоч якась послідовність?

А. Роля світогляду в поетичній творчості. Ця роль заперечується: «Не знати, який був «світогляд» у М. Зерова, а який у М. Рильського, — нас цікавить їх мистецтво, а ті публіцистичні вигади та згодади, що їх у пресі звичайно звать «світоглядом», залишило публіцистиці» (НЛЗБ, 2, 20); «Онтологічна ідея не залежить від естетичної форми, тож ніяк не визначає її» (там же, 29). — А от побивання обох своїх же тез: «Як психологія, так і політика важить у поетичній творчості». (Правда, далі додається: «... але поезію ні та, ні та не є», «НЖ», I/96, — але що цей тріоизм міняє? Єже написах, — написах!); «Так само онтологічно треба розуміти чи не всі — такі рясні в образності Орестовій — персоніфікації явищ природи, життя, часу» (НЛЗБ, 2, 32). Лишається висновок: психологія і політика не належать до світогляду, а образність — до естетичної форми!

Б. Концепція розвитку літератури: є боротьба стилів чи нема? «Національний ідеал має реалізувати і охоплювати в літературі цілий комплекс історично зумовлених і естетично відмінних стилів». «Хибна з марксистської концепції класової боротьби скопійована уява про боротьбу стилів у літературному

процесі» («РС», 9-10, 56). — А от побивання самого себе: «Боротьба між класицизмом і динамізмом... у сучасній літературній площині цілком виразно показала свої метафізично-філософські засади» (там же, 59). А від цього визнання **боротьби** стилів і до висновку: «Органічно властивий нашій добі класичний стиль» («НЖК», I/96). Лишається висновок: наш критик — марксист!

В. Рационалістичність у поезії. «Всяка поезія становить артистичний вислів емоцій, інакше бо це не поезія, а проза... Емоції надаються до вислову різними методами... До раціоналізму це жадного стосунку не має — раціональний вислів це проза. Закидати неокласикам раціоналізм — це значить закидати їм прозаїчний виклад, себто брак поезії» (НЛЗб, 2, 20). — А от побивання самого себе: «Це для класицизму Ольжичевого найприродніше... Образ... випливає з ілюзійною, сучасною рациональністю» («Світання», 4-5, 30). Лишається питання: чи варто воювати проти терміну, щоб потім самому вдатися до нього, прикривши його фіговим листочком слова «ілюзійний»?

Кількість таких ілюстрацій може бути збільшена в безкoneчністі. Державин написав: «Без стилістичної аналізу немає критичної оцінки, а є саме лише вічно-жіноче „подобається“ — не подобається» («РС», 9-10, 55). Слушно, але особливість критики самого Державина в тому, що він зумів це «вічно-жіноче» перенести в стилістичну аналізу!

Тепер ми знаємо: класицизм у термінології Державина — це просто все те, що йому з тих чи тих міркувань подобається. Спитають: для чого ж називати це таким терміном? Це випливає, мабуть, з до пародійності доведеної нахилу до чужих слів. Приклад: оксюмороном, як відомо, називається поєднання слів з протилежним прямим значенням. А от як визначає, що таке оксюморон, Державин: «... сполучка контарних за літеральним сенсом своїм семантом, що вона оптимально відповідає до кілька-плянового метафоричного трактування зовнішньої природи» (НЛЗб, 2, 42).

Підсумуймо словами самого Державина: «Викликає підозру — чи не імпровізуються відповідні теоретичні та літературно-критичні концепції з єдиною метою абияк урятувати від провалу та висунути на перший план під фіктивним єдиним прaporом речі, ... що жадна більш-менш об'єктивна концепція мистецтва ні вправдати їх укупі, ні навіть віднести до того самого стилю не наважиться. Літературне гуртківство становить перевелику небезпеку для всякої літературної течії» («РС», 9-10, 59).

Державин оперує терміном «об'єктивна правда», посилається на якогось «культурного читача», але розуміти під цим треба тільки його самого і його примхливі висловлювання. Наочно це в статті його про Ольжича, де він навіть не може піднести до того, щоб судити мову Ольжича за законами й нормами того варіанту літературної мови, який розвинувся на захід від Збруча, і приписує Ольжичеві неможливі речі, виходячи з власного відчуття мови (Аналіза зворотів «зуб часу згрізає граніти», — ст. 23 та ін.). Якщо те, з чим стикаємося в статтях Державина, назвати системою, то це буде система суб'єктивного схематизму або — коли хочете — схематизуючого суб'єктивізму.

Я довше спинився на критичних виступах Державина, бо дехто, замілений наукоподібною термінологією і крутими поворотами думки, ламає собі над ними голову, дошукуючися в них якоїсь надміру глибокої системи. А системи нема жадної. Явище — позірне. Є тільки окремі суб'єктивні зауваги — часом тонкі і дотепні, часом — стороннічо-несумішні.

\* \* \*

Дальший розділ я хотів би назвати «Привиди мінулого». Це — голоси людей, що зав'язли у вчора й позавчора. Вони не мають літературної вартості,

але симптоматичні для доби літературного розгара-діяшу й браку ясності, і з цього погляду — і тільки з цього — заслуговують на увагу.

Позавчорашні голоси — регіоналістичні. Це — ще епоха доукраїнської літератури. Доба Малопольщі, Малоросії й Підсіверської України.

Малопольщу в нас репрезентували «Жнива» Олеся Бабія. Це література «Зорі Галицької» або перед нею: регіональна мова, абсолютна недбалість форм, провінційна вузькість інтересів, мілка філософія хлібодія-бува-е. однієї з менш культурних провінцій Жечі Постолітей. Космос у межах сільської або містечкової парохії.

Малоросію в нас репрезентували оповідання Панаса Феденка. Історії про те, як зворушило селяни кохати вміють або які аристократичні можуть бути льокаї — і то не тільки в манерах, а і в душі — та ще викладені стилем: «Всі ви пам'ятаєте або знаєте, що була колись російсько-японська війна 1904-1905 року», де селяни вимовляють «хортоплян», а «аристократі» кінчають листи розкішним французьким підписом J. V. A. B. (Je Vous aime beaucoup) — це типовий стиль видань братів Губанових для льокайчуків малоросійського походження.

Стиль української провінції «великої советської імперії» в нас репрезентує чимало молодих людей, що грішать поезією. Я візьму за приклад вірші Михайла Ситника, бо вважаю його потенціально найздібнішим. Прошу профіцити за довгі цитати. Наводжу два вірші.

1. В вечірнім Відні в тишині  
Я згадував далекий Канів.  
Нагнуті лози, тінь каштанів,  
Серед Дніпра хиткі вогні,  
Шум пароплава вдалини,  
Що затихав і в безвість канув.  
Далеко до товаришів,  
До неї, що одна чекає,  
І тільки Канів нас сднає.  
Я серце й думи там лишив,  
Те, чим в дорогах дальних жив.  
І серце — повернись — гукає.  
І жду я, жду, коли ж вернусь,  
В годині скорі чи нескорі  
Під росохаті осокори,  
В мою кохану мрійну Русь,  
Просту в зеленому уборі,  
Міцну у радості і в горі,  
І зупинюсь, і поклонюсь.

Де ж ти? Де зорі східні, рідні?  
Де шелест листя у гаю?  
Де ті степи квітучі, плідні?  
І зор нема, й степи не видні...  
Прокинувсь я в далекім Відні,  
А не в коханому краю.  
Ти снішця в снах мені, далека,  
Дорожча всіх скарбів земних,  
Струнка, задумлива смерека  
В вінку з волошок польових.  
І я не чуюсь самотинно,  
Душа з утоми ожива.  
Мос життя, моя Україно,  
Моя ти квітко степова!

2. Знов весна, і знов нові дороги,  
І черемухи, і солов'ї.  
А у мене лише одна тривога,  
А у мене серце у крові.  
Не вчуваю я бузкову пахіть,  
Наче сльози — із черемух цвіт...  
І чим далі я іду на Захід,  
Тим стає мені дорожчий Схід.  
Тільки ж Схід — від Сяну і до Дону,  
Що лежить на грані двох світів,  
Що шляхетну золоту корону  
Даруват вікому не схотів.  
Весно — весно, гомінка, квітчата,  
Нащо кидаєш мене в відчай?

Іншому даруєш щире щастя,  
А мені — лише одну печаль.  
Що мені твої рясні дарунки  
Із чужих полів, пісні святі?  
Залишила з подорожнім клунком  
Ти мене самого на путі.

Перший вірш належить Петрові Дорошкові і надрукований у журналі «Дніпро» (Київ, 1946, 2, ст. 72), другий належить Михайлів Ситникові і надрукований у збірці «Відлітають птиці» (Гамбург, 1946, ст. 13)\*). До чого все однакове: катеринкість вірша, стандартність образів, однотиповість почуття, однаковість реакції на Европу — дарма, що один прийшов у неї переможцем, а другий утікачем — вони однаково не спроможні сприйняти її і знайшли в ній тільки почуття самоти.

Такий день позавчорацький в його регіональних розгалуженнях.

День вчорацький — епігонада неокласицизму. Вона розвивається однаково по обидва боки залізної засіси. І ці шляхи — виродження в штампі і ремісництво. Типовий зразок — поезія Теодора Курпіти тут, Івана Нехода і Миколи Нагнибіди — там. Ось зразки:

1. Ти сонцем згас і ніччу нас покинув,  
І стільки літ не з нами ти в дорозі...  
Тернистий шлях до тебе із чужини,  
Де ти спочив, обдивившись духом в бронзі.  
Відплив твій спів, не чуєм віщих струн тут,  
Лежиш смутний і зблелений, як рана...
2. Добро, як мрія окриля,  
Буттям за роки оживає!  
Блажен, хто в парості гілля  
Сади грядущого читає!  
Благословенна та земля,  
В якій зерно не умирає!

Хто скаже, що тема першого уривка — Іван Франко (Т. Курпіта, «Мойсеєві»), а тема другого — Крим (Микола Нагнибіда, «Таврійські вечори». Журнал «Вітчизна», Київ, 1946, 3)?

«Мова богів», «поетизми» виродилися тут у колекцію штампів. Вони без змісту і почуття. Вони — тягар літературщини. Ольжич удався від «Ріні» до «Веж» не тільки з патріотичного почуття, а і з відчуття вичерпаності стилю. О. Стефанович і О. Лятуринська покинули неокласицизм. Лишаються при ньому не поети, а ремісники. Або поети, поскільки вони виступають як ремісники.

Через податливість на впливи й м'якість пустив у свою поезію всі ті «О ви, кого в житті людському я так любив», «гrona молитов рясних», скінні, храми і інший мотлох зведені на дуби людської мови Михайло Орест. Але коли він хоче «сні в речах звичайних розбудити» — а це найвище завдання поезії, — то цим він іх не розбудить. Поет раз-у-раз невтралізує цю пліснявину тонкістю відчувань і далеким від будь-якого клясицизму символістично-візіонерським шуканням надсутнього й надсвітнього, тією *liricità*, яку Бенедетто Кроче справедливо вважає за надматеріальну, надсловесну суть усякої справжньої поезії. Але чи не звучить комічно хоч би оте ложе —

Без сну  
лежу на ложі я —

коли уявити собі побутові умови в наших таборах з іх триповерховими сосновими ліжками!

Зрозумілий відхід Ольжича, Клена і інших від неокласицизму. Зрозуміло, коли Іван Нехода в патріотичних одах вигукує «Враг повержен в прах і тлін». Незрозумілі ті (правда, тоненікі) нитки зв'язку поезії Ореста з неокласицизмом, що тягнуться

\* Це і дальші зіставлення поетів еміграції з «потойбічними» мають на меті ствердити паралельність деяних процесів в еволюції літературних напрямів, що, звичайно, зовсім не означає тотожності або близькості їх ідеологічних настанов.

за нею й досі. Бо Орестові неокласицизм внутрішньо чужий, і дуже погану прислуго роблять йому ті критики, які всупереч світовідчуваюно поетово-му натаскують його на закам'янілу зовнішність сучасної неокласичної епігонади в формальних прикметах стилю.

Або Орест буде собою, або він не буде поетом. Тоді він писатиме речі на зразок:

... прийде край жагучому томлінню —  
Із гімном, з колиханням орифлям  
Ми вступимо у наше Воскресіння  
І в гоні ударимо алмазних брам.

Розклад київського неокласицизму, де його не стримують штучно, йде закономірними шляхами. Неокласицизм дійсно стає стилем доби, але в умовах Советії. Там уже все встановлено, все приписано, все врівноважено, все ясно — з офіційного, звісно, погляду. І тому в сучасній поезії там так виразно переважає неокласицизм. Це знак змеханізованості там поетичних ходів.

Тому більші майстри шукають відходу від лірики. На допомогу має прийти велика форма. Рильський пише епопею-спогади «Мандрівка в молодість»: вступ — терцинами, текст — октавами. Автобіографічна поема і — синтетичний образ епохи. Елементи ідилії — в образах селян, рибалок. Образ України поданий постатями Заньковецької, Саксаганського, Садовського.

Впадає в очі схожість з Кленовим «Попелом імперії». Разюча. До дрібниць:

А у Таврічеськім кадет і друг основ  
В ті дні вітійствує професор Мілюков.  
З розпутним Гришкою, з Миколою бездушним,  
З поштивим Штурмером, з Родзянкою своїм  
Пливла монархія...

Але Юрій Клен — не скутий. Тому його ідилія — не тільки селянсько-рибальська, його Україна — не тільки Заньковецька, а й Петлюра, його твір — не тільки опис минулого, а й філософія історії. І — особливо — він не скутий і формою. Він проголошує принципову рівнозначність «традиційної» і «революційної» форми — і він порядкує формую як революціонер. А над Рильським тяжить невідхильно стиль уже офіційно канонізованого клясицизму.

Із більших майстрів нашої літератури тепер до неокласицизму близькі тільки Мосендж, Маланюк і БОК. Однак неокласицизм Мосенда і БОКа — чисто літературний. «Легенд» Мосенда не було б без «Пана Тадеуша» й «Чумаків». БОК має джерела німецькі. Іхні речі могли б бути написані двадцять п'ять років тому — час зупинився для них тоді. У Маланюка — а його «Кам'ч» або «Зтавалося, іти на гору гіощі і »Осінні рялки« не тільки клясицистичні, а й класичні — це вираз глухої втоми:

І знову підуть дні мандровані  
І в'тровий безкрай пустині.  
І серце знов на попіл спалиться, —

і вони минуть, як міне і поетова втома.

Галас, зчинений деякими адептами неокласицизму: Напатають! Проскрибуєть! Ізолюють! — безпіставний. Неокласицизм покищо вичерпаний — і на це треба вказати. Чи можуть бути створені мистецькі цінності в неокласичному стилі тепер? Можуть, але як виняток. Таким цінностям тільки раті. Коли ж кому полобаються ложа, мітри і алмазні гонги, ніхто не песяшколжає йому в них ляпі гратися.

Та тепер з особливою силою дійсна характеристика неокласицизму, яку свого часу з блискучою передбачливістю дав Микола Хвильовий:

За езопівською мовою ярмаркової інтермедії про-менює глибока думка і мудрий дотеп. Я наведу цю мало знану інтермедію з невеличкими скороченнями.

»Ми підмітили в розгарі ярмарку таке: зупинився батько зі своїм сином, піонером допитливим, ... перед сонетним малюнком »Лебеді«.

А на тім малюнку сонетнім »тихе озеро«, »зомлілі верби« й »п'ятірне ґроно« лебедів »приборканіх« і »нездоланих«, ще й такий поетичний »коментар«:

О, ґроно п'ятірне нездоланих співців,  
Крізь бурю й сніг гrimить твій переможний спів.  
Що розбиває лід одчаю і зневіри.  
Дерзайте, лебеді: з недолі, з небуття  
Веде нас у світі ясне сузір'я Ліри,  
Де пінить океан кипучого життя!

Оде й притягувало деяких одвідувачів і зокрема зацікавило допитливого піонера. Тут почалася ніби казка про »білого бичка«.

- Тату, хіба лебеді співають?
- Ці, синку, якраз, »співають«.
- А чому?
- Тому, що вони співці.
- А чому вони нездолані й приборкані?
- Бо художник хотів вжити діялектики, мислення.
- А що таке діялектика? А чому »крізь бурю й сніг«?
- Так зветься одна монографія.
- А чому я не чув їхнього співу, що »гримить переможно«?
- Бо це поетичне перебільшення.
- Брехня, тату?
- Поетичний образ, гіперболізація.
- А що це, тату, за »лід одчаю і зневіри« вони розбивають?
- Годі, сину, це вони деяких знайомих так бадьорять...
- А чому ж там написано про »неволю« й »небуття«?
- Та годі, кажу тобі: вони ж, бачиш, приборкані...
- А хто їх приборкав?
- Самі себе приборкали...
- Самі? Хто ж вони? От чудаки! Я хочу, татку, послухати живих, поведи!

Батько здивив плечима, а один із членів ярмарковому, слухавши цей діалог між батьком і сином-піонером, подивився кудись на захід і змовк. Член ярмарковому почухав потиличкою, а потім пішов писати враження з ярмарку замість інтермедії в черговому числі!.

Ідеться про алгоритичне відтворення долі українського п'ятірного ґрана неокласиків в поезії М. Драй-Хвари »Лебеді«, яку саме Хвильовий вмістив у редактованому ним »Літературному Ярмарку«. Інтермедію використав тепер Хвильовий для того, щоб завуальовано розтлумачити поезію і всупереч вимогам цензури підкреслити свое цілком позитивне ставлення до неокласиків наших. При тому однакче він не міг затаїти правди, що резонанс їх діяльності був непропорційно малий і що на це вони прирекли себе самі (Самі себе приборкали, ще раніше, ніж їх приборкали »власті предержащи!«).

Прирекли своїм замиканням в надто вузькій сфері і — браком звязків з українським ґрунтом (Згадаймо ще раз отої символічний в інтермедії погляд автора »на захід«!). Но тоді ж таки Микола Хвильовий писав про Влизька: Влизько — саме той поєт, »що дуже не любить, коли його порівнюють з Шіллером чи то з Пушкіним. Нелюбов цю ви, шановний читачу, не можете не вітати«. Характеристика, яка може бути цікава й корисна для сьогоднішніх кандидатів в Гете, Шіллери й Гельдерліни.

До речників учоращеного дня я відніс би і тих наших »експериментаторів«, які сьогодні переспівують Хвильового, Джойса, Гемінгвея старої манери — маю на увазі »Чудесну балку« Юрія Косача, »Оповідання про переможців« Ігоря Костецького.

А поки у нас »один в любов, другий у містику, а третій в казку, де орли« з однією або двома головами, ті, кому належить право говорити сьогодні, творять в самотині (відносній, бо таборовій, на жаль), остеронь нашої літературної колотнечі. Це характеристично, що перше слово в цьогорічній літературній продукції за малими винятками належить тим, про кого найменше пишуть і хто найменше висувається. Крик зчиняє часто шумовиння. Винятки бувають, але вони не порушують правила.

Найкраще в поезії 1946 року — твори Олекси Стефановича — друкувалися в мало читаному і зовсім не літературному »Християнському шляху«.

Стефанович ішов шляхом кращих представників »празької школи«: через класицистичну школу до українських національних мотивів — і далі, положений глибину й силу мистецького змісту цих мотивів — до шукання українського органічно-національного стилю в поезії. Поезії Стефановича стоять на тій грани, де нерозрізненні стають поезія й релігія, вірш і молитва; де світ, лишаючися закритим, прозирається трепетною поетовою душою. »В небі ніколи так не дзвонила пісня зраділа« — має право сказати поет.

Що надало поезії Стефановича глибини? Він знайшов її в наших національних джерелах. Святе письмо, літописи, Слово о полку, стародавній фольклор — ось ядро його сили. Звичайно, часом він дає стилізації — такий »День гніву«, почасти »Вершник«, »Свіжес сіно. ясла кленові«. Але стилізація лишилася далеко позаду в його кращих віршах. Ось один з них — »1941—1944«:

Уся у хлібі вона, —  
Прокльоном для неї хліб сей.  
Страшних Судів сторона.  
Рівнина Апокаліпси.

Година книгрозкриття.  
Розкритою книга жита,  
Розкрита книга життя,  
Криваво, чорно розкрита.

Немає хмарам кінця. —  
Одна темніша, ніж друга.  
... »Горі ім'ям серця!«  
Во ім'я Змагу й Отця  
І Сина й Святого Духа.

Який страшний синтаксичний пунтилізм — хіба що в Слові о полку можна знайти подібне! Яка глибина розкриття в пейзажі (зоране поле) філософії світу і історії! Яка насыченість по-сучасному, по-стевановичевськи зінтерпретованими традиційними церковними й фольклорними символами! Яка траєтимологіями слів (життя — жито), що викриває не одне в нашій історії і в нашій духовості! Яка до блузніства одчайдушна релігійність (що подібну знайдемо хіба в Шевченка): Змагу — поруч Отця. Сина, Св. Духа — і з великої літери!

Така ж »Молитва« (»Хр. Шл., 20), а »Не заснула Божа Мати« (»Хр. Шл., 25) — неперевершений зразок глибини в простоті і політичної лірики — української політичної лірики, не цвірнинання про майбутнє визволення на голоси чужих бардів.

Основним стилістичним джерелом Стефановича по-різці літописів і Святого Письма стає кольдка й щедрівка, де сплелося церковне й дохристиянське, де світоглядове глибоко проймас кожен образ. Оксані Лятуринській з фольклору близчча обрядова

поезія. Вона її охоче стилізує; однаке, пов'язує стилізацію з інтимними, особистими, жіночими підтекстами, — а з другого боку, з конкретикою побуту в деталях:

Так серце не дарма просило, —  
Ось відгукнулось у відозві:  
Вже не за горами Ярило.  
Вже чути молодецький посвист!  
(«Ярило»).

Поезія Лятуринської ще живе двома лініями: стилізація, де основне завдання — реставраційне, а особисте почуття — ніби другорядне; і «книжна» особиста лірика, часом такої чистоти й свіжості, як «Осіннє». Дуже рідко є натяки на злиття цих ліній, — напр. «Тікають дні»:

І снитиметься все: в плаї наряди  
і Юр'ївський розмай доріг,  
і дим колиб, і вітром смагле тіло,  
і сонце, і безкрай плаїв,  
за чуваями назирцем Гонило —  
бог вівчарів, захисник від вовків.

У злитті цих двох ліній можна вбачати майбутнє поезії Лятуринської і нове слово в формуванні нового стилю з пра старими коріннями (чи нових стилів) нашої поезії.

Дума з її речитативністю — основне з фольклорних джерел поезії В. Барки, тільки пропущена через традицію говірно-патетичного духом біблій овіянного вірша Шевченка і крізь серпанок образності раннього Тичини. З книжкових появ цього року «Апостоли» звичайно, одна з найвидатніших, але про це вже досить писалося. Перед Баркою тепер складна проблема. Його стиль уже настільки вироблений і викінчений, що він може легко перейти в манеру. Як поставив питання С. Г. («Мур», 3), перед ним дилема: бути Нарбутом чи бути Ждахою. Сподіваємося, що новий рік принесе нові знахідки і ствердження нарбутівського начала в Барчиній поезії. Можливий для нього вихід також у драму або драматичний епос.

Ідучи за градаціями фольклору (як одного з поетичних джерел) — від найлавніших до найновіших, ми приходимо до Івана Багряного. Поет, цілком чужий архаїчному фольклорові, він почував близькою собі сучасну народну пісню і пісню, що стає народною. «Золотий бумеранг» показав, що над поетом більше, ніж здавалося, тяжить традиційна романтика; він її систематично перевертас, перекидає, але перевернення не завжди означає визволення. Рецидиви олесівщини загрожують йому деколи. Просте слово і Шевченко підтримують поета на його шляху.

Може не випадково серед опублікованих уривків з «Попелу імперії» Юрія Кленна найсильніші саме ті, де поет звертається до біблійних джерел — «Прокляття падика і особливо неперевершенні «Плачі Еремії». Вони знаменують собою не тільки стилізацію, бо в основу їх розгортання покладений принцип варіаційного нарощання: один образ або образи одного пляну все повторюються й варіюються, пим створюючи напругу. Це принцип навіяння поезію, а не малювання чи ліплення нею. Принцип експресіоністичної поезії, а не класицистичної. І саме тут Юрій Клен — своєрідний. А там, де він обріз тільки, бажаючи скопити його раціональну суть, — він сходить на загальники. Ті місця викликають — не без лякої слушності — обвинувачення в копіюванні Блока, Гумільова, Рильського. Що справа тут не в механічному наслідуванні чи перейманні — найкраще доводять ті збіги з «Мандрівкою в молодість» М. Рильського, які ми вже згадували. Справа тут у вичерпаності стилю. Якщо Барка і навіть (неусвідомлено для самого себе) Багряний приходили до біблії через Шевченка, то може Юрій Клен дійти до Шевченка — який був і є абсолютно неприступний всім адептам неокласицизму, — через біблію.

З молодшого покоління письменників цього року цікаві речі появили Олекса Веретенченко, Леонид Лиман, Леонид Полтава. Веретенченко — силою своєї лірики («Пісня покоління», «Пані Герта»). Леонид Лиман із школи Є. Маланюка вийшов надзвичайно своєрідним поетом. Його «Т. О.» — може найвишуканіша річ у поезії цього року. Чисто асоціативне, але глибоко правдиве поєднання образів класицизму і сальєризму — зробило б честь не одному майстрів. Зокрема майстрям критики. Безпекрну кризу переживає цього року Яр Славутич. Спроби відійти від пластичності, набутої в неокласичному вишколі, покищо не дали позитивних наслідків. Його активістичні поезії — реторичні і без власного обличчя. Його звернення до фольклору — не злилися органічно з його власним стилем. У рамках традиційних ходів неокласичної кутої форми він покищо почуває себе впевненіше.

Серед молодої прози виділити можна «Аркадій Ярош» Гліба Східного і «Ще одно кохання» В. Гайдарівського — книжки жваві, теперішні і надійні. Східний ставить собі виразні стилістичні завдання, працює над власною фразою; Гайдарівський дотримується звичного, відомого від класиків, зате вправніше оперує сюжетом. Обидва вміють дати людський характер, — і це вже багато. Говорити про стилівву виразність цих творів — ще рано.

Нею можуть похвалитися небагато творів прози цього року. З друкованих цілком — «Ноктюрн бомоль» Юрія Косача і «Пімста» В. Домонтовича (з надзвичайною для її автора пластичністю); з друкованих частково — «Сонце з заходу» Уласа Самчука і «Еней і життя інших» Юрія Косача. І це, власне, коли додати по-жіночому теплі оповідання Докії Гуменної «Куркульська вілля» і цікаву спробу Василя Чапленка оновити етнографічну анекdotу («Музя»), — і вся наша проза.

Якраз до обох речей Юрія Косача може стосуватися та характеристика, яку В. Державин передчасно дав оповіданням І. Костецького. Проза великої лаконічності, пройнятості внутрішнім світом, ідейної напроти, суспільній гостроті, — проза гострі, але не одноманітної фрази, проза швидкого руху сюжету, одне слово — справжня проза ХХ сторіччя, з якою не соромно й на люди показатися, — такою виходить проза Косача, коли вона поволі скидає з себе строкате лахміття маскарадного вбрания і лишає позу романтичної умовної краси. Від умовностей масок «Чудесної балки» і почасії «Зaproшення на Щітеру» Юрій Косач переходить до прози відточеної, мужньої, суворої, напругої. Переходить. Рештки старої манери ще є, але їх усе меншає. Це — змужніння.

І в тому ж напрямі іде розвиток прози Уласа Самчука. Вона втрачає елементи крихкості, хронікальності, надмірної детальності. Вона стає многолінійна й напружена. Вона стає гнучка в стилі, з виробленою власною фразою, варіюючися в широких межах від теплого гумору до трагедійної напруги. Вона вбирає в себе не тільки людей — це вона вміла спочатку — вона вбирає в себе епоху і націю. Вона філософічність сполучає з теплотою людських образів. Вона чимраз виразніше не тільки описує, а і кличе. «Юність Василя Шеремети» була переписана дорослим Самчуком «Волинню». Тепер, ствердживши себе, на цьому, романіст може ставити перед собою завдання роману-рівні. Він ніколи не буле такий гострий і напругий, як Косач, як Косач ніколи не буде такий широкий і епічний. Але обое вони прощаються з крихкістю і переходять до кутої прози. У обох це — змужніння.

Все це — тільки перші парости. Великої літератури 1946 року ми не створили. Національно-органічного стилю ще не ствердили. Напевне, не станеться цього — до відома нетерплячим — і 1947 року. Але процес іде своїм ходом, і його не спиняють навіть собачі умови творчості наших письменників і той

брак творчої атмосфери, який почувається так виразно і так гнітюче.

Мені хотілося б відзначити ще два моменти нашого літературного життя. Найтяжча проблема всякої еміграційної літератури — доріст. Чи є в нас літературна молодь? Ті, що ще не письменники, але що подають надії? Не самовпевнені юнаки, що розштовхують усіх ліктями й кричать: «Я — поет», а ті, хто тихо і уперто працюють над собою? Вони: Ол. Кам'янець, Ів. Смолій, П. Миргородський, Яр. М'ятка, Євг. Гаран — ось кілька іх імен. Але ми з ними ніяк не працюємо. Це ж типово, наприклад, що єдиний журнал, що виходить в англійській зоні — «Похід» — нічого не знає про Кам'янця й Гарана, що живуть там таки... З деким з них має зв'язок МУР — не «організовано», через комісії, а персонально, — але зв'язки персональні і є в даному випадку найкращі.

Друга проблема — вихід нашої літератури в світ. Контакт з білорусами сякий-такий, хоч і явно недостатній, ми наладили. Хоч, на жаль, він досить платонічний і декларативний. З іншими народами жадних зв'язків досі не налагоджено. Навіть з німцями, серед яких живемо.

\*

Такі скромні підсумки року Божого 1946.

Багато галасу і зайвої метушні. Позаочоращені вчо-  
рашне говорять ще більше й голосніше, ніж сьогод-  
нішнє й завтрашнє. Але це не повинно відстрашувати.  
Повільний і затриманий, але упертий іде рух  
угору. Будування підмурівків українських органіч-

## ШАРЛЬ БОДЛЕР

### БЛАГО СЛОВЕННЯ

Коли, за вищих сил велінням всемогучим,  
Поет з'являється в нудьги земної тьму,  
Його родителька до Господа в розпуці  
Стискає п'ястуки, аж жаль стає Йому.

»Ах, краще звій гадюк було зродити злісних,  
Ніж виродка цього кормити, сина зла;  
Хай буде клята ніч тих насолод невтішних,  
Коли покуту цю я в лоні понесла!

»Ta що я вибрана з усіх жінок, щоб бути  
Лишень обридженням для подруга свого,  
І що не можу раз у полум'я жбурнути,  
Немов любовний лист, я покруча цього.

»Зіллю всю лютъ Твою, що налягла на мене,  
На стократ прокляте знаряддя злоб Твоїх,  
Зімну і скручу так це дерево нужденне,  
Що більш не випустить бруньок своїх труйних!«  
Отак, ковтаючи своїх прокльонів піну,  
Не розуміючи призначень вічних грай,  
Вона сама собі, за матірні провини,  
В гесній глибині вивершує kostri.

Але під янгольським дозором, у спокої,  
П'є соняшну теплінь покинуте дитя,  
Знаходячи у всім, у їжі і в напої,  
П'янку амброзію і нектарне життя.

Воно іграється з хмаринками, з вітрами,  
І славить гімнами далекий хресний шлях,  
Аж плаче сумно Дух, що йде його слідами,  
Поета бачучи, без журного мов птах.

Він жахом повнить тих, кого любити хоче,  
І, смирністю його насліді, вони  
Ждуть, чи слізами скарг Йому не мліють очі  
І з люттю шарпають його до глибини.

До хліба і вина, що він їх істи буде,  
Вони досипують пісок, плювки і бруд,  
Чого торкнеться він, відкидується в облуді,  
І гірко жалують, якщо за ним ідуть.

А подруга його на площах бродить з криком:  
»Якщо для нього я з жінок найкраща всіх,  
Хай давніх ідолів здобуду честь велику,  
Хай золотом мене оздоблять, так як їх.

но-національних стилів. Вироблення власного обличчя української літератури.

І коли ми порівнюємо українську літературу з західними, то ми констатуємо не тільки її велику — будьмо одверті й не самохвалині — біdnість, обмеженість і забур'яненість, — а констатуємо і формування її власних рис і рисочок. У німців панує проблема вини і кари; у французів — проблема відособи в світ, — усе це закономірно і зв'язане з загальним станом цих народів. У нашій літературі нема такої націленості на одну проблему, вона розпорощена ще, вона не завжди сконкретизована, — але вона вже починає розворушувати найглибші проблеми людини і космосу в їх стосунках, проблеми історіософії, вона шукає глибинності.

У німців — мертвота стилів — рештки, недогарки класицизму і експресіонізму, абстрактність і еспріт — у французів, у американців — звернення до живих національних джерел — від старого й сучасного фольклору до жаргону волоцюг. І коли в цьому є вияв життездатності американців і американської літератури, — а це так і є, — то 1946 рік свідчить і про життездатність української літератури (і нації!), — що навіть на відлюдді і многолюдді чужини звертається до живих національних джерел, віднаходить їх і спрагло з них п'є.

І в цьому значення маленького року 1946 для розвитку нашого — віримо — великого письменства.

Лютій 1946.

Юрій Шерех

»Я вп'юся міррою, і нардом, і кадилом,  
І м'ясом і вином, приклонами до ніг,  
Щоб знати, чи в душі, яка мене злюбила,  
Шанобу божеську здобуду я — на сміх.

»Як знудиться ігра отих безбожних жартів,  
Я руку простягну, хоч кволу, та міцну,  
І вриюсь нігтями, мов пазурами гарпій,  
Йому на серця дно, у саму глибину.

»Мов те мале пташа, що тріпотить невпинно,  
Я серце видеру йому з грудей, живе,  
І, кликнувши кота, свого любимця, кину  
З погордою йому, хай той сittиться, рве!«

До неба, там де трон зорить він у зірницах,  
Поет підводиться з раменами в мольбі  
І, в духа світлого свого близкавицях,  
Не бачить, як бурлять народи в боротьбі.

»Благословлю Тебе, мій Боже, за терпіння,  
Лік божеський на зло усіх гріхів людських,  
Воно — найкраща з всіх субстанція промінна,  
Що сильних до святих підготовляє втіх.

»Я знаю, що зберіг Ти місце для Поета  
В рядах святих Полків, що Ти у височінь  
Запрошуеш його на святкові бенкети  
Престолів, і Чеснот, і Вічних Володінь.

»Я знаю: тільки біль — шляхетність віковічна,  
Якої ні земля, ні пекло не згрizuти,  
Що треба, щоб сплести собі вінець містичний,  
Усі часи, світи — в один зібрати жмут.

»Ta самоцінний скарб античної Пальміри,  
Металі й перли всі, з незнанім ще вогнем,  
Тобою вправлені, — згадується ще за сірі  
На пречудовий той, сліпучий діядем.

»Bo буде зрізьблений він лиш у світлі чистім  
З первісних променів висот Твоїх святих,  
Що й очі смертників, з їх світлом променистим,  
Померклім дзеркалом згадується проти них!«

Переклав С. Гординський

СТЕПАН ЛУЦІК

## ОЛЕКСА НОВАКІВСЬКИЙ

**Н**айхарактеристичніша і найяскравіша індивідуальність українського образотворчого мистецтва на терені Галичини, точніше українського Львова, між першою і другою світовими війнами є майже легендарна постать Олекси Новаківського. Уродженець буйного українського Поділля (с. Ободівка Ольгопільського повіту, 1872 р.), він пройшов доволі різноманітний життєвий шлях через Одесу й Krakів, щоб зрешті осісти у Львові, куди його в 1913 р. запросив і допоміг поселитися біля Святоюрської гори в «червоному домі» Стики Митрополит А. Шептицький. Мистецьку освіту О. Новаківський почав у 1888 р. в мальarskій школі Ф. Ф. Клименка в Одесі, де за 4 роки познайомився з ремісничо-технічними передумовами мальarskої професії. Про ці роки навчання в Одесі, біограф О. Новаківського В. Залозецький пише між іншим ось що: «В школі Клименка молодий мальар-новик не міг посвятитися систематичним студіям. Тяжкою працею мусів заробляти на наступний хліб, малюючи вивіски або розписуючи дооколишні церкви. З цих часів походять олійними фарбами мальовані мертві натури як «Чорний японський дзбан» і «Помаранчеве дерево» (вазон на чорному тлі драперії).

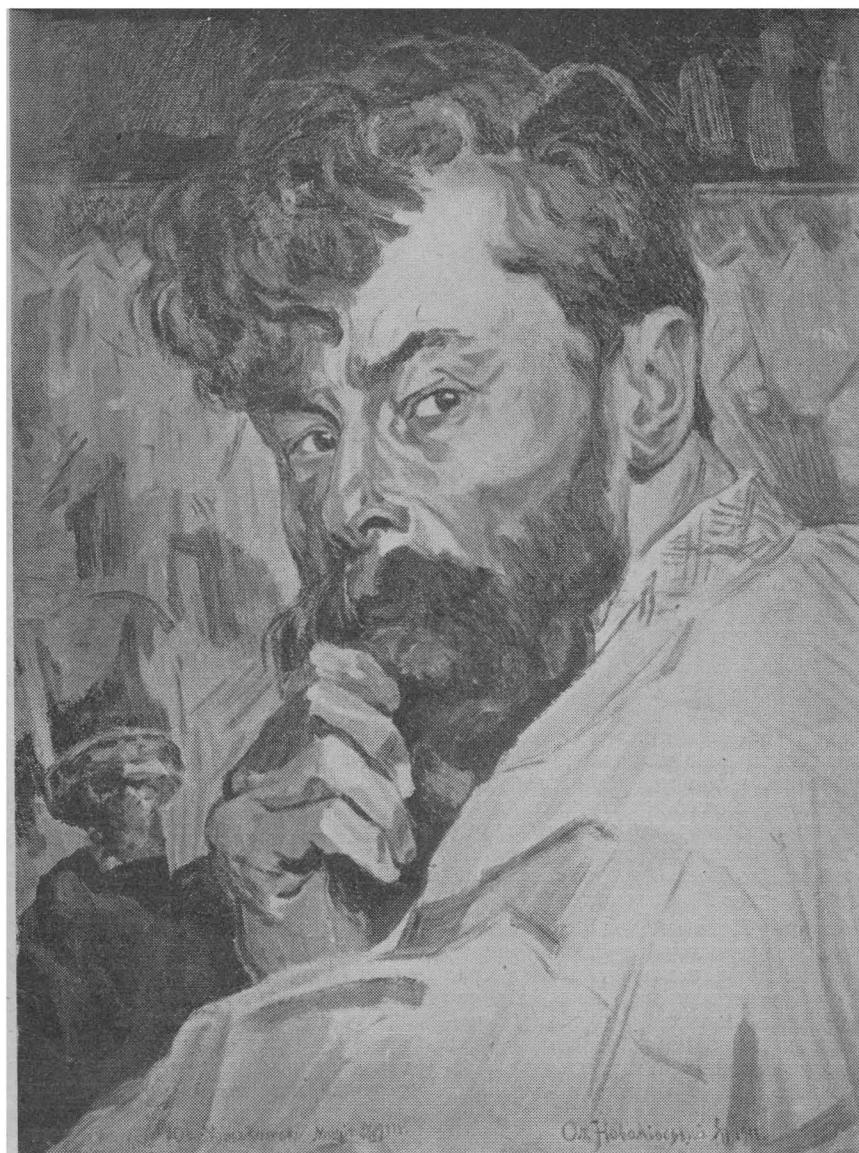
Приїхавши за чотири роки додому, Новаківський звернув на себе увагу місцевих поміщиків Бжозовських, від яких одержав поважну стипендію; це вможливлює в 1892 р. вийхати на студії до Krakова.

Вже при вступному іспиті Новаківський здобував першу нагороду, а після піврічної праці в Академії звертає на себе увагу тодішнього директора Я. Матейка. Ale в Krakові нелегко довотилося Новаківському, бо вже 1893 р. він залишився без допомоги, перериває студії, повертається до рідного села й щойно за два роки знову опиняється в Krakівській Академії, в класі проф. Уніжицького, проповідуючи тут свої студії до 1898 р.

В той час Krakівську Академію, після смерті Матейка, вів Ю. Фалат, що став переводити стару закостенілу систему історичного академізму на нові рейки під впливом нових течій з Заходу, особливо імпресіонізму. Krakівська Академія проходила тоді через небувалу кризу, шукаючи нових доріг і нових мистецьких проблем, а це великою мірою впливало на молодого Новаківського, на його незвич-

чайно вражливий мистецький темперament. В результаті інтенсивної праці Новаківський, переїхавши 1899 р. до кляси Л. Вичулковського, здобуває дві срібні медалі, а 1900 р. золоту. Того ж року Новаківський переїхав до села Могили біля Krakова; там він починає самостійно працювати, неначе відгодившись від «шумного Krakова», щоб у сільському затиші віддається мистецькій творчості мальара-

аскета. Тут проживає і творить він аж до виїзду в 1913 році у Львів і тільки дівчі дає про себе знати на виставках 1905 і 1911 рр., на яких здобуває собі ім'я та визнання мистецької критики Krakова. Тоді постають такі твори Новаківського як «Визволення», «Пробудження», «Моя муз», «Автопортрет», «Коляда», «Заслухана», «Спомин при рожах» (Портрет дружини) і інші.



Олекса Новаківський. Автопортрет (в збірках Національного музею у Львові) Могила, 1911. — Олія.



Олекса Новаківський. „Коляда“ — Могила, 1907. — Олія, 84 × 95 см.

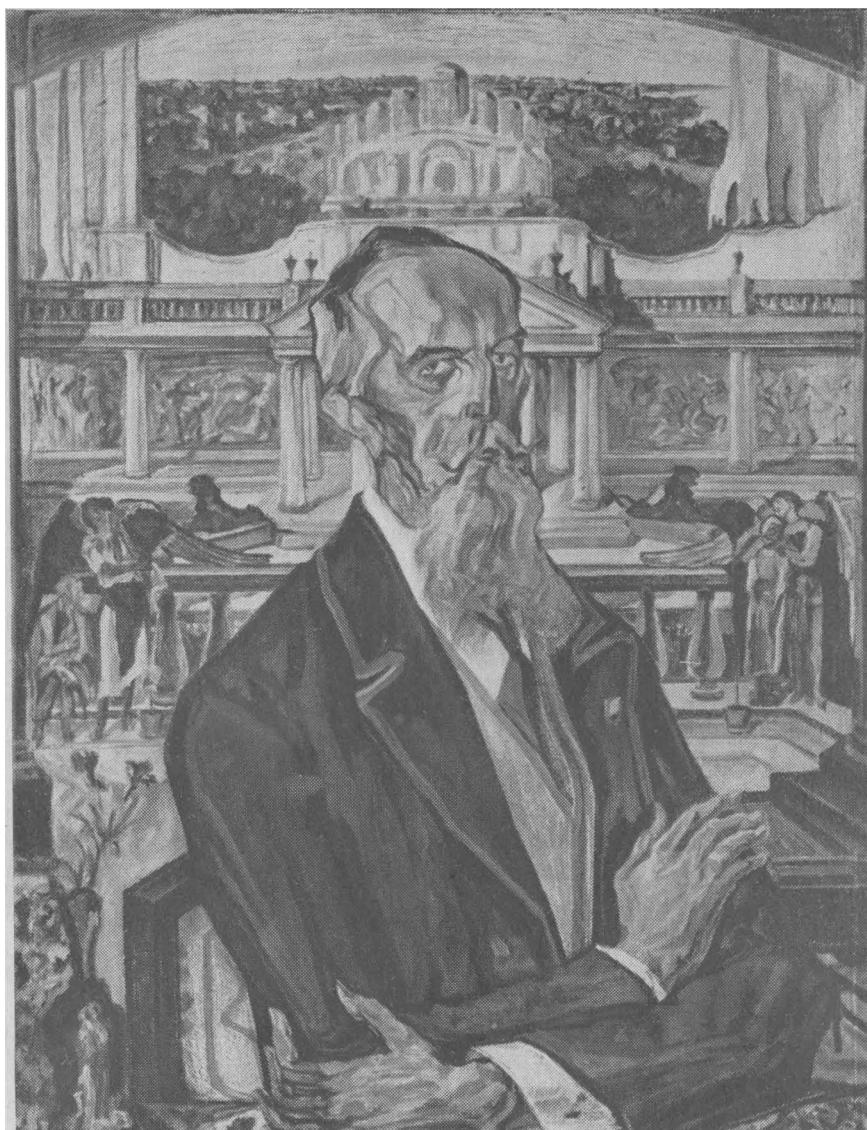
Вже в перших працях О. Новаківського з часів академічних студій помітно, що він найбільше уваги присвячує кольористичним проблемам відтворюваної дійсності. Така вже перша його праця, що дійшла до нас, »Гарбузи«, мальовані 1892 р. в Попелюхах на Україні.

Поволі Новаківський переходить від натурализму до імпресіонізму, навіть до пленеризму. Цей процес відбувався в нього вже під час студій в Академії, а потім Новаківський ще поглибив його. Дуже влучно пише В. Залозецький: »Новаківський не належить до мальарів, які вражаютъ нас близкучим новаторством, та, не опанувавши внутрішньо нових здобутків, скоро гаснуть. У нього етапами можемо просліджувати, як тяжко він змагався з даною мистецькою проблемою, зоки ця проблема дій-

сно стала »внутрішньою« його власною проблемою.. В тім то від самих початків і проявляється сила Новаківського: він володіє власним, від нікого незалежним стилем».

Проблему пленеру Новаківський починає розв'язувати в »Коляді« (1907), а в картині »Спомини при рожах« (1909) доводить цю проблему до повного імпресійно-кольористичного розв'язання і цим зближується до ранніх творів К. Моне. »Коляда« мальована ще під впливом деяких натуралистичних тенденцій, але це вже натурализм зовсім перетворений в перехресному зіткненні двох проблем: кольору й світла. Новаківський срудує незвичайно багатою гамою кольорів й через кольорит доходить до психічного виразу зображеніх постатей. В цьому і є головна від-

мінність між французькими імпресіоністами і Новаківським. У нього мистецький твір — щось більше, як »виризок природи, бачений крізь темперамент мистця«. Це доводить зокрема зрілій з тих часів твір Новаківського »Моя Музя«, мальований в 1910 р. В цьому портреті Новаківський зумів за допомогою свіжого й соковитого кольору пов'язати простоту зображеній постаті в селянському строї з класичною монументальністю портретного жанру італійського ренесансу, надаючи при тому глибокого психічного виразу портретованому обличчю. »Моя Музя« — це »Джоконда« Новаківського, коли так можна висловитись; а втім, Новаківський зовсім свідомо нав'язував до італійського класичного мистецтва, вказуючи на майстрів Ренесансу як на непере-



**Олекса Новаківський.** „Портрет Ол. Барвінського“. — Львів, 1925-29.  
Олія, 75 × 102 см.

вершений вияв людського духу. Новаківському не вистачало самого імпресіонізму для повного вислову своєї мистецької концепції. Крім згаданих творів, Новаківський тоді намалював низку пейзажів та «мертвих натур».

З переїздом до Львова Новаківський, здається, відживає на новому, своєму середовищі. Тут постає ряд найцінніших праць мистця, а саме: 4 проекти медальйонів для Музичного Інституту ім. Лисенка (Мистецтво, Наука, Спів і Виховання), два портрети Митрополита Шептицького, «Мойсей», історичні портрети: «Князь Ярослав Мудрий», «Святослав» і «Ярослав Осьмомисел».

В «Мойсея» можна розпізнати риси подібності Митрополита Шептицького, та це не портрет, а передача деяких надіндивідуальних ознак, втілення психічної і фізичної сили, як цього вимагала постать Мойсея.

В цей час Новаківський переходить від імпресіонізму до експресії кольору і виразу. Постає триптих «Св. Юр» (поема світової війни) і цілий ряд студій церкви св. Юра в найрізномірніших світляльних ефектах пори дня і року. В 1923 році мистець малює «Мадонну в срібній ризі» і цілий ряд інших композицій портретів та мертвих натур. І врешті 1934 року на замовлення святоюрського хра-

му Новаківський виготовляє за престольну композицію «Мадонни», що її однак уже не встиг закінчити, передчасно вмираючи, в повному розпалі творчої праці — 1935 р.

В Новаківському українське образотворче мистецтво втратило найбільшу постать, що у розмірно короткий час залишила багатошість мистецьку спадщину, а крім того Новаківський виховав у своїй робітні цілий ряд учнів; його мистецька школа, яку він вів упродовж десяти років, має свою сторінку в історії українського мальарства.

**Степан Луцик**

Я. БИРИЧ

## Б. І. АНТОНИЧ І ЙОГО ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА

### ДО ДЕСЯТИРІЧЧЯ СМЕРТИ ПОЕТА

**Б**

огдан Ігор Антонич (1909-1937) не належить до поетів, що багато писали. Навпаки. Тільки п'ять невеликих збірок (»Привітання життя« 1931, »Три перстені« 1935, »Книга Лева« 1936), з чого дві посмертні (»Зелена Євангелія« й »Ротації« 1938), залишилися його літературною спадщиною. А проте Антонич сказав у цих збірках багато, і це запевнило йому в історії української поезії 30-их років окрім тивкє місце.

Коли нині, з перспективи десяти років, розглядати Антоничеву поетичну спадщину, то треба погодитися з тим, що перед нами оригінальний і глибокий поет-мыслитель. Тонка філософічна рефлексія, а зокрема на тему протистави людської (в тому передусім поетової) особистості довкільному світові природи, буттю в усіх його багатогранних виявах — червоною ниткою тягнеться від першої до останньої збірки. Вже в »Привітанні життя« поет філософує на тему, що

»кожного серце окремий є всесвіт«

і що

»І день і вік однаково минають. Не задержать нам хвилі. Кожна мить знов родить другу мить і перша в другій спить, обі у третій так, як вежа, час виростає й меж не має й нас німить.«

»Так на минулого й майбутнього раменах повішено, мов плахту, долю нашу. Ми — ланцюга поєдинокі звена. Ми — відтинок малий із стрічки часу.« (»Привітання життя«, 62).

А в сповненні передвістям близької смерти, одній із останніх поетових поезій »Дім за зорею« читаемо:

»Живу коротку мить. Чи довше житиму, не знаю тож вчуся в рослин сп'яніння, зросту і буяння соків. Мабуть, мій дім не тут. Мабуть, аж за зорею. Поки я тут, інстинктом чую це: співаю — тож існую.« (»Зелена Євангелія«, 54).

Картезіанському »Cogito, ergo sum«, що лягло в основу раціоналістичної філософії, протиставить Антонич своє »співаю — тож існую«, ї буде на цьому свою філософічну поезію, скеровуючи — як сказано — увагу передусім на природу й життя-існування. Коли до першої глави »Зеленої Євангелії« він дає мотто:

»З всіх явищ найдивніше явище — існування«, а слідом за цим пише:

»Закони «біосу» одинакові для всіх: народження, страждання й смерть. Що лишиться по мені: попіл слів моїх, що лишиться по нас: з кісток трава зросте«,

то нам тоді зрозумілішими стають місця в його поезії, де він каже:

»Я розумію вас, звірята і рослини, я чую, як шумлять комети і зростають трави. Антонич теж звіря, сумне і кучеряве.«

Філософічна лірика Антонича, чиста, свіжа й ніжна, шукає в природі передусім гармонії співжиття, співіснування фльори й фавні:

»Годинник сонця квітам б'є години і стулюються маки ввечорі бентежно. Отак під небом недосяжним і безмежним ростуть і родяться звірята, люди і рослини.«

А коли йде про протиставу: Антонич — природа, то тут ця гармонія співіснування знаходить свою кульмінацію, в якій затираються реальні межі, включаючи одну форму існування в другу, зливаючи в поетовій уяві образи зовнішніх виявів буття:

»Росте Антонич і росте трава, і зеленіють кучеряви вільхи«

пише він про себе, щоб врешті сміливим і небуденним образом:

»Антонич був хрущем і жив колись на вишнях, на вишнях тих, що іх оспівував Шевченко«



**Б. І. Антонич.** Фото з часів університетських студій поета у Львові.

Ці поезії Богдана Ігора Антонича, що не вийшли до жадної з його збірок, друкуюмо за рукописом, який зберігся в С. Гордінського.

БОГДАН ІГОР АНТОНИЧ

### СТРАШНА ТІНЬ

Немов візник широкі віжки,  
Підносить ніч імли суворі,  
Підходить хтось до мого ліжка  
І стукає над головою.

Буджуся, розкриваю очі,  
Під віями ще сну останки.  
Не розумію, хто мороочить,  
Аджеж далеко ще до ранку.  
Підводжуся, питаю, кличу,  
А зуби з жаху дзвонять: —Хто ти?  
І чую холод на обличчю  
І осоружний дух мертвоти.

Зриваюся, беру пістолю,  
Кричу! — Пропадь, розвійся, щезни!  
А ні, то кулями проколю! —  
Та він, мов хмаря, величезний,  
І пухне, мов пухир надутий,  
Аж німо кам'яне погляд,  
Щоби останній раз майнути,  
І розплівається в непроглядь.

І вже не бачу більш нічого,  
І знову ніч така, як кожна.  
Лиш темрява, лиш миші шорох,  
Але заснути вже не можна.

І маю сильну постанову  
Забутій те, що раз проклято,  
Щоб з-за дверей не вийшов знову  
В ніч темну вбитий провокатор.

3. IV. 1933

поставити крапку над своїм філософічним »і«, завершити свій оригінальний антропоморфізм, синтезувати поетичними образами протиставу себе до вкільності природи.

Життя природи й людини в його індивідуальних і збріготних виявах — ось проблематика Антоничевої поезії. Широкий тематичний діяпазон поетичного світосприймання Антонича виявляється в образах природи (»Вітражі й пейзажі«, »Замок«, »Ліс«, »Сад«, »Пralito«, »Коропик«, »Вільхи«, »Калина«, »Захід« і ін.), спорту (»Бронзові м'язи«, »Пісня змагунів«, »Біг 1000 метрів«, »Скоє жердкою« й ін.), в спогадах з дитячих літ (»Зелена елегія«, »Три перстені«, »Елегія про співучі двері«, »Батьківщина« й ін.), в образах міста з його »балядами просвулка« (збірка »Ротації«), здобутків техніки (»Подорож літаком«, »Ракета« й ін.), в тематиці села (»Село« і ін.), щоб нарешті дати високопоетичні образки націоналізованої релігійної тематики (»Різдво«, »Коляда« й ін.), національного патосу (»Слово до розстріляних«, »Слово про полк піхотис«) й нарешті історичних подій світового маштабу (»Слово про чорний полк« — про війну в Абесінії, чи »Слово про Альказар« — про громадянську війну в Еспанії й ін.). Щодо стилю й форми, то Антонича не можна вбрати в якусь клітину-шухляду з існуючих літературно-мистецьких »ізмів«. Є в нього, напр., неокласичні поезії на зразок »Зеленої елегії«, де аж надто виразно виступають формальні засоби Овідієвої автобіографії »Ille ego qui fui et« із »Трістії« (IV, 10), а поруч цього футуристичні скрайності типу »Осени« з закінченням:

П'яне піяно на піяніні трав  
вітер заграв.  
Спіють дні все менші, нерівні,  
піють по півночі півні  
і  
ості, осокори,

рій ос  
і ось  
вже осінь  
і  
о  
осінь  
інь  
нь.

Є в нього імпресіоністичні й експресіоністичні речі, є в нього врешті й символістичні поезії, включно до простих ліричних перлин, як ось, напр., »Лист« чи ін., що нагадують Олеся. А проте Антонич — подвійний літературний лавреат Західної України (1936 і 1937) — наскрізь оригінальний поет, що не дав підпсрядкувати себе якомусь одному формально-естетичному напрямові, а прямував у творчості своїми шляхами. Коли розглянутися між поетами, що прийшли на зміну в 40-их роках, то найближчий Антоничеві формою й манeroю — Василь Барка, розуміється, коли відняти від цього останнього стилізацію народних демінтивів! А всі прямо послідовники Антоничевої музи, всі »dii minoie« чи краще »dii spinini«, що підроблювалися під його стиль не склали мистецького іспиту й тому мусили піти в забуття. Антонич випередив їх семимилевими кроками так, як випередив і поетичні шукання нашої доби, як от »екзистенціялістичних« експериментів із Сартровою девізою: »існую — отже думаю й творю« своїм спонтанно-ідеалістичним: »співаю — то ж існую«.

Крім лірики, Антонич пробував своє перо ще в ділянці повісті, драми й літературної критики. Зокрема цікавили його теоретичні засновки естетичної аналізи твору, чому й присвятив цікаву статтю в »Карбах«.

І хоч поет відійшов у молодому віці  
»до інших зір молитись і інших ждати ранків«, проте й та невелика поетична спадщина, що він її залишив, жеврітиме дорогоцінною перлиною в скарбниці надбань української поезії нової доби.

Я. Бирич

## БОГДАН ІГОР АНТОНИЧ

### MUSICA NOCTIS

Запали на небі смолоскип блідого місяця,  
Зорями темноту ночі просвіти,  
Хай серця, що хворі з самоти, потішаться,  
Як побачать тисячні Твої світи.  
В серці, що сповите тихого спокою шарфами,  
Милозвучний, гармонійний кожен тон,  
Далеч обзвивається лед-ледь чутними арфами,  
Вітер строїть ніч під Божий камертон.  
Наче гарне, стигле літо по весінній поводі,  
У душі дозріла спіла повнота.  
Злегка тьмяні сиві барви в далині на овиді,  
Сонця, що заходить, баня золота.  
Літня, тепла ніч утору на недеї, кичери  
Піднесеться пахощами квітів багатьох.  
Слухаймо великого концерту, як увечорі  
На фортепіано світу —

кладе долоні Бог.

23. III. 1932



ЮРІЙ КОСАЧ

## НОТАТКА ПРО СЮРРЕАЛІЗМ

Коли ти зупиняєшся перед дзеркалом  
з ясних вод виступає долоня для пестощів  
а це ж твоя душа  
з мандрагори й паперу  
вона нагадає мені зустрічі перед плесом дзеркала.

**Ц**е вірш сюрреаліста під назвою «Самотня й непорушна». Ми переклали його зумисне дослівно, додержуючись пунктуації, себто без розділових знаків, бож 1) зренчення метричного вірша і 2) нехтування ком, крапок тощо, — це дві зовнішні притаманності сюрреалістичної поезії. Сюрреалісти принципово проти рими й музичного розміреності вірша. Вони хочуть, як кажуть, відібрати в людей дешеву радість вколисуватись музичністю; багато є банальної писанини, яка зветься віршем тільки тому, що її зримовано й розміreno. Сюрреалізм хоче дати глузд поезії через відкриття **ритму**, далеко суттєвішого для справжньої поетики, ніж рима й розмір.

Нехтування ж розділових знаків — це не значить усувати відтинки в потоці мислення поета, ні — вони існують, але читач мусить їх сам віднайти. Адже ще Малярме казав, що «вірш це таємниця, ключ якої читач сам повинен шукати».

Але це є ознаки більш чи менш зримі, втім не такі уже й істотні. Зацитуймо ще фрагмент прози американського сюрреаліста Ю. Чайзголма («Багато з нас вже жили» — Нью-Йорк 1942):

»Ми стали статуями, камінь і образи, обпалені вітром, зужиті вітром і дикунами, що втікали від злив, а нас огортає любов листків, що падають з тог, з штанів, з панцера, з голих ніг, з Ероса й бургермайстера, з Вольтера й з адміралів, з коханців і воїнів, зазираючи в світла й іх високі башти, символи суворої сталі, яка руйнує проміння й сяє від болю на присмерку, а потім ще раз ненависниці наші, що могли б стати кам'яними статуями.«

Прочитавши оцией фрагмент і попередній вірш, читач, що вважає себе за нормального, скаже, можна думати, що це верзіння божевільного або зашифрований лист, зрозумілі тільки для посвяченого в таємницю. В цьому є частка правди. Сюрреалізм, з одного боку, — це дійсно автоматичний запис того, що диктует підсвідомість, та внутрішня сила, яка за Фройдом «відтискає нашу свідомість у несвідоме» й яка у божевільних, зламавших спротив «нормальності», при певних умовинах і відповідно до нахилу фігурує вже назовні як їхня свідомість. Деінде ця сила підсвідомості виступить як з'ява сну, як автоматизм мислі й мови, як низка асоціацій, що, позбавлені якихсь проміжних ланок цілості, для нас уже втрачають логічність.

А, з другого боку, це езтеризм, що ним, зрештою, відзначається взагалі сучасна естетика. Художні твори треба розшифровувати, вони зрозумілі тільки для вибраних.

Послухаймо, що кажуть самі сюрреалісти, напр., творець цього напряму, автор «сюрреалістичного маніфесту» **Андре Бретон**:

»Ми живемо під владою логіки. Але логічні методи застосовують сьогодні тільки до розв'язання другорядних проблем. Абсолютний раціоналізм дозволяє розглядати тільки ті факти, які зумовлені нашим досвідом. Хіба треба додавати, що й досвід має свою вузькі межі й порушається в колі, як вивірка в клітці.«

— »Сюрреалізм є чистий психічний автоматизм, завдяки якому ми хочемо висловити письмом, усно чи іншим якимсь способом, фактичне функціонування думки без будь-якого контролю, кермованого розумом, поза великою естетичною чи моральною упередженістю.«

— »Сюрреалізм базується на вірі в вищу реальність сказані в асоціативних формах, що були досі занедбані, на вірі у всемогутність сну, у ворожій всякій цілеспрямованості гру мислення. Він прагне остаточно зруйнувати всі інші психічні механізми і заступити їх собою, розв'язуючи найважливіші життєві проблеми.« («Маніфест сюрреалізму»).

Отже, як це видно, особливо з останнього уступу маніфесту, сюрреалізм хоче бути чимсь більшим, ніж стилем або літературною манерою. Це вже є **світогляд**. І за таке становище сюрреалісти сточили завзятий бій. викликаючи проти себе неймовірні атаки, але й здобуваючи, з бігом часу, не мало прихильників. Сюрреалістичний світогляд базується на

СЮРРЕАЛІСТИ ЧУЖИНИ

РОЛЯНД ПЕНРОЗ (Англія)

### ЗАМИТАЙТЕ

### ВАШИХ УМЕРЛИХ

звична пісня Великодня росте під прапором  
вітри здовж вулиць вимощених  
війною  
де кости лягли Історії  
і голод дрібоче дрібно  
кожного ранку коралі квітчать  
запилені вікна  
золоті картини вульканів повторюють як вулькани  
казки про любов і руйну  
дівчата носять панцерні груди  
вулиці людніють і пустошіють  
ідуть вояки і проходять  
а наступ раптовної хвилі  
зриває з узгір'я стару фортецю  
і трупи тхнуть сопухом гнилості  
весни  
биндюжні гевали  
брудота в черепі й на животі  
ідуть екіпажами поуз голодних  
селян  
і дороги  
змітають гордість з мільйона ніг  
небо з тисячами башт  
вихри вихри щоночі цілу ніч  
чорний дощ червоне джерело  
і так довго аж узгір'я й море  
не повстануть як хмари  
і не блиснуть ударом криці  
а чорний ринок смерти  
не полічить своїх армій  
молодість минула: її вже нема  
в мундирі вона підпалає кратер  
майбутнього  
і слухає слухає нових вождів  
коронованих тими орлами  
що їм любов її



переконанні, що понад тим світом, який є довкруги нас, існує ще один. Вже 1893 р. французький письменник Сен-Поль-Ру заснував поетичну школу, т.зв., ідеореалізм, під сильним впливом Платонової філософії. Поетам ставилось завдання відновити красу цілості, що її роздроблено на елементи и форми універсуму. Реальністі зовнішнього, зри-мого світу й іх суперечності — лише гадані. Поети, справді гідні цього імені, відчувають «життя й смерть, дійсність і уявлення, минуле й майбутнє, вимовне й невимовне» не як протилежності, а як єдність. Сен-Поль-Ру прагнув зобразити цю єдність ідейного світу за допомогою своєрідних мистецьких засобів, що були о революційними супроти прийняття літературою відомих засобів т.зв. реалізму й натурализму. Ішлося отже про створення містичного універсуму в протиставленні до розумового універсуму. Поезія це тільки одна з метод пізнання, що дозволяє людям відкривати ще досі не відкриті царини і духу. Це, звичайно, єднає сюрреалізм і його попередників з романтизмом, який теж не хотів визнавати поезію за тільки прости рислову. Таким чином для сюрреалізму можна встановити генеалогію: В. Гюго, Бодлер, Нерваль, Рембо, Сен-Поль-Ру, Льотреамон, Аполлінер. Нема сумніву, що ця лінія йде рівнобіжно до аналогічної лінії розвитку в образотворчих мистецтвах, зокрема в малярстві. Революція проти натурализму, що в першому десятилітті нашого сторіччя породила цілу в'язанку нових напрямів у малярстві: кубізм, футуризм, конструктивізм, супрематизм і т.д. аж до сюрреалізму Сальватора Далі, Кіріко, Макса Ернста й ін., має те саме філософічне підґрунтя: ухопити ідеї речей, реальностей, пов'язати їх у систему, знайти засоби висловити той світ, що його бачити по-своєму має право кожний мистець.

Аж дивно, що така індивідуалістична, наскрізь суб'єктивна мистецька школа пішла з початку під пропорсом комунізму. Піонери сюрреалізму в літературі — А. Бретон, Ж. Кокто, Ф. Супо й ін. як «інтегральні революціонери» виявили свої скрійно ліві симпатії. Це довело до розколу групи, одна частина пішла шляхом марксизму й відмовилась від своїх сюрреалістичних позицій як «ідеологічно близьких буржуазному анархізму», а друга, на чолі з основником А. Бретоном, перебула важку кризу й щойно тепер, після війни, виявляє знов пожавлення, але вже на зовсім інших і, втім, для себе вповні послідовних, ідеалістичних позиціях.

Новий твір Бретона, «Аркан 17», рід другого маніфесту сюрреалістів, відмежовує себе цілком від будь-якого матеріалізму; Бретон твердить, що література творить міти й повинна бути езотеричною. Поезія, любов і свобода — єдині сили, що чогось варті для Бретона. «Аркан 17» — це медитації самотника, закиненого на скельний острів, десь біля Канади. Культури немає. Весь світ дівочо-чистий, життя відбивається на піскових побережжях, як кроки **нового** мандрівника на світанку. Єдине сяйво, яке існує в цьому світі й може давати глузд життю, це — поезія. «Тільки любов, поезія, мистецтво відродить довір'я тим самим оновити людську мисль». Сюрреалізм — це гуманізм: «прийде день, коли історія знагиме лише сіну версію для всіх народів, коли матиме єдиний сюжет — людину». Таким чином, як бачимо, сюрреалізм сьогодні — це в соціально-літературному аспекті світогляд ідеалістичний, гуманізм особливою типу, хоч і революційний, але без з'язку з негативними доктринаами, — щоправда, доволі імпlicitивної своїм соціальним спрямуванням і надто абстрактний у формуванні цілей: «любов», «свобода», «вічна молодість»... поняття, що, без з'язку з уточненою соціальною пресблематикою, мало що кому говоряти нового. Але якщо про завершеність сюрреалізму як світоглядової концепції, філософічної системи, соціально-політичної програми, говорити ще передчасно, то свою **мистецьку** концепцію сюрреалісти ствердили вже незмірно чіткіше. Ця концепція сьогодні діє, й нехтувати її нема причин. Сюрреалізм у мистецтві, в літературі, в театрі, в кіні здобуває терен і, зокрема після 2-го світової війни, виявляє себе не як, здавалось, відгомона мода, а має тенденції до онови й поглиблення. Можна сказати більше: сюрреалізм має перед собою майбутнє і то не, як-не-як, своєрідний напрям, а як **мистецьке світовідчування**, нової доби, нової людини, звичайно, пройшовши етап боротьби за свій філософічно-ідеологічний зміст. Тенденції сюрреалізму до тотальністі не надаремні. «Візія людини повинна бути тотальною», кажуть сюрреалісти, «світ треба бачити не очима мурашки, засліпленої світлом, але очима самого світу».

Що наші естетичні відображення, навички й спрямовання зазнали протягом останніх 40 роках великого струсу, не влягає сумнівів. Що мало кого зворуште те, що зворушувало наших дідів і прадідів, а навіть батьків — це певно. Що «лише в суб'єктивізмі є правда», як казав Кіркегор, цього ми переконуємося, все далі відходячи від віри в об'єктивізм попередніх генерацій. В мистецтві, в літературі ми жалкуємо не так за предметом, як за своєрідним образом предмету, й цінімо тільки таку мистецьку індивідуальність, яка вміє нам показати інакше, ніж усі інші, інакше навіть, ніж ми самі його бачимо, вміє витиснути свою особистість на предметі, тобто наблизити нас до свого світу, який для неї є реальністю. Таким чином ми визнали існування надреального світу й право мистців на його зображення.

## СЮРРЕАЛІСТИ ЧУЖИНИ

АШЛЬ ШАВЕ (Бельгія)

## ПОЕМА

Я роздер її шати

я одягнув її в серпанок наготи  
я червенню підкреслив її зміни  
я її зrimою вчинивале сьогодні нічого вже нема  
тільки скравки снутільки пелюстки серпанку  
тільки лахміття наших присяг

о втором моє утомо

я ще чую пах поцілунків і мли

я ще чую лагідність пестощів  
я мрію про те що його вже нема

про те що минуло

що розірвалось

як химерне квіття

подумай про нас

про дві проминальні істоти

про день що вмер

ДЖЕЛЛЮ НАУМ (Румунія)

МЕНІ ПОДОБАЄТЬСЯ  
ЯК ВОВКАМ

Я ще питаю скривавленої завіси  
людини живої або рани  
твій язик лиже тишу як ніж  
змії вповзли в піяніно  
своєю мовчазною звичкою  
вмирати перед присмерком

Я ЛІТАЮ ШАКАЛОМ ТВОГО  
ВОЛОССЯ ЧАРКОЮ ПРИ-  
ЛІПЛЕНОГО ДО ОБЛИЧЧЯ

твої ноги як дуби  
огорнені павами полум'я  
пави прості й безнадійні  
мов дерево після обіду смутне  
коли листя стас антену  
нитку склиstu хапає й зав'язує  
воднисту ватру  
в твоїх кучерях

МАНУЕЛЬ АГУЕЛЯР (Еспанія)

\* \* \*

В глибині синього с жовте  
в надрі жовтого с чорне  
чорноти коли повстане  
коли поглянє  
не можна збити як людини  
ударом кулака

(Переклади Ю. К.)

Дивна імлистість у небі  
зближається до землі.  
Дай говорити зорі —  
не затемненої її світlosti,  
її збройної свободи.  
Що говорити мова зорі?  
Хто сміє говорити перед мовчанням перемоги?  
Але ти, — що вмираєш смертю воїна,  
смерть твоя буде зоряною ніччю ...

Так пише напередодні своєї смерті в війні данський сюрреаліст Густав Мунк-Петтерсен. Навіть не досконалість перекладу віддає все ж існування особливого поетового світу: так бачить він смерть воїна. І ми, розшифрувавши цей ребус вірша, не можемо не ствердити, що поетові вдалось суцільне бачення світу, себе в ньому, вдалось йому перенести й нас в інші царини духу. Нас, що на відміну від попередніх наших поколінь звкли до концентрації на частковому, до естетичного задоволення з часткового, як і поетів, надіти до суцільності. В цьому велика перемога нашої модерної естетики.

Захистимо ще одного сюрреаліста, чеського поета **Незвала:**

Ложе шовкове  
між лісовою малиною.  
Ластівка угорі, тремтить і співає.  
А на траві параван.  
На ложі спить жінка.  
Яблуко на грудях у неї.  
Яблуко співає. Ховаються квіти.  
коли прирівняти **Василя Барки:**  
Прокинулась жінка. Спрокволу дощ.  
Стало сонечко в дворі  
і тополі заступило.  
Дівчинка о тій порі  
та звертається: огненна сило!..  
Як тікала ніч — змія,  
то тремтіли: ненай й я...

— стає ясним, що поетична активність мистців нашої доби, незалежно від їх національних особливостей, конкретизована в вражливості на предмет, на істоту предметів, на їхній зв'язок, на зв'язок із космосом, не тільки незалежно від «контролю розуму», так як це ми звикли називати, поза всякою логікою й упередженістю, а проте підпорядковано якісь внутрішній логіці, якісь тасмничий, суб'єктивний правді. Виявленням цієї правди, таки справді чужої й невідомої, напім банальним уявленням про логічність і зв'язаність явищ, і є мистецькою подією. В цьому революція сюрреалізму.

— »В сітці знайдено коня. В сітці? Так, у рибальській сітці, що сушилась у ранньому сонці. Гарний кінь це м'який звук, листок, скоплення в горах. Всесь дім висить на чотирьох вузлах, на чотирьох сув'язах під тиском пальця.« (Анрі Мішо, »Сторінки з книги особливих зустрічей»).

— »Автомобільний випадок, залізнична катастрофа це майстерні штуки несподіваного. Можна притягатись ім у побільшувальне скло, щоб бачити, як швидкість і непорушність мнуть зализо пальцями кравчині.« (Жан Кокто).

Справді, як каже Мішо, »прості слова, але треба знати, коли їх ставити, ставити на кінці вичерпаної дущ!« Ці два прозові фрагменти ще раз ілюструють шукання країни неприсутнього: сну, уявлення, несвідомого, намагання вирватись з-під контролю розуму, розірвати раціоналістичні засоби — слово, синтаксу, мову, логіку; віддалитись від реального, відобразити найприхованіші психічні стані, злитись з істотою речі, предмету, показати річ у русі, відзеркалити постік свідомості й підсвідомості, **автоматизм** нашого »я« — явного й таємного. Ці найголовніші тези сюрреалізму, які ще двадцять років тому зустрічали цілковиту ворожість суспільства, усе ж спроквола здобувають право громадянства. Фрагменти, подані вгорі, нібито безглазі й ало-

гічні, коли вдуматись у них, мають свою рацію. Авангард світової прози, неперечно, йде слідами Д. Джойса й М. Пруста, цих передвісників сюрреалізму й поряд з поглиблennям наук про психоаналізу, навіть ті письменники, які формально нічого спільногого не мають з сюрреалістами, послуговуються їхніми методами. В романі внутрішня акція привертася до себе більше уваги, ніж зовнішня, потік свідомості заступає традиційну фабулу, складні психологічні конфлікти й ускладнені психічні стані цікавлять більше, ніж перипетії реальної дії; описи природи, предметів, оточення не існують самостійно, а постають як рефлекс свідомості. Потяг до іраціонального, до іреального світу відтискає на другий план т.зв. об'єктивний опис. Взагалі нічого об'єктивного нема, все проходить через призму авторового світосприймання і є функцією його свідомості (або свідомості його персонажів). В суті речі, сюрреалізм існує як нова естетика, як світ візій, зумовлених тільки особистим вибором письменника, його цілковитою свободою поєднувати; здавалося б, непоєднанне, керуватись в упорядковуванні вартостей, явищ, предметів, ситуацій своею власною логікою яка нічого спільногого не має з традиційним поняттям розумової логіки. Критики нового мистецького світогляду (а сюрреалізму поготів) висувають ряд заперечень. Отже, передусім щодо незрозумілості, езотеричності модерної літератури, а сюрреалістичної зокрема. Причина цієї незрозумілості, мовляв, у прірві, що лежить між волею письменників виявити такі духові стані, які не дають себе виявити відомими досі засобами, й можливістю сприймання читача, що звик до традиційних форм вислову. І критика, визнаючи цілковите право письменників на нові форми вислову, все ж домагається від них таких лише форм, які витворюють у нас окреслені стані свідомості, тобто залишають тривале і яскраве враження. Досі цього не зауважено. Сюрреалістичні письменники, каже критика, викликають у нас враження, що їм ідеться в їхніх творах лише про заспокоєння особистих аспірацій без журби про читача — *profanum vulgus*. Ця література, говорять далі критики, здається, призначена тільки для вузького кола, і літературні органи вироджуються в часописи для спеціалістів, того типу, що сільсько-господарські чи важкоіндустріальні органи. Література стає літературою для літераторів.

В цих твердженнях є, без сумніву, багато правди, якщо не стояти на становищі Ж. Ж. Русео, який писав на початку свого »Супільного договору«: »Я звертаю увагу, що цей розділ треба читати уважно і що я не вмію бути ясним для неуважних«. Можна було б навести теж твердження Поля Валері, що »ясність — це обтяження твору, і твір мистецтва не сміє бути ясним для всіх«, або того ж Андре Бретона, який говорить, що »існує зовсім помилковий погляд, начебто мова була призначена полегшувати взаємини між людьми«. В істоті речей, література не призначена для неуважних, неуків і спрагнених легкої розваги. Література (як і мистецтво) буде завжди таємницею, яку треба вміти відчути, й, можливо, ця чинність і додає чару при зустрічах з мистецькими творами.

Але якраз у нашій добі цей конфлікт між зasadами »зрозумілості« й »незрозумілості« далеко глибший, ніж здається на перший погляд. Ідеться бо, повторюємо, не про революцію стилів і манер, а про революцію естетичних світоглядів. Як по боці прихильників »зрозумілості« — виразників попереднього естетичного світогляду, так і по боці речників »незрозумілості« є перебільшення й надужиття, неомінальні в добі переоцінки. Прийде доба рівноваги. Вона вже надходить. Те, що в сюрреалізмі мертві, відпаде, те, що живе, протриває й стане однією з підвальнин нового естетичного вчення, нової естетики взагалі. Але відмовляти сюрреалізмові його осягів, його значення, його творчої діяльності на тлі сучасної духовової революції, яку ми переживаємо, тому

лише, що це »незрозуміле«, вже не можна. Як слушно каже А. Бретон, »сюрреалізм це міст, що зв'язує дві епохи, це подих рівноваги, що встановляється між двома світами«.

Друга хвиля сюрреалізму, що припадає на 40 роки, позбавлена тих виразних елементів деструктивності, що визначали сюрреалізм 20-их років. Поезія й проза сюрреалістів все більше відривається від космополітичного безгрунття і шукає опертя в національних оссбливостях, у традиції, в народній словесності. Так, напр., французький поет — сюрреаліст Ліої Арагон перетоплює в своїх творах традиції трубадурської пісні, поезії Війона, Ронсара, клясиків 17 ст. Типовим сюрреалістом, що користає з джерел національної духовості, був еспанець Гарсія **Льорка**, Англійська письменниця Леонора **Каррінгтон** стас сьогодні найікавішою передвісницею нової поезії, зв'язуючи свій талант із традицією грецьких трагіків. Доволі широко розгортається сюрреалізм у слов'янських країнах. В Чехо-Словаччині цей рух виростає з групи »Деветсіл«, з групи т.зв. »поетизму«, заступленого такими видатними поетами, як Незвал, Галас, Бібль, Завада, Зайферт, Стирський, Гайслер. В Польщі пionером сюрреалізму був **Пшибось**; тепер чоловім представником польського сюрреалізму є **Юзеф Мрозі**:

І нехай зриваються великі птиці,  
між русивими прірвами твого тіла,  
nehай проривається ніч  
аж до глибів дня,  
дерево сяява  
взимку осяюочи ліс  
пломінний ліс  
між джерелами шумує  
Ти

(Уривок з »Поеми«)

В Югославії речником сюрреалізму є поет **Марко Рісіч**, що заклав групу »Зенітізму«, сюди належить теж і відома поетка **Марія Левіна**:

вийти, вийти з цих лісів  
як камінь виходить з води  
важкою тінню зеленого й дзвінкого  
тінню вийти

(»Баляди«)

В Данії, Швеції, Норвегії передвісниками сюрреалістичної революції були мальрі, творці об'єднаної »Абстрактно-сюрреалістичної групи«. **Р. Мортенсен** пише:

поміж нами вир братерських думок  
рід німого телефону  
сміх людей-скелетів  
здіймається й падає  
приспішено як місяць  
за небом передгроззя...

**Оле Сарвік**, найвидатніший поет наймолодшого покоління поєднує сюрреалізм із християнським світоглядом.

Романські країни — Еспанія, Бельгія, Португалія, Румунія й Південна Америка мають уже за собою поважну сюрреалістичну традицію. Речник сюрреалізму в мальстріві, відомий **Пабло Пікассо**, пише теж поезії:

вогнений язик  
заглибив свою поверхню  
в кипінні кубка  
червоно співаючи близнун  
синій стилет  
в оці бика жасмином  
віписаного на його голові...

Поезія США, сливе цілковито йде під прaporами сюрреалістичної революції. Якщо в одних це відгук моди, в інших приєднання до сюрреалізму відається органічним і послідовним. Шукальники нового вислову в літературі, люди, що приходять до голосу в добі перемоги абстрактного мистецтва над реалістично-натуралистичним, знаходять в сюрреалізмі дороговкази. Йдеться бо, як сказано, не стільки про новий стиль і не стільки про нові засоби, як про нове мистецьке світосприймання. І українській літературі — в таких її проявах як творчість раннього Тичини, новелі М. Хвильового, Г. Косинки, М. Йогансена, драма М. Куліша, а згодом поезія Б. Антонича, В. Барки й ін., подекуди В. Лесича — як реакція проти закам'янілості мертвого класицизму як вислід нового національного і мистецького світогляду — в цьому аспекті, її нашій літературі припадає поважна участь в тих мистецьких відкриттях, що їх сумарно звемо сюрреалізмом. Це є мистецтво завтрашнього дня, мистецтво атомової доби.

*Юрій Косач*



## Б. НИЖАНКІВСЬКИЙ

\* \* \*

Напливає і кладеться тінь  
З обрію, де фіолетний глиб.  
За вікном у тиху вечорінь  
Осипається відцвіття лип.

Голова схиляється до рук —  
Не зділати дум важених брил.  
За вікном твое на мертвий брук  
Осипається відцвіття крил.

ЄВГЕН ОЛЕНЬСЬКИЙ

## ОБРІЙ НОВОГО РЕНЕСАНСУ

## ПИТАННЯ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

*„Вони не знають, що це таке весна; але я, я бачив у багатьох краях, як вона підводила своє пронизливе лицо, та зрозумів, що це найнестримніший порив природи, а її нестримність тим більше ідна пошани, що вкрита серпанком. Це дозволяє мені сміятись з тих людей, що мусять стільки інобити, стільки тиснути законами та карами, щоб панувати.“*

*Справжні могуті не б'ють по плечах“... („Касандра“ — трагедія. Альберт Олівія).*

**Ч**и не тому людина завжди прагне чуда, що так гостро відчуває недосконалість свого буття? І чи не тому мистецтво, що здатне творити ілюзію, для неї — найвища принада, що єдина спроможна дати їй це чудо! Лише мистецтву завдає людина хвилини, коли відчуває безмежну повноту, надмір життя.

Чому ж сучасне мистецтво здається нам іноді таким далеким від того, що звикли цінити, як традицію — від тієї романтичної пристрасності і еллінської досконалості, якими таке багате було його минуле? Чому іноді зникають межі між минулим і сучасним, і ми готові бачити в сучасному мистецтві лише розклад і загибель? Чи не тому, що час іще не встиг пом'якшити роздратованості його почуттів, не збив ще їх гостроти кількома «тонами нижче», не примусив ще його звучати повніше і «музичніше», як це зробив він із мистецтвом минулого? Чи не тому, що воно повне ще духу негайної творчої агресії? Адже його життя подібне до душевної безодні, в якій не заслоє ще полум'я пристрасті.

Але, не зважаючи на те, що в душі сучасного мистецтва багато ще є сумнівів і глухих ударів тривоги, шуму дрібних турбот, воно давно вже, як вітрило, спокійно рветься до чарівної мрії, повне думок, що випереджають своє втілення. В його престорі давно вже розгорнулось і гуркоче хвилювання досягнутого.

Те, чим представлена сучасна світова музика — основна її ланка-твірчість — розмірно давно виявило певність зовнішніх окреслень. Ми не говоримо тут про тих франтів із парадними обличчями мерців, які в музичному буквідстві або, ще гірше, в звуковій гастрономії — забули про душу музики і мертвлять естради своїми недумкуватими галасами на честь великих і малих фюрерів, а врешті — на честь свого власного шлунку. Маємо на увазі тих, для кого мистецтво — поклик блаженної долі, тих, перед ким зірки спускаються

з неба, щоб хвалити їх народження.

Найвідоміші «сучасники» ще 1911 року були об'єднані в «Асоціацію сучасних музик», а потім доля не раз розкидала їх по світу, що знову збирала багатьох з них за океаном. Вони ще й тепер не втратили свого діяльного буття, не поступились перед новим, незнаним ще поколінням.

Маємо на увазі ту групу старшої генерації сучасників, яку представляють австрійці: Арнольд ШЕНБЕРГ (нар. 1874 р.), Альбан БЕРГ (1885-1939), Курт ВАЙЛЬ (1900), Ернст КІШЕНЕК (1900), німець Гавль ГІНДЕМІТ (1895), чех Алоїз ХАБА (1893), росіянин Ігор СТРАВИНСЬКИЙ (1882), італійці: Альфредо КАЗЕЛЛА (1883-1947), Франческо МАЛІП'ЕРО (1882), Отторіно РЕСПІГІ (1897), Ільдебранто ПІЦЦЕТИ (1880), французька група «Six» — Даріюс МІЛЬО, Артур ОНЕГЕР, Едмон ДАЧЕЙ, Жорж ОРІК, Франсуа ПУЛЕНК, Жермен ТАЙЛЛЕФФРЕ. угорці — Золтан КОДАЛІ (1882), Бела БАРТОК (1881), еспанець — Мануель де ФАЛЛА тощо.

В штурмі творчих шукань вони породили безліч напрямів, але всім їм властива спільна риса — поринання в світ драматичного напруження, де серед виникаючих образів блукають невиразні бажання, що взаємно підтримують себе рівними зусиллями, прагнення блакитної далечини, творче життя серед примарних арабесок, що виникають у хистких шарах художньої свідомості.

В різнопідвидів рисах їх творчого обличчя світиться одне з тих почуттів, яких багато, але яким не дано імені. Як його не називати, воно залишається назавжди поза словом і навіть поняттям — подібне сугестіюванню ароматів.

Кожний поверт, кожна опуклість їх музики, безперечно, знайшли б місце в безлічі інших образів у попередників (Вагнер, Верді, Дебюсси, Скрябін), але їх сукупність — стиль стає цілком оригінальним

— оригінально-своєрідним. Переможне багатство художнього винаходу ніколи не залишає їхньої музики. В ній криються познаки, недосліджені мові й зорові. Вона повна тих передчуттів, коли здається, що хоч навколо пустельно й глухо, але душа звучить так, що її можна чути. Їхня музика може, більшою мірою, ніж музика попередників, здібна примусити плакати прості, але чутливі серця.

Параడоксально, але — тиша, лише тиша і безлюддя — ось те, що потрібне для них, щоб усне, навіть найслабші і силуетані голоси їхнього внутрішнього світу, могли зазвучати впевнено.

Тому і зовні засобами своєї виразності їхня музика втратила попредню рівність і надмірно застиглу плинність — вона стала короткою і тічною, як промінь сонця.

Свою естетику сучасники декларували в низці своїх художніх «маніфестів» — спочатку Феруцчо БУЗОНІ — «Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst» (1907 р.) потім Фр. В. ПРАТЕЛЛА — «Musica futuristica per orchestra» (1911), Матіяс ГАУЕР — «Atonale Musik» (1911), А. ШЕНБЕРГ — «Harmonie-Lehre» (1911), нарешті Алоїз ХАБА — в «Von neuer Musik» (1925).

Музика для них — передусім творча (наявність моментів винаходу) організація звукосполучень на підставі історично винайдених принципів — принципів, що виродили з досвіду сприймання музичних явищ. Тому в процесі формування музики — їм питома перша за все тенденція до все інтенсивнішого відчуття стану несталості її рівноваги, тенденція до порушення тостожних і повторюваних моментів через втілення незвичних, нежданіх, примхливих інтонацій і через розбивання або розсування сталих конструктивних форм.

В цьому вони вбачають основний сенс свого походу, своєї боротьби за актуально-агресивні фактори, що порушують традиційні композиційні схеми.

В музиці все виміряється співвідношенням завжди змінним, тому творча свідомість сучасників еволюціонує, поборюючи коло засвоєних і звичливих форм.

**Вільні** від »позамузичної« логіки традиційного мислення — метроритм, мелос, тональність, у цілому всі елементи виразності — ось це, від чого вони відштовхуються в своїх творчих шуканнях.

В чому ж конкретно сенс цієї творчої »свободи«, які ті межі, що дає вона для збагачення музичної культури в цілому і який реально-творчий доробок сучасної музики?

Логікою історичного розвитку сталося так, що романо-германська музична культура вже з кінця XVI, початку XVII століття стає передовою, а тому — загально-людською. Протягом свого вікового розвитку вона виробила певну, стала систему формотворення, що особливо позначилося з моменту так званої »рівномірної темперації«, винайденої 1691 р. Андреасом Веркмайстрем і творчо здійсненої Й. С. Бахом, зокрема його загальновідомим Das wohltemperierte Klavier'ом.

Сутність цієї системи полягає в тому, що основні принципи і способи формотворення — логіка будови і розвитку як окремих елементів музичної виразності (інтонація, мелодика, ладотональність тощо), форм викладу (гармонія, поліфонія), так і структури музичного цілого (форма) — зумовлювались відповідними межами ладотональних відносин, так би мовити чистих du і moll — на базі яких зросли такі стилі, як класицизм та романтизм. Але вже так звані пізні романтики — неоромантики другої половини XIX століття, зокрема Вагнер з його системою ляйтмотивів і його »безконечною мелодікою« та посиленім енгармонізмом — намагаються вийти за межі традиційного розуміння можливостей »рівномірної темперації«, викриваючи необмежене збагачення її виразних ресурсів. Подальша еволюція цієї системи і піде в еж-он-то-ко-ро-ко-ро-ко-ро-ко-

В творчому становленні сучасних композиторів можна було б — щоправда умовно — спостерігати два періоди. Перший з них позначується виразним намаганням, позбавитись того »акустичного« закріпачення творчої думки, яке накидали її традиційна умовність музичного мислення, що вимагалась відповідними нормами »рівномірної темперації«. У другому періоді — винайдені нові принципи виразності усвідомлюються вже як нова фаза творчого розвою — фаза дійсно нової музики, з її принципово новими методами формотворення. Основою творчих шукань цих періодів стало збагачення ладотональних відносин dur і moll вживанням спочатку політоналізму, омнітоналізму і наречі — атоналізму, бу-

дова акорду не лише в терцових ознаках, але й квартових і навіть секундових; перенесення опірних функцій з тризуку на великий септакорд, монакорд і т. п. Це й собі зумовило нові можливості метро-ритмічної структури, інтонації тощо.

Саме ставлення до музики набуло ознак ставлення до неї як до »звукової архітектури«, незрівняно підноситься щоштом її чуттєвих елементів — елемент інтелектуалізму. Музика набирає ознак, що посилюють її філософсько-пізнавальне значення.

На жаль, що й досі цей шлях музичної еволюції іноді усвідомлюється як наслідок творчого занепаду, зумовленого, як вважають, тяжінням до беззмістового конструктивізму — до формалізму. Але в дійсності сучасні композитори,



Ігор Стравинський  
рис. Пабльо Пікассо

можливо як ніхто до них, проблему творчого пізнання світу висувають на перший план — глибоко вслухаючись в найтонше третміння сучасного життя, живучи передчуттям далекого майбутнього.

Чи не впевнюю в цьому безмежний обсяг їх творчої тематики — від гранично-суб'єктивних колізій до універсально-вселюдських, життєва переконливість образів їх музики — від гранично-інтимних і задушевних до величних і погрозливих! З якою наполегливістю затушковують вони сталі межі традиційних жанрів, щоб уникнути виразної умовності; з якою дбайливістю культивується найтонша сфера виявлення музичної думки — камерний ансамбл; як послидовно конденсується форма, де замість маштабної чотиричастинності симфонії стверджується синтеза одночасно-

сти, а замість принципів »великої опери« — принцип монодрами. На небувалу височину підноситься як формотворчий чинник — імпровізаційна свобода, а дієсість драматургії, в якій закони внутрішнього розвитку музики мотивують становлення образів, завойовує неосяжні перспективи.

Майстерність — як наявність моментів творчого винаходу нового, що збагачує дійсність, а не повторює її — ось вирішальний фактор творчої акції сучасних композиторів.

Так заклик до »творчої свободи«, до поборення традиції — нечувано збагачує музику. В цьому розумінні сучасники — адепти художньої революції, яку можна порівняти хіба з добою »есітар cantando«, з добою винайдення мелодико-гармонійного типу музичного мислення, що прийшов на зміну »суворому стилеві« в кінці XVI, початку XVII століття.

В ім'я чого ж здійснили вони цю революцію? Чи не в ім'я бездійного конструктивізму? Нічого спільног! Можливо музика — більш за інші мистецтва спроможна передчувати майбутнє, можливо в ній, як ні в якому іншому мистецтві — давніш відчулася та непереможна туга за »прекрасним«, за »конструктивною гармонією«, якої так пранглюстро протягом останніх років? Чи не надібали сучасники тієї чарівної стежки, яку торує творчий дух нашого часу — шляху у майбутнє?

Так конструктивні сили людської духовності поволі перемагають ту руру, що ось уже півстоліття отрує життя. А з оздоровленням духовності прийде й оздоровлення буття! Саме в цьому та священна місія, яку покликане виконати сучасне мистецтво і зокрема сучасна музика!

Як же справа стоїть у нас? Чи дозріла наша музична культура до бодай органічної взаємодії з проівідними прямуваннями сучасної європейської музики? Адже її творче обличчя — це синтеза різномірних зусиль багатьох національних особистостей. Вона ніколи не була чинником нівелювання творчих вартостей національної волі, навпаки — на її ґрунті зросли такі постаті національних музик, як Бах, Моцарт, Бетговен, Вагнер, Россіні, Верді, Берліоз, Цезар Франк, Дебюсси, Гріг, Шопен, Глінка, Дворжак і т. д., і т. п. Абсолютно хибно було б уявляти собі і сучасну європейську музику як якусь національно недиференційовану спільноту. Стравинський, Шенберг, Онегер, Респігі, Алойз Хаба, Мануель де Фалла — кожен з них зберіг свою національну своєрідність, однаково збагативши загально-людську скарбницю творчих зусиль. Навіть більше — лише завдяки національній самобутності кожного з них стало можливим те безмежно багате силою діяння ціле, що носить назву сучасної музики.

Там, на батьківщині — нашу музику перетворено в прикладний засіб пропаганди, що нічого спільногомистецтвом не має; безжалісно нищить все, що бодай малою мірою намагається піднести над рівнем посередності. Тут, на еміграції, — не спромоглись ще взятись навіть готувати ґрунт, що встиг уже зарости такими будяками, з якими щось вдіяти — зайва праця. Панує рівень побутового, але у відмінність від «дитирамбічної побутовщини» в краю — тут лунає українська пісня (інвазія «репрезентативних» хорів), що вичерпується, на жаль, десят-

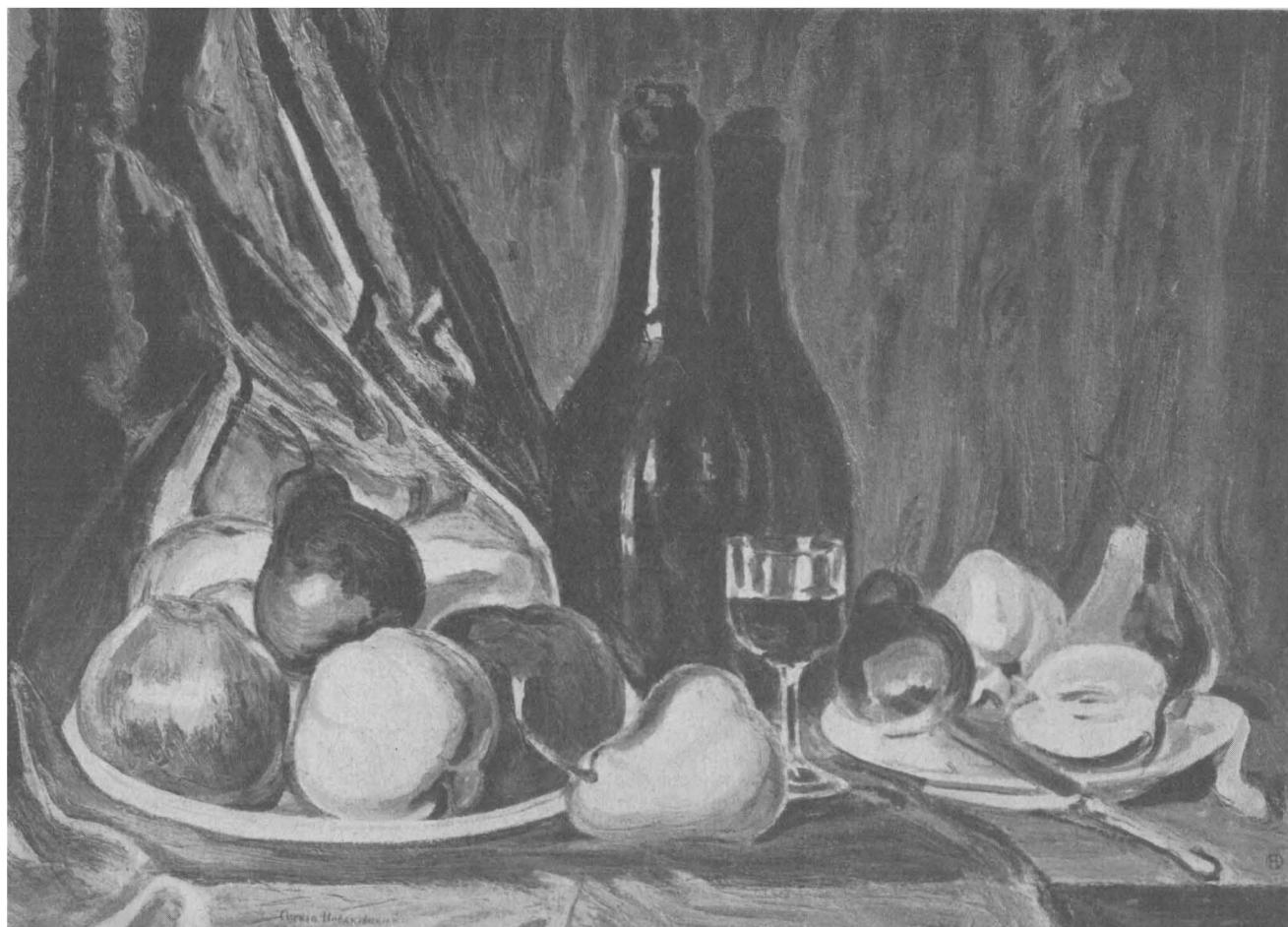
ком назв, які ось уже протягом майже століття складають основний репертуар наших хорів (знову і знову обробка Лисенка, Леонтовича, Стеценка).

Чи можна говорити при таких умовах про сучасний рівень нашої музики? Музики, що, як ні одне з інших мистецтв, вимагає тривалої традиції, досконалості майстерності, високої культури композитора, виконавця і слухача?

Лише спільні зусилля наших дійсно професійних музик і зацікав-

леної громадськості могли б, нам здається, не лише зберегти, а і стимулювати подальший розвиток тих виключних спроможностей нашого народу, що зумовили створення однієї з найбагатших галузей світового фолклору — української народної пісні, змогли б забезпечити не лише органічне включення нашого музичного професіоналізму в загальну дію сучасної музичної культури, а й завоювати їй те місце, на яке музична обдарованість українського народу має всі підстави.

Євген Оленський



Олекса Новаківський. „Мертвa природа“, — Львів, 1916. — Олія, 52 × 72 см.

ОЛЕКСА ВЕРЕТЕНЧЕНКО

## ЧОРНА ДОЛИНА

Ідуть, ідуть запорожці,  
наближаючись до поду, —  
із піснями переможці  
повертаються з походу:

»Брешеш, хане! Брешеш, враже!  
Всі ми лицарського роду —  
наша слава не поляже,  
нам не буде переводу!«,

Мірно йдуть присталі коні,  
і риплять вози і гарби,  
слюти-трають на осонні  
у Криму здобуті скарби.

Добра випала гостина! —  
Зброя, збруя, шиті сідла,  
дорогі заморські вина,  
гори золота і срібла!

Грузнуть ковані колеса,  
низько крячуть дикі круки.  
Вечоріє. Сині плеса  
поптамилися від пилиоки.  
Скільки тут орда ходила,  
скільки різались отам он...  
Кінь Сірка гризе вудила.  
оглядається отаман.

Брови крилами навислі,  
зиркає очима строго.  
Ой не весело на мислі  
у старого кошового.

Наче знає, наче бачить  
людські думи-погаданки..  
І всміхається, і плачує  
визволені полонянки.

А за ними поодинці  
їдуть зажурені ногайки,  
сунуть хмарю ординці,  
дротяні гудуть нагайки.

Тупіт ратиць. Крики. Гомін.  
Гострі запахи від поту.  
Щастям повні невимовні  
очі лагідного скоту.

Впало сонце за діброву,  
і ревуть воли щосили.  
ніздрами почувши знозву  
рідний край, степи, могили.

Ідуть, ідуть запорожці,  
наближаючись до поду, —  
із піснями переможці  
повертаються з походу.

Золотою булавою  
угорі зоріс небо.  
Ось махнув Сірко руксою —  
дibиться гарячий Лебідь.

копитами б'є об камінь,  
в гриві брязкають дукати...  
Зупиняється отаман,  
став словами промовляти.

Мідним дзвоном голос лине,  
тане в зоряній безодні:  
— »Серед Чорної Долини  
заночуємо сьогодні!«.

— — — — —  
Вогні, Вогні. Від диму сльози  
з очей стирають козаки.  
Горять бағаття. На занозах  
киплять похідні казанки.

— »Готово! Нумо, до вечери.  
Нагодувати татараву!« —  
Ординцям всипали тетери,  
самі ж присіли на траву.

Перехристилася... Наче діти,  
ідять, ідять — аби скоріш.  
І всяк воліє відпочити,  
лягти, упасти на спориши.

І всяк дивується про себе:  
комета, бач, — не добрий знак...  
Чумацький Шлях сіріє в небі,  
немов текучий дрібен — мак...

З ночов доїли теплу кашу.  
Барила випили до dna.  
Поснули в сутиші. На пашу  
іде сумирна німина;

Жує курай. Шукає відер  
одне за одним назирцем...  
Так вільно, вільно віс вітер,  
так пахне, пахне чебрецем.

А що ж в наметі кошового?  
Чом не дрімає кошовий?  
Застигла варта біля нього,  
і думу думас старий:

»Але ж важка ти, доле наша...  
Пора б заснути вже давно...  
В руках турецька срібна чаша,  
а в ній — невипиле вино.

— — — — —  
Мінас ніч...  
Роса... Терлич...  
Зелений подих трав...  
І враз навскак  
летить сурмач,  
у сурмоньку заграв!..

Зазивний спів  
подаленів —  
збужає сонний стан.  
Десь молодик  
у хмарі зник,  
неначе ятаган.

І вже за мить  
ніхто не спить:  
— Татари? Турки? — Ні.  
То кошовий  
стояв, блідий,  
на білому коні.

— — — — —  
І загули слова Сіркові,  
згасивши цвічену зорю:  
— »До Вас, брати мої по крові,  
з могили предків говорю.

За вас, які були в ясирі.  
струснули ми невірний Крим.  
що не живе із нами в мирі,  
а тільки сіє чорний дим.

Та зрозумів я вашу втому,  
чому у поглядах журя —  
не всі ви хочете додому  
на Україну, до Дніпра,

бо вже статарили малечу,  
бо вже чужі батькам старим.  
Що ж — ваша воля. Не перечу.  
Ідіть собі, хто хоче, в Крим.

»Ідіть собі, — сказав отаман, —  
щаслива путь вам, ідучи...  
І відділяються гуртами  
десятки... сотні... тисячі...  
— — — — —

Прошили обрій золотий  
тонкі світанкові огні —  
і довго, довго кошовий  
стояв на білому коні.

І думав він: свої біжать...  
Пішли, пішли... Куди? У Крим!  
Так ось за кого мерла рать...  
Невір-земля дорожча їм...

Неваже ж у них душі нема?  
Вже тільки мріють вдалини...  
А може здумають?.. Дарма...  
А може вернутися?.. Так ні!

Не оглядаються назад...  
— »Татарські люди! Вороги!  
На коні, хлопці! Наздогнати!  
І вирубати до ноги!«.

— — — — —  
Вперед рвонулись гривуни,  
збиваючи полинь,  
копитні розплески луни  
склюпнули далечину.

І хижко зіпив чорний крук  
столітні пазури —  
смертельні розчерки, шаблюк  
заблиснули вгорі...

І кинулись усі набік  
з розпукою в очах,  
несамовитий, дикий крик,  
несамовитий жах.

Заклекотіла морем лютъ:  
— Не люди — вороги.  
Шашкують, ріжуть і січуть,  
гасають навколо...

Чия ж то плахта і рукав  
мелъкає, наче сніг,  
і хто за нею спрямував  
коня летучий біг? —

В нестягі рине наздогін,  
толочить оболонь, —  
та не цілунку хоче він,  
хоч серце, як вогонь.

Зближається — і раз, і два  
махнув рукою Ріг —  
і покотилася голова  
Данилові до ніг.

І покотилась голова,  
і розплелась коса...  
Яка червоная трава,  
яка густа роса... .

— Ярино, ти! Стій, коню, стій! —  
На гриву похиливсь:  
— Кохана! Мила! Світе мій!  
Я так любив колись!..

І знов, пустивши поводи,  
ударивши коня,  
шалено гониться туди,  
де стогін, кров, різня... .

— — — — —  
Далеко стишилась гонитва.  
Знялась важка рука —  
і в небо линула молитва  
отамана Сірка:

— »За віру нашу незбориму  
упала кара з кар —  
ніхто не вернеться до Криму  
плодити яничар.

Ніхто ніколи не побачить,  
як селища горять,  
на наші голови козачі  
не слатиме проклять.

Чорніс трупами пониззя,  
скривавлені шляхи...  
Це я вчинив. Це я порізав.  
Це все мої гріхи,

і сам спокутувати буду,  
що прийде час,  
настане день Страшного Суду.  
Господь розсудить нас.

О, помсті Чорної Долини!  
Скрізь трупи, мов хрести...  
Великий Боже України ,  
прости мені, прости!«.

1944.

Олекса Веретенченко



Олекса Новаківський. „Спомини при рожах“ (портрет дружини)  
Могила, 1909 — Олія, 79 × 112 см.

М. ЮРСЬКА

## В НЕСАМОВИТИ РОКИ

*Організаційно-наукова діяльність проф. В. Сімовича в останніх роках його життя*

**К**оли три роки тому на весні невблаганна вістка про смерть проф. Сімовича потрясла й гнітючим смутком укрила українську культурну громаду, розсіяну по всьому світі, так це тому, що покійний професор Сімович був людиною, що, не зважаючи на своє енциклопедичне знання й широку ерудицію, не відгороджувала себе від довкілля недоступним муром своєї вченості.

В його багатій духовості сполучались глибокий, вічно ворушкий ум і золоте серце прекрасної, рідкісно доброї людини, що завжди йшла назустріч усім проявам людського життя. Тому і його життєвий шлях позначився такою багатством, всебічною діяльністю.

Наши невідрядні умовини бездержавного народу не є плодочим ґрунтом для вирощування вчених. Теоретична наука й вчення чистого типу завжди ще вважаються люксусом, відірваним від життя мистецтвом для мистецтва. Український учений за традицією мусить займатися усім, на жаль, звичайно найменше тим, кому хотів би присвятити себе всеціло. Тож не диво, що в духовій спадщині проф. Сімовича, подібно, як у численних його попередників, таку поважну рубрику займає редакторська й практично-наукова діяльність. Редакторські праці він присвячував свої сили ще за студентських часів, не покидав її й до кінця свого життя.

Повернувшись з еміграції в Німеччині й Чехії, проф. Сімович влаштовується на роботі в товаристві «Прогрес» у Львові як редактор популярно-наукового журналу «Життя й знання». Поруч з цим працює також в Історично-філологічному Відділі Наукового Товариства ім. Шевченка, де редактує записи НТШ, а пізніше також заснований ним журнал «Сьогоднє і Минуле».

У м'ячесі під його проводом організується при Історично-філологічному Відділі Комісія Мови, що між іншим ставить собі завдання устійнити строкату й надто вже анархічну українську граматичну термінологію. У засіданнях Комісії брали участь голосні люди з-поза НТШ, які або своїми студіями чи кваліфікаціями були безпосередньо звязані із, справами українського мовознавства, або просто такі, що цікавились українською мовою і її розвитком.

Із праць Комісії не залишилось якихось тривких вислідів, проте значення мала виміна думок і поставлення самої проблеми.

Драматична, багата подіями осінь 1939 р. застає проф. Сімовича у Львові. Непередбачені події сколихнули все дотогочасне життя і кинули його на зовсім нові рейки. Люди не в силі були зразу схопити й освоїтись з тим, що несподівано прийшло. як перед ними ставились щораз то нові завдання... Тим часом з кожним днем проріджувались наші ряди. Не один, хто навіть спершу мав тверду постанову залишитись на батьківщині, приглянувшись близче до всього, кидав усе й ішов на Захід.

Тоді саме готувалися урухомити університет. Проф. Сімовичеві доручено організацію літературно-мовного факультету. Завдання не було легке. Чимало добрих україністів покинуло Львів, а тих, що залишились, треба було розділити поміж безліччю львівських шкіл різного типу, між якими, крім уні-

верситету, п'ять високих шкіл вимагали кожна окремої катедри української мови з апаратом кваліфікованих сил.

Справа ускладнялася тим більше, що до роботи «революційним шляхом» треба було приступати зразу, дарма що ніхто з нас не бачив ні посібників, ні програм навчання. Єдиний невеликий нормативний підручник Загродського був на руках у проф. Сімовича; він правив нам за єдине джерело інформації про новий правопис, нову термінологію і більшінші нові методи.

Людей, що мали бути розміщені по львівських високих школах, проф. Сімович скликав на нараду в залах деканату в'університеті, де давав потрібні вказівки і розподіляв функції поміж поодинських осіб...

... У величезній залі нарад було понуро й майже моторошно. Між оголеними з емблем недавніх господарів стінами, над нашвидку розставленими меблями вібрував і заломаним рефлексом в обличчях зібраних відбивався неспокій. Думка бігала від порожніх місць на світі до розставлених рядком із ще необсохлою фарбою величезних портретів «4-рох вождів» і безсилі зависала в порожнечі.

— Треба їхати, професоре, тікати зі Львова! Вас школа! Рятуйтесь!

— Їхати? Куди?... Був уже на еміграції, не хочу більше.. І німців знаю добре. Не подорозі нам з ними... Хай їм!.. А врешті — і так скоро помирати будуть.

І проф. Сімович провівши характеристичним йому рухом долонею по чуприні срібного волосся, всміхався до нас своїм усміхом, що зразу створював безпосередню теплу атмосферу.

Ми всміхалися також, бо для нас усіх смерть могла бути однаково близька й однаково далека в цю несамовиту осінь пам'ятного 1939 р.

Все творилось серед хаосу, наче в півгарячці чи в гарячці. Ніхто з нас не усвідомлював собі, що можна, а чого не можна, що й як слід робити, де кінчачеться межа дозволеного й починається виклятій світ »буржуазної контрреволюції«. Нове нависало над нами чорньюю грозою чогось фатального, що, здавалось, кожної хвилини готове було розчавити нас за законами своєї окремої, абсолютно ділянкою логіки.

Чим голосніш лунали промови й мітингові гасла, чим рясніш спадали на нас всякі »блага й почесті«, тим більше кожний з нас замикався в собі і нишком запитував себе, котрий це з актів дивовижної трагікомедії. Серед такої обстанови авторитетне слово й поради проф. Сімовича були справжньою допомогою й підпорою.

Незабаром відкрито у Львові університет, який названо іменем Ів. Франка, а вслід за цим і інші львівські високі школи. Діло якось робилося, бо мусіло бути роблене. Проф. Сімович виконував спершу функції завідувача катедри української мови, а згодом його призначено деканом літературно-мовного факультету. Як вроджений педагог, він найкраще почував себе за катедрою в університетській залі серед слухачів. Натомість свій деканський уряд, що за советською системою полягав здебільша

на виконуванні адміністративних функцій, уважав справжньою карою і докладав усіх зусиль, щоб визволитись від нього.

Проте на тому пості, який нівечив сільки духових сил, проф. Сімович доклав чимало такого, що підносило престиж української науки, а то й загалом усього українства.

На кожному кроці ще свіжі були сліди недавнього польського панування, і поляки нелегко примирювались із мовою українізацією університету, тому й якийнебудь вияв нашого недосвідчення ностувався завжди з неприємною злорадістю. Проф. Сімович належав до тих нечисленних українців, що й серед поляків та жінок мав велику пошану. Щирі симпатії завоювали йому не тільки особистий тakt і гуманне ставлення до людей, але передусім його непересічне знання й розум.

— Проф. Сімович — це справді учений європейської міри, говорив не один із польської професури. Десять уже на початку 1940 р. відкрито у Львові на місці НТШ філію Київської Академії Наук, в склад якої, як один із її наукових інститутів, входив і Інститут Мовознавства. Директором Інституту був проф. Студинський, найбільше в тому часі зайнятий своїми депутатськими справами, а його заступником і фактичним керівником був проф. Сімович.

Особовий склад Інституту підібрал сам проф. Сімович, покликуючи туди декого із колишніх учасників Комісії Мови або інших, що мали якінебудь мовознавчу роботи. Крім обох керівників Інституту, туди входило ще 8 осіб наукових співробітників, секретар, бібліотекар і друкарка, усіх разом 13 осіб. Інститут дістав гарні приміщення в центрі міста в будинку «Просвіти» (Ринок 10), де під проводом проф. Сімовича наш невеликий колектив виконував свою працю впродовж одного року. Кожний із співробітників був зобов'язаний, поза індивідуально опрацьованою темою, брати участь у праці над польсько-українським словником. Навантаження роботою було досить велике, коли взяти до уваги те, що кожний з нас працював ще за повною ставкою в університеті або в педагогічному інституті. При всій навалі своїх обов'язків проф. Сімович мусів знаходити ще час, щоб консультувати і керувати нашою роботою.

Але треба було мати окреме щастя, щоб консультація проф. Сімовича могла пройти спокійно, без якихось зовнішніх перешкод. Вже ввійшло наче до нормального порядку дня, що вранці дзвонив телефон, і нетерпеливий голос у трубці питав, чи є проф. Сімович і коли прийде. Через кілька хвилин знов дзвонив телефон, і втомлювався від заспокоювань інформації секретар Інституту добродушний п. Хом'як. Потім з'являвся професор, але, не встигши ще сісти за письмовий стіл, мусів відхолити, викликаний телефоном. Повернувшись, застівав звичайно кілька осіб, що чекали біля його стола. Це був звичайно хтось із професури чи ступентства, з бібліотеки, з музею ім. Ів. Франка або із співробітників інших інститутів, головне з Інституту літератури, що саме виготовлював до руку повне видання Франкових творів. Очевидно, в цього році гравії найавторитетніший голос міг мати тільки проф. Сімович, що з огляду на вагу справи і п'єтизм до великого Ів. Франка з охотою присвячував свій час і труд редакторській роботі.

Багатий на зайняття трудодень професора проходив безпосередньо перед нашими очима, бо його письмовий стіл стояв повечі із нашими, даючи, що алміністрація Академії Наук влаштувала йому в одній із кімнат окремий вигідний кабінет. Можливо, що для чоловіколюбної й вічно ворушкої душі професора живі люди в поблизжі й дружня розмова в хвилинах передишкі були тим, чим для інших ученіх — тиша в чотирьох стінах.

Інколи все таки в приміщеннях Інституту Мовознавства ставало тихо. Користаючись з обідової перерви професор розгортає свої папери й заглиблю-

вався в роботу. Хвилини плили. Похиленого чола із сріблистим пасом неспокійного волосся і стулених повік торкався м'якою долонею спокій...

За вікнами зойкали трамвайні дзвінки, Професор підводив голову. Зініці заокруглювались усмішкою. Потім, наче дивуючись несподіваній тиші, підходив до протилежного вікна. Коло стіл львівського ратушу вибувало людське муравлище безособової сірої юрби. Ватяні фуфайки, сибірські валянки, довгополі шинелі, дешеві жіночі беретики.

Із дощаних буд. розсаджених безладно новими господарями по ринковому майдані, крізь бляшані труби клубився дим і зливався із низко спущеним сірим небом. Хто скаже, що це Львів! Наче якась Е'ятка, Тула чи Казань... І це впродовж неповного року...

— Перебудовуємесь на новий побут.

У далині розплівчасто майоріли обриси вежі латинської катедри. Пускався мокрий сніг.

— Чи пойді з вивезеними ще стоять на Замарстинові?

— Так. Наглуухо забиті. А люди крізь віконця просять води...

... У передпокої різко озивавсь телефон. Між відхилені двері обережно просовувалась голова п. Хом'яка.

— Пане професоре! Дзвонили з університету... Крім того, був ще з Обкому.. І за коректою заходили...

Хитаючись на боки оглядно постатью, професор дослухував на ходу і швидкими кроками йшов до виходу... Справ було дуже багато в цей неспокійний, несамовитий час. Поминаючи щоденні навантаження, в програмі яких поважну рубрику займала, між іншим, також ціла повінь мітингів, демонстрацій, передвиборних приготувань (від цих собор'язків ніхто не мав сили відмовитись), поминаючи початкові труднощі при організуванні наукових установ, Львів відбув за розмірно короткий час три наукові з'їзди: сесію Академії Наук, сесію університету і сесію Відділу Суспільних Наук Академії Наук. У сесіях проф. Сімович брав безпосередню участь, виступаючи або з доповідями або як голова нарад.

Не можна поминути деяких імпрез університету, як цівченківської академії чи академії на честь Лесі Українки, на яких проф. Сімович виступав з близкучими промовами (тут особливо його спогади про Л. Українку залишили незатерте враження у слухачів).

При кожній нагоді, не жаліючи себе, проф. Сімович щедро обдаровував своє довкілля скарбами своєї багатої духовості. Можна було справді дивуватися, яким чулом у ці жорстокі часи (хто знав ближче проф. Сімовича і його чутливі на людське горе серце, може уявити собі, як глибоко переживав він кожнчастє житво НКВД) зберігалась його працездатність, завжди однакова свіжість думки й непослаблена інвенція. Все, до чого торкалась його тепла рука, набидало іншого виразу й значення, набидало життя.

Проф. Сімович не був організатором у дослівному розумінні цього слова. Він, мабуть, і не хотів ніколи ним бути, бо на те не дозволяла йому його налого велика вирозумілість людських слабостей. зате, як не буденно облаштована людина, він володів тасмочкою притягати й з'єднувати довкруги себе людей.

Оскремою світлою сторінкою в житті проф. Сімовича було його ставлення до молоді і до українців з Центральної й Східної України.

Молоді таланти мали у проф. Сімовича окрему опіку і він робив багато, щоб створити відповідні умови для їх зростання.

Зокрема радів, коли йому щастило уможливити комунебудь із нас виїзд кудись поза межі Галичини, у ці часи, між іншим, до Києва. Сам ухилявся їхати до Києва, хоч кияни, серед яких він мав справжні симпатії, раді були б його вітати в себе. (»Проф.

Сімович зовсім наш», говорили наддніпрянці, бо справді він був наче живим втіленням соборно-української духовості).

— В Київ не поїду за ніяку ціну. Хіба це Київ, наш Київ? — виправдовував свою неохоту до подорожі туди. Він волів викупитись «командировкою» до Москви, де дисонанси не були такі болючі.

Ми не раз дивувалися професорівій відвіртості, з якою він висказував перед різними представниками із Центральної й Східної України своє обурення з приводу русифікації українських установ і цілії України.

Напів жартома, із промінчиком усмішки в очах говорив про те, що йому боліло найбільше.

— А з мовою що зробили? І мова, і правопис — все за наказом згори. Так, наче б українська мова не мала своїх власних законів!

Ми боялися за безпеку професора і дораджували бути обережнішим, бо в советській дійсності важко було відрізнати людину від манекена НКВД.

Але в початковій фазі «визволення» проходило інколи мимо уваги навіть щире слово.

Як Університет ім. І. Франка, так і Інститут Мовознавства покликав несподівано до життя неспокійний час, так несподівано в бурхливий час обірвалось життя обох установ.

У 1941 р. із приходом німців після ліквідації університету й Академії Наук проф. Сімович залишається ще якийсь час в університеті на пості «Kommissarischer Verwalter», а потім переходить на посаду мовного редактора видавництва. І тут так само, як і всюди, він стає головною особою, живим центром, в благодатній, теплій атмосфері якого народжуються і вирощуються творчі думки й почини. Завжди однаково працездатний, однаково здисциплінований у роботі, з високими вимогами до себе, з вирозумілістю для інших, завжди з соняшною усмішкою і погідним, широ-українським дотепом.

Справжній керівник і близький щирий друг для свого оточення. Таким залишився до кінця свого творчого, многотрудящого життя незабутній професор і гаряче всіма любленій дорогий дідусь Сімович.

*M. Юрська*



Олекса Новаківський. „Серце Ісусове“. — Львів (коло 1927-9)  
Рисунок вугіллям.

С. ГОРДИНСЬКИЙ

## СІМОВОДРАКІВКА

## ДО ІСТОРІЇ ОДНІЄЇ ПАРОДІЇ

**Д**ля покійного професора Василя Сімовича — клясика була мірилом усього. **Класичне** — для нього було те, що витримало критерій сторіч і тисячоріч, що було визнане величим усіма людськими генераціями. Він завжди бідкався над тим, що в нас твори класичної світової літератури майже невідомі, не тільки загалові, але й нераз самим письменникам... Недостачу цього знання вважав він найбільшою перешкодою в розвитку великої української літератури, в якій брак зв'язку із світовими темами і формами доводив письменників до відчуження і периферійності їх творчості. Тому Сімович по-всяк час агітував кожного письменника обмежувати свою індивідуальну творчість і братися більше до перекладів; користь із цього була б подвійна: письменник виробляв би собі на класичних зразках стиль і смак, а водночас давав би й широкому загалові корисну лектиру, тоді як його власні твори мало кому і до рук попадають.

Особливо цінив покійний професор літературу античну. Як добрий знавець грецької мови, він і сам че без успіху брався до перекладів. Тут довгі роки працювали він спільно з другим ентузіястом античної літератури — проф. Агенором Артимовичем, вони й переклали вдвіч кілька творів грецьких трагіків і підписали їх вигаданим комбінованим іменем і прізвищем **Васаген Сімартич**. Проте, майже ніщо з тієї чи то індивідуальної, чи спільноти перекладної праці не побачило світу друком. Причина тут була не тільки в наших видавничих умовах, але й у тому, що Сімович сам ставився до своєї праці дуже вимогливс, постійно її удосконалював і переробляв. Крім цього, він мав настільки критичного змислу, щоб знати, що і він, і покійний Артимович, були передусім філологи, а не поети. Самозрозуміле для філолога бажання віддати чужий твір якнайточніше не раз обмежувало й придушувало поетичний політ віддаваного твору. Відомо, що в перекладі точність — справа досить умовна, вона — велика чеснота, але на сутомистецький вислід твору вона впливає тільки здалека й посередньо, бо вирішними там є передусім естетичні закони мови, що в ній передається якийсь чужий твір.

Свого часу, готовуючи у Львові плян видань «Українського видавництва», ми уклали в той плян 6 перекладів античної літератури, постановивши спільно опрацювати остаточну редакцію перекладів. Мали там бути, крім одного-двох перекладів самого Сімовича і Сімартича, також перероблені і новозредаговані переклади інших авторів — Ніщинського і Роздольського. Есхілів «Скований Прометей» в перекладі цього останнього був майже закінчений і готовий до друку, як цензурний віділ, якому підлягала видавництво, повідомив, що друк тих творів, як не «крігсвіхті», неактуальний. Шукаючи виходу, покійний професор круто повернув убік і, щоб видати все таки клясиків, узяв на редакційний варстат клясиків німецьких — цих заборонити вже не могли. Так з'явився «Райнеке Ліс», «Іфігенія в Тавріді», готовий був «Дон Карльос», «Торквато Тассо» і «Мессінська наречена», з латинських клясиків вілано переклади Зерова, ніби то для потреб школи. Редакцію грецьких авторів ми відклали до сприятливішого часу, якого Сімовичеві діждались не довелося.

Сімовича тягнула до античної літератури не тільки повага до великої творчості, загальнознаваної і освячені, але передусім все нова сула переживань, що їх давала сьогоднішньому вникливому читачеві та творчість. Бистрість думки, несхібна логіка, глибокий ліризм, драматизм у зображені вічнолюдських моментів життя, то тонкий, то гострий і брутальний дотеп — усі ці моменти в творчості античних авторів Сімович умів цінити, як мало хто в нас. Не диво, що, маючи перед очима такі первозвори, він хотів бачити й нову українську літературу з подібними ідеями і формами. Проте факт, що до найновішої української поезії ставився він досить негативно, годі вияснити тільки цим. Безперечно, тут велику роль відіграла й проблема генерацій, це ж було загальний психологічний факт, що поети наших молодих років залишаються нашими улюбленими поетами на все життя. Отак поетами Сімовича були, напр., Лепкий і Маковей, і не раз доводилося вислухати його жалі на те, що в поетичній бібліотеці появляються «не-поети». Коли ж ми доказували, що власне молодий читач і вимагає таких творів, розхоплюючи їх з книгарень, то Сімович починає говорити про зіпсований смак нового читача...

Взагалі важко спрекцизувати, чого саме хотів покійний професор від нових авторів поезії. Не задовольняв його майже ніхто. Хіба може Антоніч-лірик і трохи Осьмачка. Все інше — це були «надумані поезії», «котурни», а не творчість, що пливе з серця, з інтуїції. Цьому саме ставленню Сімовича до нової поезії і присвячена одна з наших пародій — «Сімоводраківка». Сімовичеві було приемно, коли йому при різних нагодах, як уродині чи іменині, писали дотепні вірші. Для цього довелося виробити для нього особливий стиль. Наприклад, раз ще перед війною, отримав він велику грамоту в обтягнутій полстноміправі, з великою ляковою печаткою на шнурку і текстом, написаним у стилі старих українських спудейських віршів, що кінчився:

... Усяк йому желает, жеби він з катедри  
Міг в університеті розсипати щедре  
Всі науки, обфіто, аки Божі манни,  
Й видавати Есхіли і Арістофани.

Тією грамотою покійний професор дуже гордився і витягав її показати всім своїм високим гостям; м. і., оповідав нам, що в 1940 р. у нього було у відвідинах кілька київських учених з акад. Копицею і вони за вином прочитали ту віршу; «такого успіху, казав він, ніколи нікого своїми надуманими поезами не досягнете!»

«Сімоводраківка» — уривок нібіто невідомої комедії Арістофана — подана, власне, в пляні професорової «віршозненавидотрясі». Уривок цей був йому вручений з нагоди іменин у 1944 р. Сімович, що саме тоді вів листовну дискусію з Дмитром Николишином про придатність і непридатність гексаметру в українській мові (Николишин ставився до гексаметру негативно і виробляв якийсь власний напівнародний розмір), вважав, що власне наша пародія довела гнучкість і повну придатність цього розміру вірша в українській мові.

Ось сам текст пародії:

## »СІМОВОДРАКІВКА«

(Нововідкритий уривок невідомої комедії Арістофана)

## Хор:

Ось стойть дидаскал Мова:  
 Хвацькі вуса і борідка,  
 А на носику два скельця,  
 Що крізь них він позирає  
 На зненавиджені вірші.  
 Сам кругленький, як барильце,  
 Сповнене вином самоським; —  
 Ні, то не вино самоське,  
 То його велика мудрість!  
 Попрохаймо ж таємницю  
 Розповісти нам про те,  
 Звідкіля взялася в нього  
 Віршозненавидотрясця?

## Дидаскал Мова:

Бачу: мов тіні від чорного Орку, від жилища  
 смертних,  
 Вірші на мене находять, на груди сідають і душать  
 Шию мою, мов медузи, все заповняючи смрадом...  
 Наче ерінгії гнівні виуть, у сурми гукають, —  
 Ватою вуха свої затикано даремно,  
 Ні, не поможе ніщо вже! — Чи ж маю у Міноса  
 царство  
 Геть утікати від них і слухати краще, як висі  
 Цербер, несита потвора? Спаси мене, Калліопо!

## Калліопа:

Дядечку! Що ти розгнівався, роззлостились так дуже,  
 Наче на сцені театру, щоб хлопчиків розсмішати?  
 Книги — нічого собі. Читала. Вже навіть поети  
 Драми взялися творити. Чи, може, не чув ти про тес?

## Дидаскал Мова:

Пфе! Як ти можеш таке безсоромне казати??  
 Краще спідницю свою підтягни і не пхайся у драму:  
 Вже як гадаєш, що ти від комедії муза,  
 То зрозумілі тобі в драмі усі таємниці?  
 Ні, треба студій великих і довгих, — це добре я  
 знаю.

Волос бо в мене посивів, заки усе зрозумів я.  
 Ну, а тут віршуні всякі ще пхаються в драму,  
 А, щоб їм руки пишущі біда яка покрутила!!!

## Калліопа:

Дядю! Чого віршунів проклинаєш так люто і тяжко?

## Дидаскал Мова:

Як же тут не лютувати, як сорому люди не мають!  
 Чиста поезія, щира, та слізоziсерцяточива,  
 Перевелася вже геть і сліду давно вже немає:  
 Писарчуки буревійні якісі залишилися тільки,  
 Словес у них не пахуще нектаровим ароматом.  
 А затикайносочадною сіркою дихає й прахом  
 Очі тобі засипає, що й світу за пилом не бачиш.  
 Ні, не так то бувало колись, у часи героїчні!  
 Хтів би Гераклом я стати й, важкую піднявши  
 дубину,  
 Геть потрощити їм кості, неначе немейському леву,  
 Шкіру злупити з хребтів їм і дати собі черевики —  
 Гарні котурни пошити із шкури твердої тієї,  
 Вже бо у тих віршунів шкура від каменю твердша!

*Макар*

Василь Сімович — шарж ЕКА

## Калліопа:

Дивне мені повідаєш ти, дядечку. Бачу я, справді  
 Вірші тобі допекли, аж сліна запінилась в роті,  
 Сльози стікають з очей і серце товчеться — напийся  
 Склянку води. Це поможе. Сядь собі трохи спочити.

## Хор:

Схвилювався наш дидаскал,  
 Дрижаки його вхопили,  
 Музи, сядьте коло нього,  
 Дайте склянку — не водиці,  
 А вогнистої горілки!  
 А як вже почервоніє,  
 Як розпалиться, цигарку  
 Запаліть і впхайте в зуби:  
 З носа в нього буде комін!  
 Затанцює нам він зараз  
 Танець Бахуса веселий!..

С. Гординський

ЕДВАРД КОЗАК

## ШИРОКІ ШЛЯХИ І КОЛОДИ НА НИХ

**Н**а перший в історії нашого мистецтва З'їзд Об'єднаних Мистецтв приходило не з теоретичною доказовою про образотворче мистецтво і його проблемами, бо вважаємо за доцільніші дати образ нинішнього стану наших образотворчих мистецтв, познайомити близьче з цілістю нашої організації, а головне наших недоліків і болячок. Хоч багато з цих справ мистцям відомі і подекуди обговорювалися на сходинах УСОМ, але саме тому, і тим більше тому, треба ознайомити конгрес з нашими, так би мовити, буденними справами.

Раз-у-раз отирається нам об вуха фраза: «на широких мистецьких шляхах». Фраза, яку повторюємо в наших мистецьких дискусіях, яксьо звичайно кінчається заклики УСОМ і якою починає свою статтю Гординський в першому числі «Українського Мистецтва». Вісім від цієї фрази великом оптимізмом, подібно, як відчуваємо такий же оптимізм у клічі, що його боєво проголосив МУР: «За велику літературу». Але, коли наші письменники своїм клічем щойно запляновують довести свою творчу працю до європейського рівня, образотворчі мистці почуваються так, наче б вони прийшли до цього широкого шляху європейського мистецтва уже з готовим творчим доробком і творчими досягненнями. Живемо в ілюзії, що поки що немає тільки народи чи, так би сказати, арени, де б ми свої творчі досягнення могли Европі показати.

І тут насувається питання: що надхнуло образотворчих мистців цим великом оптимізмом, що дало нам сту певність себе? На це питання знаходить відповідь: цю творчу самовпевненість дали нам останні роки нашої творчої праці на Рідній Землі. останні наші виставки у Львові. З одного боку, визволення з-під наказного мистецтва одного режиму і ще не цілковите загнуздання другим, що тоді існував, давало змогу розгорнути творчим талантам на весь зриг. З другого боку, створення сильного, об'єднаного центру усіх найкращих мистецтв різних українських земель, велике тодішнє заинтересовання у громадянства, близкучка матеріальна коньюнктура були тими величими рушіями, які надавали мистецькій творчості небувалого до того часу розгону, які зосереджували творчі думки і спрямовували їх на щукання власного, українського способу у мистецькому вислові. З усіх цих моментів найважливішим треба вважати зустріч мистців з усіх українських земель. П'ята, остання з черги виставка Спілки у Львові лала показ творчості небаченого лосі на львівських виставках числа виставців — 104 особи. Тут, у Львові, зустроїлися різні школи, різні темпераменти, прихильники традиціоналізму і експериментальних шукань — проте всіх заполонювала одна ідея — творити мистецтво, яке було б українське своїм змістом, формою, всім своїм характером. Як такий — не був факт переделомової ваги, для українського мистецтва історичний. У цей неловгий час ми створили величезний мистецький капітал, цим капіталом живемо донині і на ньому виріс оцей наш оптимізм. Ми просто не знаємо собі справи. Не хочемо лумати про те, що від цих часів нашого мистецького зросту вілілюють нас і просять, і час і нові обставини. Тому дозвольте по-освіті твоюх років нашого перебування на чужині, а по твох роках нашого згуртованого життя у таборах прости цього нашого, подекуди і моєго власного оптимізму противставити деякий пессимізм.

В Українській Спілці Образотворчих Мистецтв у Львові ми об'єднували останнього часу приблизно 100 членів. З цього більша частина і то кращих мистців опинилася в Німеччині. Здавалося б, що коли більшість талантів збереглася, то повинно б далі розвиватися і мистецьке життя і сама творча праця. Але велике розпорощення мистців виказало, що немає змоги створити справжнього сильного мистецького центру, який зміг би об'єднувати і спільно оформлювати творчі світогляди, центр, який розрішував би таланти, який запліднював би їх до дальшої творчої праці. Тепер щойно видно, яке значення і яку працю виконував колишній центр у Львові — і тепер стає ясно, що без такого центру важко уявити собі якесь скординованіше мистецьке життя. Щоб краще характеризувати наше розпорощення, згадаю хоч би те, що навіть члени теперішнього правління УСОМ живуть один від одного так далеко, що ледве є змога полагоджувати чисто формальні справи Спілки. Тим часом згуртувати всі кращі мистецькі сили в якомусь одному таборі чи окопці не було б тяжко. Дотепер бракувало тільки доброї волі і зрозуміння УНРРПА, яка, на жаль, до наших культурних справ і потреб ставилася неприхильно, а то й вороже. Більше згуртування мистців мало б велике значення на випадок дальнього переселення, і тільки це могло б врятувати дальнє існування українського образотворчого мистецтва на чужині. При такому згуртуванні мистців була б і можливість створити мистецьку студію, в якій формувалися б молоді таланти. Бо роки минають, — а наш мистецький молодняк або марнується, або набирається освіти іноді дуже сумнівної вартості.

Хотілось би підмітити і підкреслити особливо характеристичний факт: перед війною ми завжди мріяли вирватися у широкий світ, на Заход, до скарбів його культури. Нині, по волі чи по неволі, ми тут, на Заході, але як наша молодь користається з цього факту? В мистецьких Академіях якщо й трапляються українці, то тільки одиниці, які можна зрахувати на пальцях однієї руки. Наша молодь не використовує змогу здобути велику фахову освіту. Ми розуміємо всю провізоричність, що випливає з нашого неокресленого правного становища тут, проте це факт усе ж таки ненормальний.

Друга невідрадна справа, яка подекуди в'яжеться з першою, це справа мистецьких ідеологій. Українське образотворче мистецтво не має за собою якісь сильніших ідеологічних шкіл. Ми багато говоримо про своєрідність українського мистецтва, наводимо такі імена, як Ю. Нарбут, М. Бойчук, П. Холодний і О. Новаківський, але я запитаюсь: хто, навіть з тих нечисленних учнів Бойчука, які опинились тут на еміграції, продовжує традиції бойчуцізму? Хто продовжує і розвиває великі і справді українські мистецькі досягнення Петра Холодного? Навіть графіка, яка під впливом Нарбута так буйно цвіла у нас довгі роки, тепер майже зовсім минулась, сказати б, чомусь вийшла з моли. Тільки школа Новаківського має тут на еміграції кількох представників, які продовжують досягнення і напрямні свого вчителя, але сам Новаківський був під сильним впливом західного мистецтва і про якусь національну окремішність у підході до мистецьких проблем в нього говорити не можна.

Звідки тоді ота самовпевненість, що ми зможемо принести і показати Європі якесь нове своєрідне мистецтво?

I чому взагалі на словах так завзято відлекуємося від Європи і намагаємося загородити себе від європейських впливів якимсь китайським муром? Зважмо, що в історії мистецтва ми творили свій окремий стиль саме в часи, коли ми стояли найближче до Європи і коли ми пайменше цих впливів відлекувались. Стиль у мистецтві є подекуди виявом стилю самого життя, а чи стиль нашого життя так далеко відбігає від стилю життя, напр., у Франції? Заперечуючи впливу Парижу на українське мистецтво, ми мусили бы заперечити нині всіх українських імпресіоністів включно з Новаківським і Мик. Бурачеком! Краще призначатися до впливів Парижу і Європи, як призначатися до впливів старого і нового російського реалізму, який подекуди тяжів і тяжить на деяких українських мистцях. Справа українського характеру в мистецтві не в тому, щоб зректися мистецьких досягнень Європи, а в тому, щоб ці досягнення пережити по-своєму та надати їм рис окремого українського забарвлення, яке випливає з окремого українського підсоння, вдачі і традиції. Справа ще в тому, щоб, черпаючи з мистецьких резервуарів, ми вміли відрізнисти зерно від полови, якої в Європі теж багато. Мистцям треба пам'ятати, що мистецька культура Заходу виросяла через наверстування різних епох і мистецьких досягнень багатьох європейських народів та що в цих наверстуваннях є теж немало із досягнень нашої, української мистецької культури.

Оті ідеологічні питання і ціла повінь нових, сильних європейських мистецьких шкіл, із якими нам довелось зустрітися тут в Європі віч-на-віч, вдалили по українських мистцях доволі сильно. Ощо повінь ми переживали вже в повоєнні часи у Львові, але сильний центр і зосередження українського мистецького життя в останні роки навколо нього давали змогу спільним зусиллям і постійною перевіркою думок дати початок якоїсь нової напрямної, я сказав би, нової мистецької школі. Вона, нав'язуючи до традицій української культури і сприймаючи досягнення Європи, перетоплювалася їх в українському мистецькому світогляді у власне, українське мистецтво. Ми вже знаходили якусь нитку, яка мала завести нас до клубка власного вислову в образотворчому мистецтві. Але сьогодні — відірвані від рідного ґрунту, українського підсоння, розсипані по різних зонах і таборах, мистці чим дали, тим більше затрачують ощо знайдену нитку. Одні без великого спротиву і передумання дали зравти себе велетенським хвилям європейських модернів світоглядів, другі туپлюють на місці і відтворюють те, що вже створили, треті повернулись до старого реалізму, а четверті ідуть навмання, шукаючи наосліп загублених ниток українського мистецтва, і, зловившись на етнографізм і побутовщину, обманюють себе, що знайшли українське мистецтво.

А взявши всіх разом, нікому не стає ні духу, ні надхнення творити поважніші праці, композиції або бодай композиційні спроби. Майже всі вони обмежуються на етюдах з природи. Живучи у великих згуртованнях людей у таборах, мистці мають надто багато людини, вони воліють втекти від неї бодай на кілька годин і самотньо десь, чи над рікою, чи в кущах за оселлями, шукають в етюдних картинках малого розміру розв'язки задумів і прагнень.

До цього етюдного характеру нашої еміграційної творчості причинюються великою мірою ще й обставини таборового життя, в яких опинились наші мистці. Здебільшого мистці не можуть добитися таких конечних для поважнішої творчості робітень, з усіх боків чуємо про нарікання на таборові управи, які до мистецьких справ ставляться байдуже, а часто й ігнорантно. Цілковиті непошанування творчої праці, безконечне забирання у мист-

ців часу такого роду творчістю, як писання афіш і написів для бюр, все нові сформовання сцен для таборових імпрез і то здебільшого тільки заради громадянського обов'язку — все те аж ніяк не створює сприятливих обставин для творчості.

Мистецтво — вияв культурної вартості народу. Мистецтво потребує від громадянства підтриму так морального, як і матеріального. Ми ні від громадянства, ні від нашого еміграційного проводу не бачимо і не знаходимо абсолютно ніякого заінтересування.

Ініціативна група УСОМ, позичивши приватно гроші, видала одне і видає ось друге число »Українського Мистецтва«. Ми зустрілись з визнанням, що видання такого журналу має велике пропагандивне значення, але чи хтось поцікавився, як ми даемо собі раду фінансово, і чи когось журить факт, що вже третього числа цього журналу ми не спроможемося видати?

Прошу мені вибачити, що входжу в деякі може не дуже суттєві для мистецького з'їзду дрібнички, але оці дрібнички складаються на обставини і характеризують сучасне становище мистців, а це становище великою мірою позначається і на творчості.

Це дрібні речі, але, здається, дрібниці склалися і на те, що театр В. Блавацького опинився нині поза огорожами тaborу у шатрах. Таке становище театру — подекуди символічне становище всього українського мистецтва тепер.

Оце все родить пессимізм, недовір'я у власні наші оптимістичні фрази. Чи можна бути не пессимістом, начитавшись так багато про українську графіку, а рівночасно сглядаючи жахливе і передпотопове оформлення більшості, між ними й деяких поважніших видань нашого книгарського ринку? Чи можуть українські мистці працювати над графікою, коли більшість наших еміграційних видавництв з засади не платить гонорарів і ігнорує всі прийняті в культурному світі авторські права? Не знаю як, але наші видавці, якось краще доходять до порозуміння з цілою зграсою аматорів-неуків, ніж з мистцями. Ми просто переживаємо якусь несамовиту інвазію аматорщини. Аматори оформлюють книжку і видання, аматори опановують таборові виставки, аматори пишуть про мистецтво...

Оте писання про образотворче мистецтво людьми, які не мають для цього ніяких даних, глибшого, постірного для цього знання, — це вже окрема справа. Причин цьому багато, а найважливіша — брак мистецьких критиків-фахівців, брак мистецтвознавців узагалі. Доводиться мистцям братися са-



Е. Козак, як він сам себе бачить.

мим за перо, що приводить не раз до непотрібних конфліктів, бо мистеців, що пише, важко дотриматися об'єктивності оцінки. Він бо розглядає мистецтво інших з погляду власної форми, власної мистецької ідеології. Одночасно ми знаємо, що критики й мистецтвознавці не народжуються з нічого, що їх треба виховувати. Проте тільки окремі одиниці студіюють у чужинних університетах мистецтвознавство, хоч нагоди для нашої молоді в цій ділянці не бракує. Факт також ненормальний.

І так чим далі, тим порожнішою стає у нас на еміграції фраза »на широкі шляхи«. Чим далі, тим більше ми стоїмо від цього шляху, тим більше розгублюємося на вузеньких, особистих стежках і стежечках, на яких до решти розтрачуємо і роздрібнююмо наш великий мистецький капітал, з яким виїхали ми сюди на чужину.

І тому не з оптимістичними фразами про наші творчі наміри і спроможності, але з гірким пессиміз-

мом приходимо ми нині на з'їзд Об'єднаних Мистецтв. Все ж таки отої пессимізм прошу не розуміти як сприймати, як якусь духову депресію і зневір'я, навпаки: Ми твердо рішенні боротись із усіма перешкодами. Ми віримо, що все таки нашою працею зможемо зламати оту кригу байдужості громадянства й що саме воно в дальшому допоможе нам виконати нашу культурну місію, яку накладас на нас і час і історія.

Покищо вважаємо, що своєрідні емігрантські обставини лежать колодами не тільки перед нами, образотворчими мистцями, але й перед іншими мистецькими об'єднаннями. І треба радити нам передусім над тим, як побороти ці обставини. Щойно поборовши їх, зможемо з'їхатись, щоб у великій мистецькій сім'ї поговорити про »велику літературу«, великий театр і про »широкі мистецькі шляхи«.

Едвард Козак

(Доповідь, читана на I-му Конгресі Об'єднаних Мистецтв у Берхтесгадені 12. липня 1947 р.)



Олекса Новаківський. „Св. Юр“ (з триптиху „Поема світової війни“)  
Львів, 1917-19. — Олія, 54 × 39 см.

## РАННЯ ДІЯЛЬНІСТЬ МАКСА РАЙНГАРДА

**М**инулого року відкрито в Берліні т. зв. «Німецький театр». Цей театр, що був нерозривно звязаний з прізвищем померлого найбільшого німецького і водночас світowego реформатора сцени Макса Райнгарда, під час гітлерівського володіння закрито. Сам Райнгард, разом з іншими передовими діячами культури й мистецтва, на початку четвертого десятка нашого століття емігрував до Америки. Там вічно голодний молох американського фільму схопив і Райнгарда. Його запрошено до Голлівуду, де він ставить великий фільм за Шекспіровою п'єсою «Сон літ-



Макс Райнгард і Геарт Гавптман під час інсцензації бреслянського святкування сто річчя.

ньою ночі». Фільм, що на нього чекав увесь мистецький світ, розреклямовано, як найвище досягнення Х-тої Музи. Однак.. картина не виправдала своєї реклами. Те, що ми мали змогу огляdatи, не був фільм. Це була фотографована література, перевантажена трюковими ефектами, плленерами і безкочечно довгими діалогами. Правда, картина була дуже багата, але бракувало їй одного, а саме зв'язкості, лаконічності синтези фільму. Фільм цей, хоч і був невдалим дебютом Райнгарда в Голлівуді, все ж таки залишається для дослідників його життя й творчості лебединською піснею великого режисера. Райнгарда, що був типовим театральним режисером і актором, діячем театру *rig excellence*, завжди тягнуло до фільму, тягнуло з двох причин:

він по-мистецьки, геніально орудував масами, що в фільмі було можливо без обмежень, а далі, він завжди прагнув т. зв. «п'ятитисячного театру», тобто театру масового глядача. В своїй ранній творчій роботі..., а власне про цю ранню творчу роботу Райнгарда хочу написати кілька слів — тим більше, що мені попала в руки рецензія — огляд німецького журналіста Ганса Лянда з 1913 р., тобто з часу, коли Макс Райнгард здобув собі цілковите й безумовне визнання та успіх у всьому світі. Макса Райнгарда визнано тоді реформатором сцени і театру.

До театру прийшов Макс Райнгард в 90-тих роках минулого століття не випадково, а після ґрунтової підготовної роботи. Він студіює у Віденській Консерваторії, і там відкриває його славний тоді німецький ібсенівський режисер Отто Брам. Брам побачив на сцені консерваторії молодого Райнгарда, коли цей прекрасно виконував ролю старого. Його гра так захопила довідченого режисера, що він запам'ятав собі ім'я початківця і незабаром покликав його до Берліну до «Німецького Театру». Молодий мистець грав переважно ролі старих. Він чудовий виконавець епізодичних ролей. Низький зріст, широкі рамена, глибокий, трохи носовий, але дзвінкий голос — це природні його властивості, що сприяють успіхові. Але Райнгард, хоч і має очевидні успіхи, сам незадоволений собою, сточенням, театром, в якому працює. Він, мовчазний; примушує інших говорити, а сам тільки слухати. Слухати вміє чудово. Одного дня Райнгард залишає «Німецький Театр», і разом зі своїми товаришами Валентіном, Кайслером і Вінтерштайном закладає... вар'єте. Програми цього вар'єте користуються успіхом берлінської пу-



Дружина Макса Райнгарда, артистка — Ельза Гаймс.

бліки, але.. Райнгард, гнаний духом свого великого призначення, покидає малу сценку і береться за велику літературу. Він впорядковує в одному з берлінських готелів на «Унтер ден Ліндем» велику залю, в якій завжди відбувалися весілля, перебудовує її на театральну залю, влаштовує сцену і в цьому тісному приміщенні ставить свої перші інсценізації. Тут він розправляє крила до ляту, що приніс йому світову славу й визнання. Його перша праця — це інсценізація «Чаду» Стріндберга. Вистава мала великий успіх. А коли Райнгард виставив «Саломею» О. Вайлда —



Інсценізація «Едіпа» Софокла в берлінському цирку Шумана.



»Орестея« в інсценізації Макса Райнгарда.

Берлін широко розкрив здивовані очі. Малий чоловік з велетенським талантом створив річ, про яку в Берліні ніхто й ніколи не думав. »Саломея« Вайлдà — Райнгарда стас темою розмов усього мистецького і немистецького Берліну. Це була сенсація першої величини. Преса однозгідно підкреслювала, що постовою керувала рука великого майстра-реформатора.

Декорация в театрі Райнгарда — це не прикраса без значення, але фактор рівновартний акторській грі і авторському слову. Мізансцени в поставі Райнгарда, це картини, що творять цілість самі для

себе, але органічно і логічно пов'язані між собою та нерозривно вплетені в декорацію. Райнгард притягає до праці, крім акторів, низку видатних художників, як Роллер, Вайс Гофман, Орлік та ін., що разом з ним працюють і створюють незабутні картини. Малярів він примушував надхненно творити, акторів виховував на мистецтві, для драматургів став цінним додатником. А. Стріндберг, Оскар Вайлд, Бернард Шов здобули німецького глядача і театр тільки завдяки Райнгардові. »Пробудження весни« Ф. Ведекінда Райнгард завоював світовий успіх. А те, що

драма Горького »На дні« йшла в Берліні 500 разів, — це безумовно заслуга Райнгарда, що сам грав головну роль п'єси — прочанина Луку.

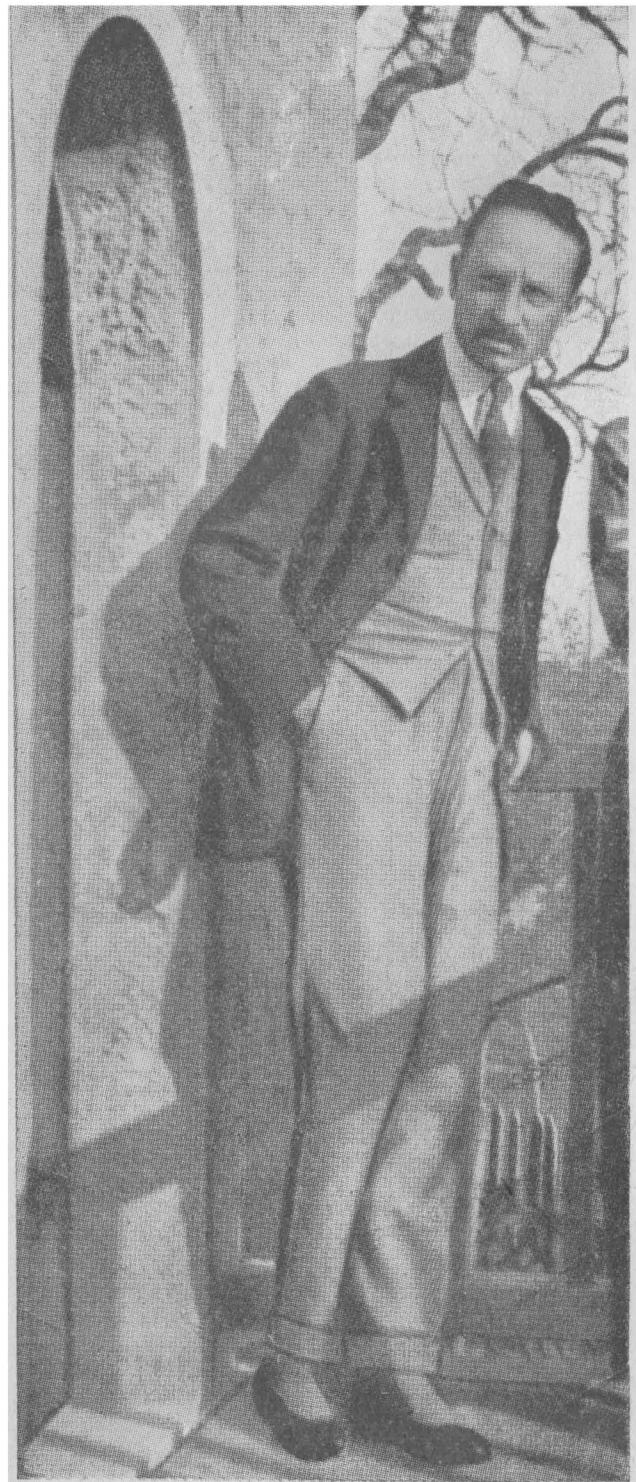
До праці в своєму ансамблі Райнгард вмів залучити все, що тільки було талановите. Вмів витягати нових людей з безвісти безіменності. В його ансамблі, крім Басермана, є європейські славні актори Александр Моїссеї, якого Райнгард знайшов на передміській маленькій сцені як неокресаного, поганого акторину і зумів оборонити від усіх атак преси та вивести на становище найкращого європейського актора. Його учні, а потім найкращі його співробітники це — Віктор Арнольд, Павль Вегенер, Вінтерштайн, Каміля Ойбенштіц, Люци Гефліх, Тілля Дюр'є і ін.

»Сон літньої ночі«, »Претенденти на корону«, »Граф Шарльруа«, а далі інсценізація »Примар« Ібсена — це дальші успіхи Райнгарда, що принесли йому славу Наполеона сцени за висловом сучасних рецензентів, гроши та дирекцію, і врешті, власність »Німецького Театру«. Пантоміма Фрексаса »Зумурун«, з якою він гостював в Америці і в усій майже Європі, приносить Райнгардові нову славу і нові успіхи. Масовий успіх Райнгардових спектаклів викликає в нього тугу за велетенськими рамами його постав. Діяти масою на масу. Це його нова девіза. Він орендує цирк і в ньому виводить масові сцени перед очима п'ятитисячної юрби очарованих глядачів. Інсценізація »Едіпа« — це один з його найбільших успіхів. Далі він ставить у цирку »Орестею« і »Єдерманя« в обробці Гофманстала. Запрощений до Лондону, ставить там »Міракель«. Інсценізує на арені цирку Шекспірового »Юлія Цезаря«, »Танець померлих« Стріндberga і »Живий труп« Толстого. Найбільше його досягнення того часу — це обидві частини Шекспірового »Короля Генрі IV«. Він примусив глядача захоплено дивитися всі 10 актів трагедії великого англійського драматурга. Після інсценізації »Громадянин Шіппела« Штернгайма, що була ще одним небувалим успіхом, Райнгард приймається за режисур у фільмі. Але фільм того часу, тобто початку 20 століття, володіє занадто обмеженими засобами, що ніяк не можуть задовільнити великого майстра сцени. Він зв'язаний тісно з театром. В його крові театр, а все ж він мріє завжди про фільм. Врешті осягає того, про що мріяв, але аж 20 літ опісля. Та, за нашим суб'єктивним враженням, майстер театру не зrozумів модерного фільму, і модерний фільм не зрозумів його. »Сон літньої ночі«, що в ранній творчій молодості приніс Райнгардові славу геніальному майстру театру, цей самий »Сон« у фільмі приніс його творцеві, Райнгардові, розчарування та суперечну і не завжди прихильну критику.



Сценічний образ з прем'єри »Міракель« Фолмелера в Лондоні, в інсценізації Макса Райнгарда.

## РАЙНЕР МАРІЯ РІЛЬКЕ



Райнер Марія Рільке біля брами замку Музон (Швейцарія). Тут були закінчені »Дуйнезійські елегії« і створено »Орфея«.

Райнера Марія Рільке — психологічно найглибшого і найцільнішого настроем поета германського світу 20-го сторіччя, породила слов'янська Прага. Породили привиди, тіні Середньовіччя на фоні індустриального пейзажу найпромисловішої частини приреченої вже Австро-Угорської імперії.

Отже — Прага. Чи треба казати, що потім, зовсім випадково, Росія: Москва і Л. Толстой; Україна: Києво-Печерська Лавра і не забута до кінця постотового життя проста українська жінка-селянка ввечоріочому степу на Слобожанщині — розумна і людяна — надали Рільке постім ціле життя. Надили поета під час його неугавних подорожей Францію, Італію, Еспанію. Кликали знову і знову залишити Париж, обмінати Віденсь, тікати з Берліну і Ваймару, раптом виїздити з тільки но нашвидку оглянутого і давно вже виплеканого в мрії Толедо.

Рільке — чи не єдиний з нових німецьких поетів, що переступив межі своєї батьківщини і став поетом усіх культурних народів світу. І не тільки поет — також Рільке-мислитель, Рільке-особистість. Не шкодить Рільке навіть ненормально велика популярність його книг, звичайно ранніх, сповнених мелодичності і легко скоплюваного моря ритмів, звичайно написаних до великої творчої кризи, до десятирічної мовчанки, величним плодом якої є »Дуйнезійські елегії« і »Орфей«. Останнім часом глибше зацікавлення саме його пізнішими книга-ми, що їх досі вважали за темні й занадто складні.

O. I.

### НАРОДЖЕННЯ ВЕНЕРИ

По ночі, що минула боязливо  
У звах, колоті, тривозі, — вранці  
Ще раз розкрилось море і кричало.  
І як замкнувся знову крик поволі  
І з дня блідого і початку неба  
В глибини риб німуючих упав — ;  
Родило море.

Первісним сонцем волосаста піна  
Переливалася морського лона,  
Що край його постала діва — вогка,  
Поплутано-невиразна і біла.  
І як випростується лист зелений  
І закрутені свій юний розвиває,  
Так розгорталось тіло в прохолоду  
І у незайманий ранковий вітер.

Як чисті місяці, зійшли коліна  
І затонули в оболоки стегон;  
Назад відкинулася тінь литок,  
Напружилися стопи, заясніли  
І рухались суглоби, наче горла  
Людей, що п'ють.

І в чащі тазовій лежало тіло,  
Неначе юний плід в руці дитини;  
В потирі омфаля тісні містилось  
Все темне світлого того життя.  
Під ним звелася мала, промінна хвиля  
І раз-у-раз спливала вниз до стегон,  
В яких лунав часами тихий журкіт —  
І ще просвітчасте, іще безтінне,  
Немов стання беріз у квітні, тепле,  
Нескрите і пусте лежало лоно.

І пліч постали терези живі  
У рівновазі на прямому тілі,  
Що з тазу піднялось як водограй  
І спало звільна довгими руками,  
А швидше — повним струменем волосся.

Поволі потім випливло обличчя;  
Нахилене, коротке, темне — стало  
Воно ясним в піднесеності гідній;  
Під ним замкнулось крутко підборіддя.

І коли шия витяглась мов промінь,  
Немов стебло, що підіймає соки, —  
Теж руки витяглися наче ший  
Тих лебедів, що берега шукають.

Тоді вступив у тіла теплу рану,  
Немов світання вітер, перший віддих.  
В гіллі щонайніжнішім жил-дерев  
Постали шепоти, і зашуміла  
Кров над глибинами німими тіла.  
І зріс на силі вітер. Він упав  
Великим подувом у нові груди,  
Іх тugo виповнив, потис на них —  
І як вітрило, повне далечину,  
Вони помчали дівчину легку  
До сужодолу.

Так до землі причалила богиня.

За нею,  
Що бистро юним берегом пішла,  
До півдня безнастанно підіймались  
Квітки і стебла, сплутані і теплі,  
Немов з обіймів. А вона, богиня,  
Ішла і бігла.

Але опівдня, у найтяжчий час,  
Ще раз звелося море і на берег,  
На тому ж місці кинуло дельфіна.  
Він був червоний, мертвий.

Переклав М. Орест



## ОРФЕЙ, ЕВРІДІКА, ГЕРМЕС

Це душ було родовище чудове.  
Крізь сутінь жилами вони пливли,  
мов тихі зложжя срібла. З-між коріння  
бистрила кров, що до людей одходить,  
і важко — мов порфір — багріла в піт'ямі.  
То ввесь був багор.

Склі там були  
і пустка пущ. Мости понад пустинням  
і той великий, сірий, темний став,  
що над далеким дном своїм навис,  
мов небо дощове над краєвидом.  
І проміж лук, терпцю упрічертъ повен  
і тиші й миру — смугою блідою  
прослався шлях, як довга біль вдалінъ.

І шляхом тим надходили вони.

Станкий найперше муж в киреї синій,  
що німо й нетерпляче в даль зорив.  
Притмана, наоспіх шлях його глитав  
шматки чималі ціляху; з пливу збирок  
звисали вниз замкнуто й важко руки,  
що вже не відали про легку ліру,  
яка вросла в лівицю, як виткé

тряжднє пагілля в оливну гілку.  
І змисли в нього роздвоєм взялись:  
коли ось зір його, мов пес той вірний,  
поперед біг, вертався й знову ген  
на закруті найближчому чекав, —  
то слух за ним, мов запах, одставав.  
Здавалось ѹноді, що він здаля  
ходу обидвох отих поймає,  
що мали бйти за виходом цим слідом.

І потім знов лиши одляск власних кроків  
і легіт шат його за ним метлявся.  
Та він мовляв собі, що все ж ідуть;  
і мову ту відносило луною.  
Мов йдуть вони, — але ж обое йшли  
жахливо тихо так. Дано б йому  
оч раз оглянутись (якби унівець  
це чину всього не звел, що тільки  
ось звершиться), він бачити іх міг би  
обидвох, що мовчки йдуть за ним:

він — богдалекої дороги й вісти,  
в дорожнім шоломі над світлим зором,  
струнке жезло в простягненій правиці  
і ніг прудких окрилені суглоби;  
його ж лівиці придана: вона.  
Така кохана, що одна лиш ліра  
за плакальниць усіх тужила тяжче,  
аж цілій світ з плачу постав, що в нім  
ще раз усе було: долина й ліс,  
оселя, шлях, і поле, річка й твар;  
і круг оцього світу сліз, немов  
круг іншої землі, кружляло сонце  
і тихе небо зоряне слізне,  
із зорями спотвореними небо — :  
вона — така кохана.

Ішла ж вона упоруч з богом тим,  
в'язавши крок в довжній полотен смертних,  
непевна, тиха, терпелива вкрай.  
Була в собі, мов сповнена надії;  
не думала про того, хто йшов перший,  
ані про шлях, що у життя знімався.  
Була в собі Померлих днів буттям  
уловлю, вкрай налита.  
Як померки й солодкість овоч повніть,  
сповняла впрічертъ смерть її велика,  
така нова, аж не збагнута її.

Була вона в дівочості своїй  
незайманістю ціла; стать її  
примкнулася, мов юна квіт надвечір,  
і руки її од дружби і подружжя  
одвікли так, що вже й легкого бога  
ледь відчутний, повільний тільки приторк  
вражав — мов надмір щирості — її.

Це не була вже та русява жінка,  
що ѹноді в піснях співця дзвеніла,  
ні пахищі, ні ясен острів ложа,  
ані теж ясність мужа он-того.  
Розвіялась вона волоссям довгим,  
рясним, дощевим ливнем віддалася  
і запасом стокротним дарувалась.  
Корінням стала.

І коли притьом,  
враз бог спинив її і з болем в озві  
проказував слова: Він озирнувся — ,  
не зрозумівши, прошептал: Хто?

Далеко ж перед виходом яснющим  
стояв померкло хтось, чие обличчя  
непізнанням взялось. Стояв, дивився,  
як ген на смузі стежки лукової  
бог вісти смутен мовчки одвернувся  
і німо йшов за постattro тією,  
що вже верталася тим самим шляхом,  
в'язавши крок в довжній полотен смертних,  
непевна, тиха, терпелива вкрай.

Переклав

Богдан Кравець

ПРОФ. О. ОГЛОБЛІН

## АНДРІЙ ЛЕВАНІДОВ

**Т**ак, він не був українець з походження — і його високе становище російського воєначальника й на-місника Слобідської України, здається, не могло б дати йому права бути залищеним до «Людей Старої України»<sup>1)</sup>. А проте, ніяк не можемо обминути цієї інтересної, хоч ще дуже мало знаної в історії української культури, людини. Во ж ім'я Андрія Леванідова нерозривно пов'язане і з українською історіографією, і з історією української музики. Це ж він був протектором і оборонцем Архипа Худорбі й Артема Веделя. Це ж він збирав матеріали до історії України, які складають т.зв. «Андрія Леванідова Малоросійський Літописець», що зберігається в бібліотеці Українського Національного музею у Львові. Більш того. Маємо певні підстави думати, що роль генерала Андрія Яковича Леванідова в російсько-українських політичних стосунках кінця XVIII століття була дуже визначна.

На превеликий жаль, біографічні відомості про Леванідова надто скруп. Бойовий офіцер і, мабуть, учасник 1-ої російсько-турецької війни, він р. 1785, в чині генерал-майора, був шефом Стародубського карабінерного полку, в якому служив тоді Архип Худорба<sup>2)</sup>. Р. 1787 він, генерал-майор і кавалер, командувач 11 кавалерійською бригадою т.зв. Української Армії (Рум'янцева), куди входили Стародубський і Київський карабінерні полки<sup>3)</sup>. Він брав, мабуть, участь і в II російсько-турецькій війні. В 1790 — 1794 рр., у тому ж чині генерал-майора, Леванідов був корпусним командиром у Києві, де мешкав на Подолі<sup>4)</sup>. Рр. 1796 — 1797 в чині генерал-поручника, Леванідов був генерал-губернатором Харківського та Воронізького намісництв<sup>5)</sup>. Історики Харкова кажуть, що він «вдавався до всяких заходів для впорядкування Харкова»<sup>6)</sup>. Зокрема, у Харківському Казенному училищі він завів вокальну музику, капельмейстром якої був (з 1796 р.) — славнозвісний український композитор Артем Ведель, а також інструментальну, якою диригував Яків Цих (угорець, чи, може, закарпатський українець, батько професора всесвітньої історії Харківського Університету, згодом ректора Київського університету); обох іх Леванідов привіз з собою до Харкова<sup>7)</sup>. Взагалі сучасники дуже позитивно оцінювали діяльність генерал-губернатора Леванідова на Слобідській Україні<sup>8)</sup>. Леванідов мав близькі родинні зв'язки в колах аристократії Слобідської України, бо був одруженій з Ганною Василівною Чертковою, донькою Воронізького та Харківського генерал-губернатора (1782 — 1787) Василя Черткова, посвяченою, через своїх братів з Тев'яшовими, Хрушевими тощо<sup>9)</sup>.

Службова кар'єра Леванідова раптово перервалася за неспокійних часів Павла I і дальша доля його нам невідома. Сучасники, приміром харківський архітект Ярославський, у своїх спогадах пояснюювали опалу Леванідова тим, що Павло I, який бувши наслідником престола, спочатку добре ставився до Леванідова, змінив своє ставлення до останнього, після того, як той його «зрадив» і перейшов на бік Зубова, за допомогою якого, мовляв, дістав і генерал-губернаторство, і великий маєток на Волині, що належав був Волинському біскупові<sup>10)</sup> (Леванідову та його спадкоємцям належало с. Купечів, Володимирського повіту, де згодом заведено суконну фабрику<sup>11)</sup>). Можливо, що Леванідов, справді, потрапив у неласку в Павла I. Але причина, яку подає Ярославський, на нашу думку, не в'яжеться з усіма відомостями, що маємо про Леванідова.

Леванідов був би перекинчиком від вел. кн. Павла до Зубова, то, мабуть, він утратив ои свій пост генерал-губернатора одразу по смерті Катерини II; проте, це сталося тільки наступного року.

Навпаки, маємо цілком певні дані, щоб визнати Леванідова не за службиста — кар'єриста, а за людину дуже культурну,тонкого знавця і аматора мистецтва (особливо музики), їй до того ще безперечно прихильника України, про що, зрештою, свідчить і його діяльність на Слобожанщині. Природно, що ця сторона діяльності Леванідова не могла бути широкою знаюю, але й ті факти, що випадково дішли до нас, яскраво промовляють про українські симпатії і зв'язків Леванідова.

Леванідов дуже протегував своєму офіцерові, укр-айнському історикові — автономістові Архипові Худорбі<sup>12)</sup>. «По усердной его службе, битности в походах и по известности мне лично его склонности к службе, достойным полагаю быть ему на-траждену чином секундмайора и определить по желанию его в полк Стародубовський» (карабінерський) писав Леванідов про А. Худорбу р. 1785<sup>13)</sup>. Сама по собі ця рекомендація ще не визначала б українських симпатій і зв'язків Леванідова, якби останні не були підтвердженні безпосередніми докумен-тальними даними.

Леванідов спеціально цікавився історією України. Це також могло зблизити його з Худорбою, автором, на жаль, втраченої для нас Історії України, яка, на думку сучасників, нічим не поступалася («ценится здесь наравне») славнозвісній «Істории Русов», але зате, була ще яскравіша з погляду українського автономізму, бо «очень вольно і против нашего (російського — О. О.) правительства писана». <sup>14)</sup> В Українському Національному музеї у Львові є дуже цікавий рукопис, на стародавніх шкуратяних палітурках якого вгорі, у рамці, відтиснено: Андрея Леванидова Малоросійский Летописец<sup>15)</sup>. За датою філігранів — 1790 — можна вважати, що рукопис цей належить до початку 1790-х років, отже, до того часу, коли Леванідов був у Києві. Рукопис складається з 325 сторінок ін<sup>40</sup> (мале), блакитного й сірого (всуміш) паперу, писаних чітким, але не однаковим, мабуть, писарським письмом, кінця XVIII століття. Сторінки перенумеровані пізніше олівцем, але частково збереглася й стара пагініація чорнилом.

Перша частина цього цікавого рукопису містить: «Действия в Малой России до Хмельницкого» (арк. 1 — 11), які починаються з битви над Ірпенем 1340 року; «Описание причин и начала войны Хмельницкого» (ст. 12 і далі). Далі до ст. 195, іде історія України до 1734 р. («Краткое Описание Малороссии»). На тій же сторінці 195 написано: «Конец урядам бытности гетманов». Отже, це, мабуть, Лі-топис Самовидця (скорочена редакція), зі вступом і продовженням до 1734 р. з «Краткого Описания Малороссии».

Друга частина збірника складається з різних документів з історії України XVII — XVIII ст., розташованих без хронологічного порядку. Це гетьманські «статті», царські маніфести в українських справах тощо.

На ст. 219 починається третя частина збірника: «Экстракт или краткая выписка с начала переменения княжения Киевского на воеводство и разделения Малой России на полки, сколько и кто были мало-

российские гетманы прежде поддания Зиновия Богдана Хмельницкого во Всероссийскую державу под королями польскими и по поддании оного как оне служили в России, следует под сим». Реестр гетьманів починається з 1506 року гетьманом «Прецлавом Ляскоронським».

Четверта частина збірника (з ст. 224) містить «Історию о козаках запорожских; как оные издревле завелись и откуду свое происхождение имеют и в каком состоянии находятся, сочиненная от инженерной команды» — прізвища автора бракус, але це, безперечно, славнозвісний твір 1740 років про запорожців князя С. Мишецького, що ходив у багатьох рукописних примірниках, аж доки був надрукований О. Бодянським 1847 року.

Особливо цікава п'ята частина збірника, що являє собою ніби продовження праці Мишецького. Це «Примечание о запорожцах» (ст. 283 — 297), де є й хронологічна вказівка 1763 року, а також загадка, «як скоро нынешня с Портою Оттоманкою война открылась», себто, безперечно, війна 1769 року.

Шоста частина збірника (з ст. 299) присвячена різним документам в запорізьких справах. Зокрема, тут заходимо маніфести Катерини II на ім'я Войскова з 31.I 1768 р. »Доношение в Государственную Военную Коллегию« (без підпису і дати) тощо.

Нарешті остання — сьома частина збірника (ст. 314 — 323) — це нібито miscellanea різних матеріалів з історії України. Тут є «Выписка с Малороссии, которая тогда по большей части известна под названием Запорожцев, которым всех обще казаков название» (починаючи з 1340 року; між іншим, в тексті згадується й 1760-ті роки); »Краткая выписка, сколько было гетманов малороссийских и в какое время: под польским владением і »под Российской державою«.

Залишаючи на майбутнє спеціальне студіювання цього цікавого рукопису, треба ще раз підкреслити, що цей збірник яскраво свідчить про інтерес Леванідова (який зібрав усі ці матеріали) до історії України. Дозволимо собі висловити припущення, що збірка цих матеріалів мала якийсь зв'язок з таємничою »Історією Худорби«.

На нашу думку, Леванідов був зв'язаний з новгородським українським патріотичним гуртком 1780 — 1790-х років<sup>16)</sup>. Окрім Архипа Худорби, він був добре знайомий з Євстафієм Пальмовським, Архімандритом новгородського монастиря (1770—1780-ті роки). Євстафій Пальмовський був інтересна людина. Син Служцького священика, він вчився словесних наук, можливо в Чернігівському Колегіумі, або ж у Київській Академії. Року 1753 він приймає чернецтво при Чернігівській Кatedрі. Згодом він був (послідовно) казначеєм Костромського Архісрейського дому й архімандритом Шуйського Манастиря. Року 1771 він, як обер-ієромонах російської флоти бере участь у складі ескадри адмірала графа О. Г. Орлова, в славнозвісній Чесменській битві. Далі він був настоятелем Саввиного Сторожівського манастиря. Року 1776 Євстафій Пальмовський був призначений настоятелем Чернігівського Іллінського манастиря, а на початку року 1777 переведений до новгородського манастиря<sup>17)</sup>. Отже, це була людина культура і бувала, що бачила широкі світи. Не дивно, що Євстафій Пальмовський зняв поважне місце в новгородському суспільстві. Здається, серед найвищої церковної ієпархії Новгородсьверщини були ще родичі (можливо брати) Євстафія Пальмовського — Варсонофій Пальмовський, ігумен (згодом архімандрит) Батуринського Крупицького манастиря (1763 — 1775), пізніше (р. 1775) переведений до Охтирського Троїцького манастиря<sup>18)</sup>, — Савва Пальмовський, ігумен Костянського (на Почепівщині) Троїцького манастиря (1786 р.). Сучасники — новгородсьвері відзвивалися про Євстафія Пальмовського з найвищою пошаною, її ця традиція перейшла до наступних поколінь Новгородській інтелігенції. І. Сбітнев р. 1828

згадує про нього, як про людину розумну і в »самом уединении платившего дань светской вежливости«<sup>19)</sup>.

Між іншим, він був у добрих стосунках з П. Г. Коропчевським<sup>20)</sup>, О. Г. Котлубицьким<sup>21)</sup> та багатьма іншими новгородсьверцями.

Року 1785, коли утворено новгородськую епархію й Спасо-Преображенський монастир став катедральним, Євстафій Пальмовський змушеній був піти »на покой«. Він оселився в Києво-Печерській Лаврі. Є відомості, що Пальмовський був дуже невдовolenий з своєї відставки й до Лаври потрапив, мабуть, як на почесне заслання. Леванідов, тоді корпусний командир у Києві, бував у нього й саме тут, року 1794, познайомився з Артемом Веделем<sup>22)</sup>. До речі, Ведель міг бути звязаний з новгородсьверцями також через Андрія Рачинського (відомого українського композитора другої половини XVIII ст.)<sup>23)</sup>, син якого Гаврило, тоді вихованець київської Академії, згодом талановитий музикант й композитор<sup>24)</sup> вчився музики, мабуть, під керівництвом Веделя.

Відносини між Леванідовим і Веделем являють особливий інтерес не тільки для дослідника історії української музики, але й для історії української політичної думки. Біографія талановитого українського композитора одностайно відзначають велику увагу Леванідова до Веделя. За його допомогою, Ведель організував у Києві чудовий хор<sup>25)</sup>, з яким пізніше переїхав до Харкова. Звичайно, Леванідова з Веделем зв'язувала спільна любов до музики. Можливо, що обидва були масони (не виключене також існування масонської льожі в Новгороді-Сіверському). Але особливого інтересу набирає звістка про те, що Ведель наприкінці 1790-х років був сбвиувачений в участі в таємному товаристві, що мало на меті »отторжение Малороссии от России« і за це був засуджений до ув'язнення в Києво-Печерській Лаврі<sup>26)</sup>. На превеликий жаль, не знаємо докладніше про цю справу, але цілком природно, виникає думка про те, чи не стояла в зв'язку з цією політичною справою й раптова опала та відставка Леванідова, протектора Веделя. Будь-що-будь, маємо здивувати доказ, що Леванідов був зв'язаний з українськими автономістами 1780 — 1790-х років, що, очевидчаки, були організовані в таємничому політичному товаристві, до якого згодом був причетний і Ведель.

Отож, можливо, що Павло І, який, будучи наслідником престолу, протегував українським патріотам на ґрунті спільноти до уряду Катерини II, зовсім інакше поставився до українського автономізму, коли став царем. Звідси, мабуть, походила й така гостра зміна в ставленні імператора до свого колишнього прихильника й, можливо, конфідента Леванідова. Тим цікавішою тоді стала постати генерала Леванідова в очах історика українського автономізму кінця XVIII століття. Маючи таких російських генералів, як фельдмаршал гр. Петро Румянцев і Андрій Леванідов, українське єрцерство карабінерних полків російської армії могло з-поміж себе виділяти таких діячів, як Архип Худорба або Іван Котляревський.

*Проф. О. Олобolin*

1) Цей нарис являє собою окремий розділ зладженої до друку нашої праці »Люди старої України (XVIII ст.)«. 2) Київський Центральний Архів Стародавніх Актів, фонд Малоросійської Колегії 1785 р. 3) Сборник военно-исторических материалов, в. IV. СПБ., 1893, с. 253. 4) В. Аскоченский, Киев с древнейшими его училищем Академію, ч. II, 1856, с. 374 — 8. 5) Д. Багалей и Д. Миллер, История города Харькова, Т. I. 1905, с. 101 — 2. 6) Там же. 7) Там же, с. 415. Див. »Харьковский Сборник на 1887 год«, ст. 33. 8) А. Єфименко, Два наместника — »Южная Русь«, т. II, 1905, с. 189 — 190. 9) Кн. А. Лобанов-Ростовський, Русь, родослов. книга, т. II,

1895, с. 364. 10) Див. прим. 5,8, 11) »Список фабрикантам и заводчикам Росийск. імперии на 1832 год«, Т. I, 1833, с. 117, 12) Про нього — див. нашу статтю »Історія України Худорби« —. »Краківські Вісті«, 1943 р., чч. 238 — 239. 13) Див. прим. 2, 14) В. Маслов Литер. деят. К. Рылеева, 1912, Дод., ст. 97—98. 15) Український Національний Музей у Львові № 18019/18. 16) Новгородсіверському патріотичному гурткові 1780 — 1790-х рр., окрім дрібніших публікацій присвячуємо увагу в І томі нашої ширшої праці »Український автономізм у кінці XVIII ст.« (готується до друку). 17) Про Є. Пальмовського — див. П. Строев, Списки ієрархов й настоятелей монастирей Рсс. церкви, СПБ., 1874. (Архієпископ Філарет), Историко-статистическое описание Черниговской епархии, кн. III, 1873; П. Добровольский, Виписка из расходной книги Новгородсіверського монастиря за 1777 год (»Труды Черн. Губ. Арх. Ком.«). 18) Філарет. Ор. ст. 19) И. Сбитнев. Новгород Сіверський. Отеч. Зап. 1828, ч. 34, № 96, с. 132-3. 20) Павло Григорович Коропчевський (1741 — 1808), послидово голова новгородсіверського туберніяльного магістрату, верхнього земського суду й палати цивільного суду, згодом малоросійський віце-губернатор і член Генерального суду, колись, за молодих років причетний до повстання пікінерів, був одним

з видних діячів новгородсіверського партіотичного гуртка. П. Г. Коропчевському присвячений спеціальний розділ у нашій праці »Люди Старої України« 21) Осип Григорович Котлубицький, асесор державної колегії закордонних справ у Петербурзі, дідич Новгородсіверського намісництва, близько стояв до новгородсіверського гуртка. 22) Протоієрей Петро Іванович Турчанинов (Автобіографія). »Домашня Беседа«, 1863, вид. 2-6, с. 42, 23) Про Андрія Андрійовича Рачинського — див. нашу статтю »Андрій Рачинський (До історії української музики XVIII ст.)«. »Наші дні«, 1943 р., IX, ст. 6, 24) »Русский Биогр. Слов.«. »Притвиц. — Рейс.«, ст. 519. 25) В. Аскоченський Ор. cit. В. Петрушевский О личности и церковно-музыкальном творчестве А. Л. Веделя (»Труды Киев. Дух. Акад.«, 1901 кн. VII, с. 269). Очевидчаки, завдяки підтримці Леванідова, А. Ведель дістав офіцерський чин. 26) Там же. Дуже цікаві матеріали, що стверджують український характер громадсько-політичної діяльності й музичної творчості А. Веделя, навів у своїх статтях про Веделя проф. Вадим Щербаківський. На превеликий жаль, нам не пощастило познайомитися з цими публікаціями. За відповідну вказівку складаємо на цьому місці сердечну подяку Вп. Проф. В. М. Щербаківському.

## МИХАЙЛО ОРЕСТ

## З ЦИКЛУ „КАРБИ І КОЛА“

\* \* \*

Оболоками загронилася далина,  
І самотньому посміхається знов весна.  
  
Із далекостей, многолюблена, о з'явись  
Легковійно альсейдою край узлісь!  
  
Бо свідомості неокованій знов цвісти:  
Розтопилися в ній нерадості і льоди  
  
І зосталася тільки соняшна глибина —  
В небувалості і бувалості ти одна!

День пахнув липою і незникому  
Для душ нігу, і далеч заповів,  
І маки, королевичі полів,  
Прийшли по тебе до порогів дому.  
  
Чому в доспілу, соняшину погоду,  
В час незахіданої повноти  
Ти, чуйна, не бажаєш заплести  
Свою, ім рідну і ласкаву вроду?  
  
Не мов собі: я знаю, не остання  
Запросин ласка цих. Бо має путь  
І сиротищу світ: тебе порвутъ  
В нежданий час вітри, вітри розстання...

Nicht unser Name macht die Dinge groß.  
R. M. Rilke

Твое ім'я і прізвище твое  
Душі не промовляли — бо вона  
Хотіла б імені, де глибина  
Угадується лагідна, де с  
На небуденне натяк. Теж блідим  
Дівоче прізвище твое було  
І не могло павіяти тепло  
Своїм звучанням, звичним і сухим.

В сторожі світу, в янголів, для нас,  
Людей і для дерев і для рослин  
Є інші назви, визвук верховин —  
І тільки в час піднесеності, в час,  
Коли криляща кличе нас любов,  
Прознаємо ми у видющім сні,  
Як імена над нами, осяйні,  
Пливуть і віють — неземний покров.



В. ДОМОНТОВИЧ

## Б Е З Г Р У Н Т У (III)

**Д**арсен Петрович Витвицький, директор Дніпропетровського музею мистецтв, був дуже мила й пріємна людина. Я познайомився з ним 1927 або 1928 року в Харкові в Комітеті охорони пам'яток старовини, куди він приїздив у справах музею.

Уже при першій зустрічі він спривів на мене враження дуже порядної і разом з тим дуже стриманої людини. Більш, ніж стриманої, — обережної. Стриманість переходила в майже боязьку обачність. Так, принаймні, мені здалося.

Мені здавалося, що в його лагідній м'якості була якася завбачливість, чи, може, навіть напруженість. Власне, не в самій лагідності, щирій і відкритій, а в чомусь, що було сховане за нею, немов далекий притгущений відгук давно пережитої катастрофи. Рана, що загоїлась, але завжди себе дає відчути.

Згодом я довідався, що все було саме так. Та вже й при першій зустрічі я сприйняв це як натяк. Кінчиками пальців я обережно торкнувся серпанку, що ним були прикриті його вчинки, слова й жести. Усе, що він робив або казав, ніби забарвлювалося в якусь нерухомість, в якусь невисловлену замисленість. І в цьому була затушкована, серпанкова, сказати б, мелодійна ніжність, вечорова тиша. Слова його були притлумлені, а жест його звучав. Рух приваблював свою співучістю.

Він причарував мене своєю деликатною вдачею. В ньому не було нічого кричущого. Я тішився з цього знайомства. Воно розкрило переді мною принаду приятелювання, що в ньому немає місця ні для застережень, ані для упередженості.

Він носив широкий сірий піджак. Був високий на ріст, стрункий, рухливий, жвавий, разом з тим надзвичайно коректний. Він ніколи не дозволяв собі нічого різкого або метушливого в своїй поведінці.

Він спроявляв імпозантне враження. Ясносіре вбрання, сріблясте, зачісане назад волосся, забарвлена сивизною борода, трохи довша, ніж її носили звичайно. надавали його зовнішності вілтінку гірратичної уроочистості. Була в ньому піднесена й ефектовча репрезентативність. Роки не примусили його обважніти, він не розплівся. Він зберіг підібрану юнацьку легкість. Був увесь ніби в польоті.

Я знов: він писав вірші. Мав дві-три видані збірки поезій. Був поет.

Здавалось, він стояв біля самих джерел буття. Живівся з його паростків. Володів незагальнюю здібністю сприяти життя в його перепуттях: міті, поезії, музичі. Вічність розкривалася для нього в своїх зародках. Він пізнавав всесвіт у ритмах поезії, барвах музики, образах міту. Коли б я наважився сказати про нього, що в нього було дещо від поета-музик, відповідно до класичної формули, яку запропонував Верлен: «Музики, музики насамперед!», то я мусів би внести поправку: дещо від філософа, що є водночас поетом і музикою.

Я освідомлюю неточність слів. Назвавши його поетом, я примушений взяти свої слова назад. Він був поетом, писав вірші, але це значило тільки сдне: він був ніхто й ніщо. Людина покликання, але не визнання.

Від початку 900 років аж до революції 17 року він служив у земстві, чернігівському, полтавському, подільському. Земство було звичайний притулок для переважної більшості українських письменників

того часу, які не мали коштів закінчити університет і не спромоглись переїхати до Петербургу, щоб улаштовуватись там на службу в міністерстві фінансів або хліборобства.

Працювати статистиком у земстві це ніякий рай, але й ніяка катогра. Це був спосіб існувати. Усі в ті роки були певні, що найважливіше в світі це існувати: одружитись, мати або не мати дітей, істи щодня обід, приступувати до сорочок манжети, сплачувати до банку внески за побудований будиночок, раз на тиждень, в суботу вечорі поїхати в «Англійський сад» і випити там за столиком перед естрадою пляшку пива, на Новий Рік завезти до губернатора та голови Земської управи — візитову картку.

Тим часом він міг творити. Не було фізичної катогри, але була моральна: неможливість виявити, розкрити себе, бути собою.

З гіркотою він признавався мені:

— Я ніколи в житті не був собою!

Бути собою для нього значило: спостерігати, як росте трава, як дерево одягається зеленкуватим днем першого листя, як співає в полі телеграфний дріт, як квітне на весні бузок. Ще з дитинства він любив старі сади, холодний вітер, нічні хмари, полиновий присмак самотньої тути. Печаль серця. Повітря, сповнене запаху старих книг і легкої кіптяви свічок. Степовий синій простір. Сухий аромат трав на закиненому кладовищі.

Його покликання було мріяти, голодувати, молитись, стати святым. Та час, за якого йому довелося жити, не давав ніякої ваги подібним справам. Той час зневажав це. Людину, покликану бути Франціском Асізьким, примушували носити зацеровані дружиною шкарпетки й працювати в бюрі над складанням зведеніх статистичних таблиць. Кількість поголів'я худоби в селянських дворах, кількість десятин, засіяніх яриною. Число возів гною, вивезеного на поля. Цифри реманенту, наявного в господарстві. Рух людности. Відсоток захворювань на тиф, холеру, інфлюєнсу. Він знов певно відсотки кожної з хлібних культур, але мав дуже приблизне уявлення, що таке вика і як відрізити ячмінь від вівса. Він був міською людиною.

У вільні від праці години він писав поезії. Перша збірка його віршів вийшла 1906 року. Люди ходили тоді з червоними прапорами, співали «Марсельєзу» й «Варшав'янку». Керували хорами в новозаснованих «Просвітах». Протестували проти карних загонів.

Маніфест 17 жовтня, вибори до Державної думи, революційний ентузіазм, видання «Донської речі» в червоних обгортах, соціалізм, сектанти, десятки політичних партій, аграрне питання, українською мовою лекції в університеті, Мукден, Цусіма, Порт-смут, терор, вибухи бомб, постріли револьверів, барикади, інгуши, козаки, шибениці, ленінське гасло «Вся влада советам», як і інше, лібералів: «Власть виконавча хай скоріться власті законодавчій!» — ніщо з цього не відбилося в поезіях збірки. Ніби нічого цього й не було на світі. Достатній привід, щоб обвинуватити поета в антигромадськості.

Розриваючи з традиціями й фразеологією громадянської поезії, з її провідним гаслом: «Я не поет, я громадянин!», замикаючись у вежі з слонової кости, він культивував чисту поезію. Поезію для по-

езії. Він належав до групи **модерністів**. Можливо, він був найпослідовніший з них, найнепримиренніший з антинародників.

Ім'я його згадували разом з ім'ям Олеся та Ворононого. На другому пляні, але завжди в тому ж звязку, після них, разом з Філянським, Капельгородським, Тарноградським.

Бодай у своїх поезіях він хотів бути собою. З еготизму він робив спосіб боротьби, з естетства — шлях до визволення. Він намагався абсолютизувати крихку й несталу умовність новітньої поезії. Це також був протест і бунт, хоч і своєрідного татунку, сенс і обсяг якого він ледве чи міг зображені. Він дружувався в Євшановій «Українській Хаті»; згодом його поезії почали з'являтись, хоч і не часто, на сторінках «Літературно-Наукового Вісника».

Кілька невдалих виразів, суперечливих мовних новотворів, недоречних зворотів, що трапилися в його ранніх віршах, індивідуалістичний естетизм, властивий його поезії, як і всій творчості модерністів, дали привід Критикові, який стояв на сторіжі громадської думки і народницьких святощів, що їх він ототожнював з народним, виступити з гострою статтею проти поета.

Велика стаття-рецензія, написана з приводу першої збірки поета, з'явилася в одній з книжок «Київської Старини», під назвою «Знаменіє времені». Народництво озброювалось проти модернізму. Стаття-памфлет була складена темпераментно і гостро. Критик не уникав brutalності. Проти поезії, що її він сприймав, як небезпечну погрозу для народу, він скерував різні випади і не шкодував дошкільних закидів, що межували з образою. Він плямував, ганьбив, обвинувачував.

Найінший реалізм і побутовництво керували Критиком протягом цілого його життя. Перед революцією і після революції, коли він почав відігравати роль представника нації і взяв на себе відповідальність за долю багатьох інших.

В своїй статті Критик обвинувачував Поета, а разом з ним і всю групу модерністів, у тому, що вони не знають української мови. З цього він починає, з гріхів про мови, злочинів проти духу народної мови і на цьому ґрунтуючись. До цього він додавав обвинувачення в моральном розкладництві, в ідейній безпринципності, в замахах і злочинах проти слова й духу, проти сумління українського народу. Усе це було не дуже проникливо і не дуже тонко, але в кожнім разі послідовно.

Стаття мала епіграф, взятий з Шевченка: «І на сторожі коло них поставлю слово!» Критик уважав себе за воротаря, поставленого на варту при вході до храму народу і його мови.

Він був до кінця послідовний в розкритті своїх стверджень, цей Критик.

Народ він розглядав як мовну єдність. Він ототожнював народ і мову. Він виходив з тези: «Народ — це його мова!» Це лягло в основу ідеологічної доктрини, що він її проповідував, визначило її зміст і обсяг, програму дій, спосіб політичної акції. Мова становала основою догми; складання словника живої мови, писання статтей для часопису, видавання граматик і граматик, популярних книжок для народу — були для нього провідною засадою всієї суспільної діяльності.

Це призвело до аматорства в галузі наукових студій мови, а суспільну акцію позбавляло її основного мірила — свідомості маштабів, але це його не обходило. Він волів очолювати як перші, так і другі, фахові наукові студії й політику, хоч для перших йому бракувало підготови й знань, а для другої характеру й здібності передбачувати.

Бути політичним діячем — бути провідцем. Мати в собі щось од пророка. Він був лише емпірик. Він не мав потребної широти круговиду. В спробі модерністів надати українській мові художньої ваги,

а естетичні цінності висунути на перший плян, він побачив небезпечний для українства ухил, замах на громадську доброчинність взагалі і на людську мораль зокрема.

«Підкresлюємо, — зазначав він у своїй статті в «Київській Старині», — не самоствердження літератури, а самоствердження мільйонового народу, в якому література мусить мати допоміжну роль як засіб цього ствердження, якщо вона хоче бути українською літературою».

Модерністи, які не хотіли писати так, як Борис Грінченко, ставили себе, тим самим, на його думку, поза українською літературою. Модернізація поезії?.. Поезія, що розриває з народництвом?.. Хибний шлях, шкідливі тенденції! Нетворчість, труп творчості, сморід розкладу, падло пісні!

Критик захищав внутрішню самозамкненість по-кликання, автаркію українського письменства, хутторянський ізоляціонізм, село в його відрубній самодостатності. Бачив призначення інтелігенції в освітній діяльності на користь народу. Виявляв нехіть до письменства, що зображує не своє, а чуже і з різким гнівом нападав на поета, що, за його висловом в тій же статті, «шукає тематики поза своїм народом, в чужій дійсності, переспівує чужі зразки, ко-лише чужі діти!»

Пулька преферансу, висока смушкова шапка, піджак, одягнений поверх вишиваної сорочки, вишневий садок біля хати, самотня вулиця на околицях міста, джемелина тиша!.. Як і всі політичні діячі першого двадцятитріатрілля 20 ст., Критик говорив дещо гаркавлячи, пришелепкувато.

Рецензія, що з'явилася в «Київській Старині», спровокає на молодого поета гнітюче враження. Він не дошукувався, якою мірою були справедливі звернені проти нього закиди. Він не намагався ні спростовувати, ані виправдовуватись. Його обвинувачували, цього було досить. Він волів краще зневажити себе, аніж інших. Він почав шукати своєї власної провини там, де кожен інший був би хіба що вражений в своєму самолюбстві.

Рецензія прийшла для нього як життєва катасстрофа. Стриманий, він став ще стриманіший. Нерішучий, він став ще обережніший і нерішучіший. Це зовсім не значить, що він змінив своє ставлення до поезії, або хоча б і найменше поступився в своїх поглядах. Він і далі писав так само, як і давніше. Він нікуди не збочив. Він не був людиною бічних шляхів, людиною, здатною піти на компроміс. Та, надто чуткій і вражливий, він не міг скинути з себе почуття боязкої приголомшеності.

Він остаточно як поет замкнувся в собі. Відокремився від середовища, місця й часу. Перетворив свої поезії в абстракцію естетичного.

Кожного разу, коли йому доводилося посыпати щось з своїх віршів до редакції, він вагався. Може краще хай **вон** полежить? Непевність себе робила його хворим.

Йому бракувало потрібної частки настирливості, щоб зробити літературну кар'єру, яку так успішно робили інші, далеко менш здібні, але багато спритніші за нього.

Йому казали: «Треба розштовхувати ліктями, щоб пробитися!» Він не любив юрби, де доводилося розштовхувати. Він уникав переповнених вагонів трамваю. Звичайно з Земства він повертає додому після служби пішки.

Цинізм органічно був не властивий його вдачі. Можливо, саме через це він і писав поезії, став поетом. Через це, певно, він ніколи й не намагався висунутись вперед як поет.

Він не був ані пришелепкуватий, ані крикливи. Надто м'який і чесний, він утримувався від того, щоб турбувати когось у справах, які стосувалися до нього особисто, а особливо в такій сугубо приватній, інтимній справі, як вірші, що їх він писав,

Якщо до нього зверталися з редакції часопису з листом, прохаючи надіслати віршів, присилали запрошення вдруге, повторювали втретє, він посылав. Не звертались, не нагадували, він лишав їх лежати в шухляді свого письмового стола.

Щодо себе, то він не виявляв ніякої ініціативи назовні. Траплялось, роками жадна з його поезій не з'являлась в жадному з періодичних видань, хоч він працював настірливо й уперто. Він нездатний був прийти до редакції, принести зошит і сказати: «Надрукуйте! Я поет!»

Він публікував далеко менше, ніж писав, і писав далеко більше, ніж доводив до остаточної обробки.

## 2.

Після революції, чи то через особисту скромність, чи то через те, що він жив у провінційному місті, він лишився останньою од широких шляхів літературного процесу. З ним сталося те, що й з іншими представниками старшої генерації. Олесь емігрував, Чупринка був розстріляний, Філянський, Капельгородський замовкли. Саміленко, повернувшись з еміграції, помирав, хворий на сухоти, в Боярці під Києвом. Микола Вороній робив даремні зусилля зберегти за собою місце.

Там, де інших одсунули, Арсен Петрович поступився сам. Він ніде не з'являвся, ніколи не заявляв нічого про себе, не робив ніяких спроб нагадати про себе громаді. Не всі навіть знали, що він, один з основників модернізму в українській поезії, може навіть найталановитіший з усіх своїх сучасників-поетів, ще живий, мешкає в південному степовому місті, працює директором в музеї. Про нього забули так, ніби він давно помер або навіть і не існував зовсім. Кілька його віршів, що після революції з'явились в «Червоному шляху» та в місцевій «Зорі», пройшли цілком непомічені. Вони не знайшли жадного відгуку. Вони здалися не то надто екзотичними, не то просто застарілими.

Нова революційна епоха зігнорувала замкненого в собі поета. Він не ображався. З аматорського давніше нахилу до мистецтва він зробив для себе професію, з набутих відомостей про мистецтво — фах. Відразу ж після революції, при першій нагоді, він кинув земство. Інші його колеги з головою поринули в вир партійно-революційної боротьби, або перейшли до кооперації; він вибрав для себе музейну працю, цілком поглиненій нею й цілком задоволений зногою покликання.

— Я вже не маю, — казав він, — справи з цифрами, статистичними відомостями, таблицями, відсотками. Боже мій яке це щастя!.. Нарешті я відчув себе вільним. Хіба це мало?.. Я маю справу з картинами, з порцеляною, старовинним склом, меблями, з рідкими й вишуканими речами, і це мене тішить. Почекуття втіхи приносить людині спокій, а це найважливіше в житті.

Говорити про спокій і гармонію в перші роки революції можна було хіба що з бажання епатувати. Але факт лишається фактом: місцева міська картинна галерея завдячувала своє збереження і дальший свій розвід виключно його наполегливості та невисипущій його енергії. Він збирав для неї експонати в місті по будинках, що їх кинули власники напризволяще, їздив по селах, розшукуючи у селян розтягнене майно з панських маєтків і економій. Рятував те, що можна було ще врятувати.

І це він робив у ті бурхливі й каламутні роки, коли всі зв'язки розіпалися і все, що дали було абсолютном, стало необов'язковим. Випадок керував життям. Доля людини, а тим паче доля людських творів важила на терезах суспільного буття щонайменше. Десь проходила незнана, фантастична лінія, що відокремлювала те, що було і що перестало бути, від того, що повинно було народитись і чого ще не було. Люди жили поза сучасним у декретованому майбутньому.

В великому й колись ситому місті не було чого їсти. Ні крихти хліба! Люди пухли з голоду і мовчали покірливо вмирали. Коли одному трапилося випадково наїтися вареників, і він захворів од того, — перехристившись перед тим як померти, сказав: «Слава Богу, хоч помираю ситий!»

І в ці непевні, сповнені одчаю часи, Арсен Петрович, захлялий, схудлий, голодний, як і всі, похитуючись од утоми й виснаження, раз-у-раз спиняючись, тягнув з напругою за собою візка, навантаженого картинами, меблями, книгами й рукописями. Він звозив до музею речі з приватних зборок, колекції й мотлох, покинене майно, все, що траплялось під руку і що могло згодом мати цінність експонату, або придатись лише для смітника.

Вздовж вулиці стріляли з кулемета. Арсен Петрович кидав візка і, пригинаючись біг до підвіртниці, щоб сковатись. Після того, як стрілянина вщухла, він знов брався за перекладину голобель і тягнув візка далі.

Як і інші, він звик, що війна, яка розтяглася на роки і яку звали громадянською, стала звичною подробицею буденого життя. Місто обернулось у фронт. Він робив своє діло, як і писав вірші, з тих же мотивів: покірний своєму покликанню.

Влади в цьому степовому місті, одкритому для всіх вітровів світу, змінювались з калейдоскопічною стрікатістю. Вони чергувались з такою ж майже природною доконечністю, як припливи й одпліви на скеані. В короткий термін, виділений для кожної влади, її носії діяли поквапливо й невблаганно. Вони діяли з жорстокою одчайдушністю конкістадорів, завойовників уперше відкритого, ще незнаного континенту.

Ніхто не міг би сказати, як довго притримається дана влада в місті. При кожній черговій зміні влади Арсен Петрович кидав власну хату, залишав дружину, власне майно, все, що мав, і переходив жити до музею. Музей був важливіший за все. Він ніс відповідальність за музей. Перед ким? Ні перед ким, тільки перед самим собою.

Добами, іноді тижнями він лишався безвихідно в непалюваному приміщенні музею. Він стеріг неустатковані кімнати й безладно накопичені в них речі.

І коли з гуркотом і лайкою в дверях музею з'являлась погрозлива постать вояка, обвішаного гранатами і зброяєю, напівбожевільного від горілки, розстрілів, виснаження, тифозної гарячки, абсолютної втіленої в нього влади, Арсен Петрович умів триматись з гідністю й зберігати спокій.

Вони стояли один проти одного. Людина в м'ятій, пропаленій і простріленій сірій шинелі, в червоних або зелених ґаліфе, пошитих з оксамитної портьери, здертої в борделі або ресторані, і він, поет, директор музею, партикулярна людина в чорному пальті з каракульовим коміром, туто підперезаний поясом. Вони дивились один на одного. Мить за таких обставин важила все. В цю мить вирішувалася доля людини: бути чи не бути!

Те, що Арсен Петрович відчував у таку мить, це не був страх. Це було щось інше, якесь фізіологічне сприйняття порожнечі, відчуття нудоти, як це буває на морі, коли корабель, знесений вгору, раптом зривається в провалля.

Арсен Петрович не лякався, коли його лякали; не розгублювався, коли йому загрожували. Зрештою в тому мотлосі, що заповнив залі, не було нічого, що могло б до чогонебудь придатися Людині з рушницею. Найчастіше справа сходила до суперечки з приводу якоїнебудь філіжанки. Посудини, з якої можна було пити. Арсен Петрович йшов на поступки. Він пропонував власний, принесений з дому емальований кухлик, щоб зберегти для Музею северську чашку, хоч, певна річ, у той час емальований кухлик, з кожного погляду, був далеко цінніший за найдорожчий сакс і севр.

Люди розходились найглибше задоволені один однім. Тепер вони були друзі. І вояк, витягуючи з кишені буханку хліба, розламував її на двоє, — щедрий і великомудрий, — щоб поділитись з людиною, яку він перед цим погрожував убити.

Кожна нова влада, з'являючись у місті, оголосувала попередню руйницею й варварською. Вона обвинувачувала її в голоді, насильстві, розстрілах, терорі, зневазі до людей і тиранії. З в'язниці звільнювали всіх в'язнів, що в ній сиділи, в ім'я гуманності й справедливості та для того, щоб очистити, місце, таке потрібне для нових в'язнів.

І задля тих же найвищих і найсвященніших ідеалів людяністи, в останній момент перед тим, як покинути місто, коли гармати противника вже били по місту, від Амура або з Чоколівки, і кулемети відтавкувались денебудь на Мандриківці, починали нищити все: людей, харчові запаси, культурні цінності, мости, електрівню, водогін, склени амуніції, фабричні варстата. Нішо не повинно було дістатись ворогові, що йшов з-за Дніпра або від степу і ніс з собою руйну, прокляття й смерть.

Якщо нова влада закріплялась на деякий час у місті, становище Арсена Петровича не поліпшувалось, а лише незрівняно погіршувалось. До нього починали придуватись. Починали з'ясовувати. Од нього вимагали, щоб він подав анкету й прикладав належні документи. Йому пред'являли обвинувачення в співпраці з попередньою владою, те, що, коли інші чинили опір, були розстрілювані або сиділи по в'язницях, він займав відповідальну посаду, зискав довіру й визнання, користувався з всіляких благ, одержував химерно високу платню, мав пайку для особливо привілейованих. Ситуація була явно безнадійна. Як довести, що, бувши на посаді Директора музею за попередньої влади, він не робив жадного злочину проти теперішньої? На впаки, хіба він не доклав усіх сил, щоб зберегти музеїні збірки й забезпечити мистецькі колекції від знищення?

Яко мота лагідніше й спокійніше він клав перед розхристаною людиною в шапці, зсуненій на бік, і з револьвером, ручка якого стирчала з розірваної кишені штанів, інвентарні списки музеїного майна. Але списки, зметені тінівною рукою теть із стола, летіли до чортової мами. Що важили ці списки, коли доведено, що він співпрацював з ворогами культури, ладу, людства?! Його годилося розстріляти, розчавити, як блошицю. На перший раз тимчасом його відпускали, буркнувши похмуро в невизначеність:

— Там розберуться!

В Музеї з'являлась яканебудь бліда й невиразна тінь, людина, що до неї влада мала більше довіри, як до нього. Мандат з штампом і великою печаткою про призначення лягав на ляковану поверхню стола. Арсен Петрович підволився з свого директорського фотеля, щоб сісти з боку на табуретку для одягувачів. Та, завітавши мимохідь пішу разів, тінь зникала безслідно з музеїних обріїв. і Арсен Петрович Витвицький, повагавшись, знову сідав у свій директорський фотель.

Найголовніше те, що в роки громадянської війни, — хоч за цей час, від 1917 р. до 1923 р., в місті змінилося двадцять дві влади, — його не розстріляли й не повісили, він не помер ні від голоду, ані від тифу.

Щождо музею, то музей протягом десятиох років, які з того часу минули, виріс, злагатився експонатами, перешов у нове й велике приміщення. Арсен Петрович здобув собі авторитет. Його поважали. На нього зважали. Витворювалась якась ілюзія нібито сталості або певності.

Але певности не було. Не було ґрунту. Ґрунт вислизав з-під ніг. Тепер знов, як і тоді, в роки громадянської війни, Арсен Петрович виразно відчував це.

Від нього вимагали перебудови експозиції. Вимагали виступити з критикою й самокритикою. Пере��уватись. Демаскувати інших, тих, що приховались, які не хочуть перековуватись, уникають самокритики.

— Я, — признався мені стурбовано Арсен Петрович, — знаю, що у мене все з експозицією гаразд, але що я можу?

І він безпомічно знизав плечима!

Що він міг? Що від нього хотіли? Цього ніхто не міг сказати йому виразно. З'ясувати, чого від нього хотіли інші, мусів він сам.

Але це було вище його спроможностей. Він почував себе, немов у лісі. Скориставшись з мого приїзу, він просив мене обдивитись експозицію Музею й порадити, як йому перебудуватись і перебудувати.

Ми перейшли експозиційними залями Музею. Після огляду Арсен Петрович спітав мене:

— Ну як? Що?

Він дивився мені в вічі, гадаючи прочитати свою долю.

Що я повинен був йому сказати? Сказати йому, що він жaden музейний робітник, жаден фахівець-мистецтвознавець, що він аматор, провінціял, що він людина іншої генерації й не має нічого спільногого з сучасністю, що він однаково не знає історії мистецтва, як і не розбирається в діяматі? Що роки праці статистиком наклали на нього відбиток, якого не витравити? Що він, власне, людина без знань і поза часом? Сказати йому це все? Для чого?...

Я обачливо ухилявся від прямої відповіді. Торкаючись рукою бронзових канделябрів з трьома античними граціями, що стояли на лякованому столі в його службовому кабінеті, дивлячись через високе вікно на зелений серпанок дерев, я сказав:

— У вас є бездоганні речі. Найкращі світові музеї могли б позадрти вам: Ван-Дейк, Кранах, Тільман Ріменшнайдер, і, нарешті, ця така зовсім виняткова рідкість — Ель Греко!

Він зрадів безмежно.

— Справді?

Авжеж, це він зібрав усе, що було тут. Розшукав, врятував од загибелі, придбав для Музею.

— Хіба ж цього мало? Га?

Мало для порятунку? Для вилічення себе? Мало в позвах з добою, в змаганнях з часом, щоб встояти тепер через десятиліття, як він встояв, втримався на ногах тоді, в роки громадянської війни?

Він говорив цього разу трохи голосніше, ніж звичайно. Він перепитував, немов не дочував. Він хвивлювався. На очах у нього виступили слізози. Зблішувальне скло, яке він тримав, третміло в його руці, — чи може це мені лише здалось так?

Я йому нічого не сказав більше. Навіщо? Хай справи йдуть так, як вони йдуть. Навіщо намагатись аналізувати речі, що в них однаково не можна ні передбачати їх ходи, ані змінити в них щось?

Щождо самої експозиції в Музеї, то, признаюсь, вона з усіх поглядів, як фахових, так і не-фахових, була нижчя від усякої критики. Щонайменше вона була безпорадна. В експозиційних залах на стінах поруч з шедеврами висів безнадійний мотлох. Це була збірка речей, здебільшого випадкових. Таких же випадкових, як випадково вони потрапили до Музею. В розташуванні картин не було жадної системи, жадного принципу не покладено було в основу їх експозиції, нічого, окрім власних уподобань самого Директора. Була кунсткамера й поза тим більше нічого.

— Мені закидають речознавство. Але як побудувати експозицію в Музеї без речей? Я не розумію, що треба робити.

Речознавство! Закид речознавства був компліментом. Адже були речі, і не було їх знання. Ліве око по-старечому сльозилося. Арсен Петрович витягнув з кишені широку білу хустку й витирає нею зволожену щоку.

По інших музеях музейні робітники, щоб врятуватись од закидів речознавства, здіймали зі стін картини, вимали з вітрин речі, натомість вішали плякти, лъозунги, вирізки з часописів, портрети вождів, збільшенні фота. Експозиція починалась з родового дерева про походження людини від мавпи, за Дарвіном. Макет горилоподібного неандертальця правив звичайно за вступ.

Я не намагався переконувати Арсена Петровича, що іноді плякат, цитата, гасло, малионок, вирізаний з часопису, недоладне зображення пастуха з ягнем на плечах, нашкрябане цвяшком на стінах катакомб, може важити більше, ніж мармур статуй, різбленої майстерним різцем Праксітеля.

Я сказав:

— Від зображень у катакомбах до Сікстінської Мадонни Рафаеля минуло п'ятнадцять століть, чи можна їх пройти в п'ятнадцять років?..

Але, здається, Арсен Петрович не зрозумів мене, до чого я сказав це! Справа знов ішла про емальованій кухлик, а не про елегантну вишуканість Ван-Дейка, чи про екзотизм Ель Греко або Тільма-

на Ріменшнейдера з його зображеннями святих. Речі сумнівні і непевні!

Я подивився на годинника.

— Пробачте, мені дуже шкода, але я мушу поспішати!

Я поквапливо потиснув руку Арсенові Петровичеві. В очах у мене промайнула біла хустка, срібло скронь, сивина бороди, сутулість плечей, чорнота бронзи, червоний блиск ляку на шліфованій поверхні стола.

Я збігав східцями вниз. На серці лежав жаль до людини й свідомість власної безпорадності.

Схилившись над мармуром балюстради, Арсен Петрович гукнув мені згори навздогін:

— Так не забувайте: сьогодні чекаємо на вас о п'ятій!

Моя рука торкнулась кошлатої м'якоті оксамиту на поруччях східців. Я хитнув головою.

— Гаразд! О п'ятій!

Я біг соняшною стороною вулиці. На серці легкою хмаринкою танув жаль. Я перейшов через вулицю. Під ногами шаруділи кам'янці бульварної ріні. Мій зір пробіг шерегом зелених лавок. Очима я шукав Ларисиного капелюшка. Билося в напрузі стиснене серце. (далі буде)

B. Домонтович



ВАДИМ ЛЕСИЧ

## ЛІРИЧНІ ЕТЮДИ

### I

Я міг би найпростішими словами сказати, висловити все, що неповторно мені, мов намул, запливло до серця і в гущі баговинній шелестких заплавин від світу скрило білоніжну мушлю. Проте співає мушля.

Бринить і шумовіс, і грає кров солона у звалнілім тлі, нечутно грає в переливах і спадає у краплях рос на обважнілу землю. І дзвонять каплі, тонуть в темних тінях, спадають, мов пішані зерна у клепсидрі, і тоне час і розсипається у порох. — А серце завжди, від віків — незмінне, хоч стиснute в обруч, порепане й розбите. Шукає слів, даремно їх шукає, в приboях бур, у вирі вод, у тулі воєн. Вони ж лежать, мов білі спілі перли, на дні багністім мудрої плавкої тиші.

I ти стоїш, не вийшовши за берег, поза межі землі, що кругла і не має краю. Стоїш, — аж заяріє в очах твоїх, мов подив, — зелений відблиск сонця, що стало понад нами.

### II

Вигребую з-під попелу, тривожно вигортую неугасимий жар у посинілих смугах.

Вітри розносять попіл, сіють без угаву прищухлий, вистиглий вогонь, і родять гримучі бурі — і прозору просину.

— I вечори такі, такі ж, як і світанки, з-під попелу сіризни — прозолотню світять, що проросте, мов промінь, в блискавицях блісне,

і наче шелест брижі — в яслах плеса — щезне. — Линяють сполові вечори, на шлях виходять, ідучи лічати крайдорожні верби — і німують.

Ідути повз нас, повз мене і повз тебе, і ти не чуєш їх ходи. Не бачиш далеких маятників світил. Не знаєш, що ти стоїш, а світ довкола тебе

пліве, кружляє, щоб тебе зловити.

Стоїш, вростаєш в землю, а земля з тобою незмінно круиться, летить довкола сонця.

— Світанки, наче криги. Сині відпливають.

† АНДРІЙ ГАРАСЕВИЧ, нар. 13. серпня 1917 р. у Львові, поет, член МУРУ, зинув траїчно дні 24. липня 1947 в Берхтесгадені, під час альпіністичної мандрівки.

## АНДРІЙ ГАРАСЕВИЧ

## О ЧАРОВАНА ДУША

**Д**он Мігуель сьогодні часто нервувався. Хвилину сидів за столом, заваленим зжовкливими аркушами паперу, хвилину писав, на закруті якоїсь букви ламав перо, кидав його в кут і довго проходжувався по невеличкій кімнаті, начебто розмовляючи з собою. Потім відганяв єдиною рукою з очей скуювджене волосся й дивився через загратоване вікно. З того другого, вільного світу долітала прохолода Гвадальквіру і сяйво вечорюючих дахів. Падав сизий туман, білим рядном обмотував й котився в чорні, сонцем спалені поля.

В тих полях народився цей дивний, сухоребрий лицар. Вже давно сдержав свій лицарський хрест від пишного каштеляна-корчмаря, вже давно осідали йому придворні дами-служки буланого Росінанте, вже давно знайшов вірного джуру й чвалом летів назустріч заклятим велетам-вітрякам.

— Виходьте боротися зі мною! Виходьте, кляті!...

— Алеж, пане, це вітряки! — лебедів перелякано Санчо.

— Цить, дурний! Ти не розумієш! Це велети прибрали подобу вітряків, щоб сковатися від мене!..

Дон Мігуель поглянув до дзеркала, що висіло на стіні. Нерівна бляха видовжувала його втомлене обличчя, довгий закривлений ніс здавався йому ще довшим, сиве, кудлате волосся піхала вгору, малі, широко розплющені очі запалися в темних прогалинах, і вуси наїжились, мов мітли.

Він вперше сьогодні усміхнувся. Так, це дотеп. Гіркий дотеп. Взяти такого старцуну, посадити його на таку ж сухоребру, як і він шкапу, дати йому до рук щит і велетенське ратище й пустити в світ. Хай шукає правди! Хай боронить її!

Чим ближче підходив вечір, тим червоніше було в кімнаті. Поздовжні й поперечні тіні гратів відбивалися на стінах і падали на вузенькі двері. Невеличкий стіл, гуща паперів, в'язанка гусачих пер, чорнильниця із чорною мазюкою, пеньок, що служив за крісло, широка лава, що була й постелею, стара скриня, от і все, що могло знайти цікаве сонце.

З долини долітало цокання сокир і стукання молотків. Цікаво, для кого це гостують цибеницю? Мабуть, Педро прийде на чергу. Сьогодні Педро востаннє бачить захід сонця. Ах, цей Педро! Завтра, мабуть, знову примусова вистава на тюремному подвір'ї...

Довго дивився дон Мігуель на дахи Севільї. Ця пригода з вітряками мала великий успіх. Вчора до пізньої ночі сиділи у нього заціні гости — пан директор тюрми дон Адальберто Іваньес, кат дон Мекіназі із своїми помічниками, панове в'язничні сторожі, в'язні із долішніх келій і слухали цієї історії. Їх уста не закривалися від захоплення; кожне слово викликало бурю оплесків і сальви сміху.

Недаремно по цілій Севільї кружляла легенда про однорукого в'язня, що високо у своїй піддашній келії чарував папір. І коли чари з цього паперу перейдуть на читача чи на слухача, він сміється, наче мала дитина, і довго не може стриматися від

сміху. Ця чутка долетіла аж до севільського губернатора, і він пообіцяв, що сьогодні ввечорі прийде послухати читання. Цю вістку передав дон Мігуель директор дон Адальберто Іваньес. Дон Мігуель поклонився: «Це буде для мене велика, але не заслугена честь!» — і кисла усмішка сковзнула по його обличчі.

Похолоднішало.

В червоній половині неба втопилося сонце, на синій половині затриміла зелена зоря. Вітер збурив чисте плесо Гвадальквіру, стряхнув пахучими каштанами, зігнув дві сонні тополі, що стояли на сторожі перед брамою тюрми, звів піт з чола і наповнив віддихом груди.

Там далеко, щедро обдарований червінню неба іде відважний дон Кіхот із своїм вірним джуоро Санчо на зустріч новим пригодам. Лицарська гордість розпирає його груди. Він — справедливість. Він — оборонець правди. Він — заступник бідних і покривдженіх. Байдуже, що його кості ще болять від зудару з вітряками, байдуже, що щастя до нього весь час обертається плечима, байдуже, що з нього сміються. Він кинув виклик усім злим силам світу, і він мусить перемогти!

— Ти бачиш, Санчо, там, далеко, начебто курява піднялася?

Санчо притулив долоню до чола й глянув проти сонця.

— Справді, пане, бачу, як поблискує іх зброя.

Кілька вершників, решта йде пішки.

Гіdalго вдарив коня острогами й спустив додолу ратище:

— Ідемо!

— Пане, гей, пане! — лебедів Санчо, — залишіть цих людей в спокої!

Але даремне. Тільки хмара пороху вкрила гіdalго сліди.

Голосно грюкали копита Росінанте по каменистій землі.

— Стійте! — гукнув.

Вони стали. Вони і без того заклику стали б, побачивши худу, мов тичка, постать з наїженими вусами й настовбурченим ратищем.

— Хто ви й куди провадите цих нещасників,

— Ми королівські слуги, пане, а це — каторжани. Ми їх провадимо... —

Гіdalго розмовляє з каторжанами. У них виснуті ланцюги на руках і на ногах. І ось довідується: Один із них попав до тюрми через любов. Гіdalго дивується, як можна через таке почування, як любов попасти до тюрми? А так: Він почував любов до однієї скрині, в якій було повно самоцвітів і золота. Ага. Другий? Це такий злодій, що коня з-під комонного зуміє вкрасти. Крім того, це неабиякий писака. Всі свої злодійські подвиги він дотепно списав в грубезній книзі...

Королівські слуги нетерпеливляться. Спершу хотіли побавитися тим опанцереним блазнем, а потім...

— Страйвайте, сеньйори! — гукає гіdalго. — Ані кроку не пойдете вперед, доки не випустите цих людей на волю!

— Геть з дороги! — закричав один із королівських слуг, але поки витягнув меч, дістав ратищем по щоці й покотився з коня. Другого чекала та сама доля. Піднялася метушня. В'язні розбили свої пута, й наче голодні леви кинулися на своїх сторожів. — Дон Кіхот їх визволив, — промовив Дон Мігуель сам до себе. Насилу відірвав свій погляд від потемнілого обрію й поглянув на стіл. Там уже синіла тінь.

Викресав вогонь і запалив каганець. Обрій погас, і до вікна плинула пітьма. Хвилину прислухався. В туманному повітрі панувала тиша. Сокира не цокала й молоток не стукав. Стару шибеницю звалили, нову поставили. Педро матиме честь висіти на новій шибениці. Це — не абияке відзначення для нього.

Поглянув на каганець і підтягнув гніт... Якої заплати жадатиме гіdalго за свій вчинок? Грошової? Гроши для нього не мають ніякої вартості. Він лицар. Найкращий дар — це поклін його дами. Він жадатиме, щоб вони поїхали до Тобозо і передали поклін прекрасній Дульсінеї. А потім?.. Потім?..

Тіні товпилися в кутах і на стіні зарисовувалася величезна сильвета. Дон Мігуель притиснув долоню до обличчя... Йому чітко привидівся цей хмурний, сльотливий день, коли він почув голодний крик своєї маленької дочки Ізабелли. Шукає по всіх полицях, але не знайшов ні крихточки. А Ізабелла плачала. Він не міг цього чути. Здається, що вся звіряча жорстокість Далі Мамі і цілої його альжірської зграї йому була миліша від цього плачу.

Рахував останні грейцарі в своїй кишені. Вперто розсылав свої драми по різних театрах Еспанії. Даремне. Виставу його «Нумансії» висміяли. Більше його драм не потребують. Крім того, мають багато нових п'ес великого Льопе де Вера. Те, що нічим було прокормити малу Ізабеллу — кожному байдуже!

Він вагався, коли йому впала до рук служба екзекутора... Мала Ізабелла плакала і простягала ручки. — Я знаю, юсти хочеш! Але вже знайшлюся трохи молока й хліба. А постім, до болю стиснувши серце, від'їздив в болотисті поля, де за густими заслонами дощу ховалися перед ним обдергі села. І тільки він ставав на якомусь порозі, замикалися перед ним двері, а як входив до хати, ховали перед ним рештки свого обдерготого добра.

— У нас немає нічого, — шипіли, — нічого не можемо дати!

Він сам це бачив і повертає додому, звичайно, з нічим.

А в рахунках податкової канцелярії зростали борги. Еспанія Філіппа II-го потребує грошей. Еспанія Філіппа II-го мусить провадити хрестоносні війни, мусить утримувати війська, мусить розбудовувати нові храми. Еспанія Філіппа II-го має стати конкуренткою пишного Ватикану. А екзекутор Мігуель де Сервантес приносить замало, рішуче замало...»

Безупинний дощ розмочує поля. Езекутор Мігуель де Сервантес повертається додому. Ізабелла плаче. Не плач! Даремне плачеш! Що ж, не розумієш, що ці селяни не можуть нічого дати? Не розумієш? А податок мусить бути заплачений! Треба дати із свого! Ага, зрозуміла! Перестала плакати! Ну, гльорія!

Гльорія, але накоротко. Коротке благословення від Великого Невидимого за шляхетний вчинок. Кілька днів опісля ведуть його до севільської бастілії. На суді довідався все: селяни донесли, що екзекутор Мігуель де Сервантес брав від них гроши, але ці гроши не попали в рахунок податкових книг. Що сталося з тими грішми?

На це питання дон Мігуель ще й дотепер не зумів дати відповіді...

Втомлено дивився в несупокійний вогник каганця. Хвилина усвідомлення шляхетного вчинку — це велика хвилина! Її тепла не згасити ані тюромою, ані незгодами. Знав це дон Мігуель, знав це його сміливий гіdalго дон Кіхот де Ліманча.

З обличчя дон Мігуеля зникла втома і байдужість. В очах його бліснула думка; він взяв перо, вмочив його в черну мазюку й нахилився над жовтим папером. На хвилину зникли сірі стіни і тюремні ґрати. Хвилину від дихав вільним повітрям і писав про шляхетність і вдячність.

\*

Важкий сопух віддихів придушував вогні каганців. Директор дон Адальберто Іваньес проштовхував собі ліктями дорогу й живо вимахував руками:

— Наволоч, голота! Розбійники! Злодії! Геть з цієї кімнати! Зараз вийти звідсіля! Тут місце для сеньйора губернатора. Тут тільки місце для сеньйора губернатора!

Зараз за ним два здоровені в'язничні сторожі несли велике шкурятяне крісло.

В'язні дивилися на них з-під лоба й неохоче відступали.

Один тільки не відступив і люто скрипнув зубами. — Гей, ти — скрикнув на нього дон Адальберто — хочеш, щоб я тебе провчив? Беріть його! — гукнув до в'язничних сторожів, але ці були зайняті шкурятяним кріслом.

— Мое місце тут! — звучала зухвала відповідь. Дон Адальберто Іваньес розмахнувся, але, вглядівши жиласті м'язи, що виглядали з-під смердячих ганчирок в'язня, затримав свій рух.

Цей високий чорнявий красень дивився на нього з такою погордою і з такою ненавистю, що дон Адальберто знявковіо стріпнув собі порох з рукава. Цей високий чорнявий красень зухвало пригортає до себе молоду циганку, що дивилася на нього, як у святий образ.

— І моя жінка зостанеться тут, — докинув і дзенькунув ланцюгами.

Вона щасливо усміхнулася й притулила свою смуглу голову до його рам'я.

Це дoreєсти роздратувало дон Іваньеса, роздратувало його тим більше, що груди цієї молодої циганки безсоромно світилися, мов два ліхтарі.

— Розбійнику! — тупав ногами.

— Я не розбійник. Я дон Педро Марсія де Андалюцца! Що вам на мені не подобається, доне Іваньес?

— Страйвайте, доне Іваньес, — вмішався дон Мігуель, — сьогодні остання ніч дона Педра де Андалюцца! Сьогодні він у мене більший гість, як сам сеньйор губернатор!

Із здоровених горлянок в'язні зазвався рев одобрення.

Дон Іваньес обурено вийшов і зник в темному коридорі, а дон Педро Марсія де Андалюцца зложив поклін, за який не посомився б сам Філіпп II-й.

— Грасіяс, сеньйоре. Мучас грасіяс.

Потім вигідно розсівся на підлозі, розтягнувшись на всю довжину своїх брудніх босих лап, посадив на коліна свою жінку, близько по-п'яному очима і почував себе, мабуть, зовсім добре.

— Алеж, доне Педро, коли ви оженились? — спітав ввічливо дон Мігуель.

— Сьогодні вночі женюся!

— А що буде завтра?

— Завтра мій кінець... — Педро показав два ряди своїх білих зубів. — То коли має дон Педро Марсія де Андалюцца женитися? Тільки сьогодні. Тільки сьогодні! Він хоче померти жонатим чоловіком. Чуєте? Щоб бодай хтось заплакав під його плащами?

цею!.. Ну? — обернувся він до темношкурого, при-  
надного створіння, — будеш за мною плакати?

Вона мовчки обняла його і сковала обличчя в його  
кудлатих грудях.

В'язні, що стояли біля дверей, заметушились. Вбіг  
задиханий дон Адальберто Іваньес.

— Розступіться! Розступіться! Сенійор губернатор  
іде!

Розплівався в поклонах перед малим присадкуватим  
чоловіком, одягненим в червоний оксамит і бі-  
лій шовк, запрошуваючи його далі, сипав комплі-  
ментами. Потім довго говорив про цю надзвичайну  
честь, яка зустрінула севільську бастілію, про над-  
звичайну милостивість високого королівського до-  
стойника. Високий королівський достойник стояв  
між двома вдвое вищими гвардійцями, підсмукував  
чорні вуси і терпеливо вислухував мовний потік  
темпераментного дона Адальберто. Потім офіціяльно  
відклонився й обернув свій ласкавий погляд в  
сторону однорукого в'язня, що, мабуть, чекав цього  
моменту й відповів легким уклоном голови.

— Це в'язень Мігуель де Сервантес Сааведра —  
підхопив дон Адальберто.

В'язень Мігуель де Сервантес Сааведра ще раз по-  
клонився, сенійор губернатор усміхнувся й милостиво  
замахав маленькою, білою руточкою, сів на шкуря-  
тяне крісло й відчув, що на грубих золотих лан-  
цюгах, що відзначували його груди знаменем гу-  
бернаторської гідності, спочили жадібні погляди  
в'язнів. Вони поштовхувалися ліктами, а їхні очі  
говорили: «Ех, якби він так залишився хоч одну  
ніч з нами!».

Озброєним гвардійцям, мабуть, не дуже сподобався  
імпозантний Педро, що розклався на підлозі біля  
своєї коханки, виставивши пану губернаторові на  
подив велич своїх брудних ніг. Вони хотіли його  
силою викинути, але дон Мігуель піdnis руку. Гамір  
затих, і погляди всіх полетіли в той кут, де стояв  
він — однорукий, худощавий, освітлений непевним  
бліманням каганців.

Дон Мігуель хвилину чекав. Губернатор підвівся на  
кріслі, щоб бути вищим, дон Іваньес присунувся до  
губернатора. Озброєні гвардійці замокли. Педро пе-  
рестав обнімати свою коханку. В тіні дверей і теміні  
коридору товпилися в'язні, іхні обличчя вже смія-  
лися із майбутніх дотепних пригод гіdalgya. Дон  
Мігуель читає. Поволі й виразно катяється його сло-  
ва й речення. З них виростають привиди, з яких  
вів волею й простором.

Розвіялися понурі мури бастілії, тюремні грани від-  
пливли в далечину, під ногами залунала сонцем  
спечена земля, й далеко засиніли обриси Піренеїв.  
І ось, він, гіdalgo. Поява й ім'я. Його високі іде-  
али викликають оплески, його шляхетні вчинки  
викликають сміх.

Дон Мігуель читає. Уста його не знають усміху.  
Обличчя в нього строге й глибокий голос. Очіку-  
вання його сповнюються. Розмова гіdalga з ка-  
торжниками викликує гучну сальву оплесків. В'язні  
відчувають себе. Очі їх горять радістю, чола бли-  
щать від посту. Педро відкрив рота, що йому не  
тільки зуби, але й цілу горлянку видно.

Гіdalgo визволяє каторжан... Гурра, гіdalgo! Ва-  
лить в порох королівських слуг. Хай живе гіdalgo!  
дон Кіхот де Ляманча! Над його головою сяє ореол  
святощі.

Дон Мігуель читає... Густа сивина злітає йому на  
очі, він відкидає її головою. Королівські слуги вті-  
кають. Каторжани вільні! В'язні севільської бастілії  
дихають іх волею. Пута й ланцюги порозбивані.  
Але дон Кіхот де Ляманча вимагає від них вдяч-  
ності... Цей сміливий гіdalgo вимагає вдячності!  
В'язні перелянулися між собою. Цікаво, скільки  
за це старий схоче...

Він хоче, щоб каторжани пішли до Тобозо й від-  
дали поклін його прекрасній сенійориті Дульсінє...

Го-го, гіdalgo! — глузує публіка. Ну й гіdalgo ж!  
Дотепний конокрад низько поклонився.

— Сенійоре гіdalgo, дайте нам образок вашої ко-  
ролівни, щоб ми знали, кому маємо зложити свій  
низький поклін. О, коли б цей образок був навіть  
забільшки горіха, коли б з одного ока капала сір-  
ка, з другого...

Каторжани регочуть. Їх репіт несеться поза мури  
севільської бастілії й губиться в мертвих полях.  
Сенійор губернатор теж сміється, плескаючи себе бі-  
лою рукою по животі.

Дон Кіхот пускає вниз ратище. Дон Кіхот боро-  
нитиме честь своєї сенійорити Дульсінєї. Він не  
оглядається на кількість. Він не рапусє ворога. Коле-  
кня острогами й пускається в чвал. Дотепний ко-  
нокрад мав не абияке щастя, що в останній мить  
відскочив. Дорого заплатив би за насмішку!..

Камінь просвистів повітрям і розбив шолом гіdal-  
govi. Другий камінь збив його з Рссіанте. Глухо  
дзенькули залізяки на каміння, з рота поточилася  
кров. Санчо зустрінула подібна доля.

Червона курява. Град каменюк. Град патиків.

— Браво! Браво! — горлають задні ряди.

Дон Адальберто захоплено має руки, лише Пе-  
дро перелякано піdnis руки, начеб хотів відбива-  
ти удари.

— Браво! Браво! — летить поза мури бастілії, в  
мертві поля.

Дон Мігуель міцно стиснув жмут паперів і з роз-  
маху кинув в кут. Його очі горіли, наче від гарячки.  
Уста дрижали. Рука показувала на двері.

— Геть!

Ніхто не розумів. Чому? Що таке сталося?

Але наказ однорукої людини був твердим наказом.  
— Геть звідсіль! — пролунало ще раз.

Неохоче підвівся з підлоги Педро із своєю жінкою,  
й ланцюги задзвонили на його ногах. Понуро гля-  
нув в обличчя дона Мігуеля, і в погляді його  
жеврів спогад. Потім обернувся, кинув погордою в  
сторону обуреного губернатора й приблідлого дона  
Адальберто.

Коло дверей ворушилися й почали виходити. Пово-  
лі, наче придавлені несподіваним тягарем. Чого  
дон Мігуель сердиться?

За ними тягнувся важкий сопух спочених тіл і  
бляскіт кайданів.

Дон Мігуель стояв блідий, з палаючими очима.  
До нього прискочив сенійор губернатор.

— Ти, псе! Кому ти сказав «геть»? Мені? Ти знаєш  
хто я? Дон Іваньес! — верещав і кров йому зда-  
рила до обличчя, — тому чоловікові негайно забо-  
ронити писати! Чуєте? Негайно заборонити писати!  
Я постараюся йому продовжити кару! Він ще поси-  
дить! Він ображує своєю лисаниною королівських  
слуг! Він вповні одобрює вчинок цього божевіль-  
ного! Такий скандал!

\*

Злі духи вилетіли з кімнати.

Тільки вітер гуляв її простором, перегортав жовті  
папери, кидав іх на підлогу і тряс отгником каганця,  
начеб хотів його задушити.

Дон Мігуель замкнув двері. Ще очі горіли, ще гру-  
ди піdnisалися від глибокого віddihu, ще досада  
стискала п'ястук.

З розгону сів на лаву, оперся лікtem на стіл і по-  
глянув на тущу жовтих паперів. Він знав: ніхто  
не жалітиме гіdalga, й ніхто не повірить в його,  
ідеали. Що з того, що він лицар з крові й кости!  
Що з того, що для нього не знане почування жаху,  
вагання, втечі! Що з того, що в нього тільки рішен-  
ня й чин? Йому назустріч лунає сміх черні, пана  
губернатора і дона Адальберто. Перед тим сміхом  
падають в порох його подвиги під Лепанто, муки  
альжірського пекла й остання, безумна шляхетність  
севільського екзекутора.

Але все ж таки, найбільший злочинець, цей самий Педро, що має завтра махати босими ногами під подув вітру, завагався перед сміхом і кинув поглядом погорди в обличчя тих, що сміялися. Він один відчув біль кривди. Передчуття смерти все ж таки розніжило його!

Дон Мігель встав, притянувшись до дзеркала і вдруге сьогодні усміхнувся. Це саме втомлене обличчя, цей самий закривлений ніс, сиве кудлате волосся, широко розплющені запалі очі й ті самі наїжені вуса.

Ні, ніякі губернатори не налякають його довголітньою в'язницею, ніяка заборона не втримає його руки перед цим портретом.

Позираю з підлоги досадою зім'яті картки з описом останньої гіdalгої пригоди і порахував стопінки й знову склав її у шиток. А коли поглянув до вікна, він знову побачив себе. Побачив себе на високому, сухореброму коні. Поруч вірного джури Санчо він іхав у прозору ніч шукати нових подвигів, і вістря його ратища торкалось зір.

Андрій Гарасевич



## ЯР СЛАВУТИЧ

### БУНТ

(Балада)

Чорне море, сатаниське море!  
Бурунить, розбурене, суворе, —  
Не впізнати, де сонце, де причал.  
Тільки чайка білу бризку боре,  
Тільки він, як сивий адмірал,  
Оглядає збутнявій вал.

Віс море, дике і бездонне,  
Навкруги — чи хвилі, чи скирти.  
Гасне радість і надія тоне,  
І не знати, як перепливти,  
Як із тебе вирватись, полоне,  
До Одеси — крайньої мети.

»Баста, хлопці! Хай самого носить!  
Гада — в воду! І назад у порт.  
Чуєш? Баньки вирячиває, як чорт.  
Зупиняй, кажу! Проклятий! До-  
сить!  
Ще свинцю душа твоя попросить,  
Як гунеш за корабельний борт.«

Віща куле! Чорноморське браття  
Загуло, роздмухане багаття,  
Схвилювалось — аж луна пройшла.  
Пінить море хвиль вихрасте шмаття,  
І морців — бунтівників тіла  
Покриває збутнявіла мла.

»Вірні браття! Українська доля —  
Не сліпців розлірене виття,  
Не в саду хатина коло поля;  
Наша доля — збурене буття:  
Шлях до моря, де витас воля,  
Шлях — у світ, де славне майбуття.«

І, валам розкраючи гриви,  
До Одеси — крайньої мети —  
Владно пробиваються, щасливі,  
Буруном злютовані брати,  
Що на море проміняли ниви,  
І на шторми — затишні хати.



ГУННАР ГУННАРСОН

## С И Н

6

они обидва, батько й син, жили на краю малого рибальського села. Обидва звалися Сніолфур. Сторонні звали їх: старий і молодий Сніолфур. Самі вони кликали себе просто Сніолфур. Так вони вже звикли. Тому, що носили те саме ім'я, вони почували себе тим ольше внутрішньо споєними. Старому Сніолфурові було коло п'ятдесяти, малий нараховував рівно двадцять років.

Вони міцно тримались один одного. Ні одного кроку не зробив один без другого. Так воно повелося віддавна, як тільки міг сягнути пам'ятю молодий Сніолфур.

Але старий Сніолфур пригадував собі давніші часи, коло тридцяти років тому, коли він мав багату оселю, гарну жінку й троє здорових дітей.

Тоді перший раз над ним пронеслося нещастя. Телій, що поширився між худобою, в короткий час забрав увесь його рогатий скот. Незабаром, після цього, в нього захворіли діти й повмирали. Вмирали так швидко одне за одним, що їх поховали на віт в спільній могилі. Сніолфур попав у борги. Щоб їх заплатити, мусів продати свій двір.

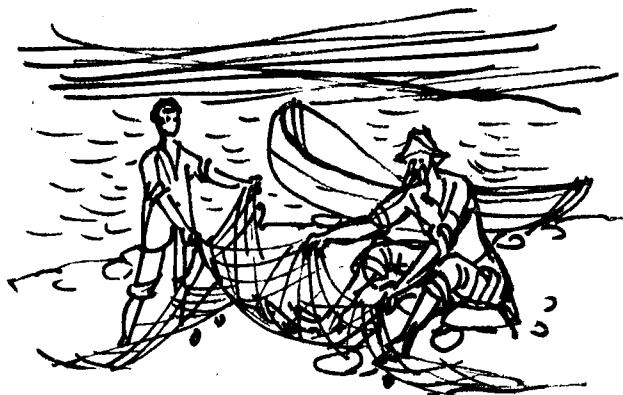
Тоді він придбав вузький шматок морського узбережжя, т. зв. »язик«, сам збудував з каменя і морської трави невелику хатину з двома кімнатами, і без чисел небудь допомоги улаштував рибальську пристань. Йому залишилося ще стільки, щоб купити стару йольку.

З цього часу для нього й його дружини почалося убоге, повне важкого труду життя. До праці вони вже раніше були звичні, але не до нужди і постійних клопотів про найпотрібніші речі. Кожного дня, так би мовити, вони мусіли добувати свою поживу з морських глибин. Але море не завжди було для них щедре. Не завжди ситі вони лягали спати. На те, щоб придбати якийсь одяг, ім ніколи не вистачало. Літом жінка виходила на роботу до купця, що жив у тому ж селі. Сушила рибу. Але робота траплялась тільки тоді, коли надворі стояла гарна погода. Маленька заробітна платня не приносила багато користі.

Врешті, потай від чоловіка, вона почала щораз менше істи, так що ніколи не була ситою. Адже, принаймні він повинен мати те, що йому потрібне. Але наслідок цього був такий, що вона щораз гірше виконувала свою працю. Врешті вона була така виснажена, що коли вродила малого Сніолфура й охристила його, її сили вичерпалися. За кілька днів після народження дитини вона більше з постелі не встала. З цього часу батько і син жили самітно на своєму »язикові«.

Малий Сніолфур неясно пригадував собі цей жахливий час, коли дні, завжди однакові, сплівши в нерозривний ланцюг плачу, туги й розпачу, проходили в самітній хаті. Батькові не вистачало ніколи часу, щоб піклуватися малим, а щоб брати його на море, для цього він був ще замалий. Тому батько, виходячи ранком, прив'язував його до ліжка та виносила з хати все, що могло заподіяти малому шкоду. Батько Сніолфур мусів іти геть, щоб здобути іжу для них обох.

Краще й виразніше пригадував собі малий Сніолфур чудові, сонячні дні на морі. Він бачив себе, як він сидить на дні човна, а старий Сніолфур витягає з морської безодні блискучі риби. Човен так солідно колисався, що він врешті засинав. До спогадів домішувалася загадка про безбарвні дні, коли небо плакало і старий Сніолфур сам у своїй йолі виїздив на море.



Врешті молодий Сніолфур виріс так, що при всякий погоді міг виїздити з батьком разом. З цього часу вони міцно трималися один одного. Навіть п'ять хвилин вони не могли перебувати один без другого. Коли один із них прокидався вночі, будився і другий. Коли один з них не мав спокійного сну, другий не міг відпочивати.

Здавалось, що вони мали багато дечого собі оповісти і тому вони ніколи не розлучалися. Але не це була причина. Вони так добре один одного знали, що ім не треба було розмовляти. Бували минали дні, а вони не перекидалися ні словом. І, власне, в такі дні вони почували себе найщасливішими. Ім треба було тільки глянути один на одного, щоб знати, про що йдеться.

Але між словами, що ними вони скupo обмінювалися, постійно повторялося одне речення. Речення це повторяє при кожній нагоді старий Сніолфур молодому. Воно звучало: »Треба пильнувати, щоб кожному віддати те, що йому належить, ні кому нічого не завинити, а решту залишити на Господа Бога.«

Тому вони радше голодували, аніж мали піти до крамниці і купити щось набір. Одяг шили собі з старих мішків, і носили його так довго, доки він зовсім не дерся, але в борг ніколи краму не брали. Всі їхні сусіди мали менші чи більші борги і сплачували їх тільки врядгоди і ніколи повністю. Лише ці два на »язикові« не були ні кому винні ні шеляга, аж доки малий Сніолфур міг сягнути пам'ятю. Колись старий Сніолфур мав свій поточний рахунок у купця, але малий Сніолфур про це не знати.

Обидва мусіли пам'ятати, щоб влітку дещо відклалася на зиму, коли через мороз і бурі не можна буде виїздити на море за рибою. Вони засоловували рибу на зимовий час. Трохи продавали купцеві, щоб здобути деякий гріш на життєві потреби. Але кожна зима минала однаково, завжди їм бракувало харчів, а на весну вони таки добре голодували. При найближчій нагоді вони виїздили в море, але часто верталися додому з порожніми руками. В кращому разі на дні човна лежало кілька поганеньких риб. Постійний неуспіх і хвилевий успіх вони, батько і син, зустрічали з непорушним спокоєм. Вони не були ні кому нічого винні. Завжди потішалися надією: коли сьогодні не мали що істи, то певно завтра Бог дастъ повний горнець... або після завтра. Та під весну, — іх найгірший час, — їхні обличчя були бліді, вони спали важким, неспокійним сном або пізно не могли заснути.

І саме в такий час, під весну, — до цього було ще незвичайно холодно, непривітно і кожного дня шаліли бурі, — старого Снійолфура спіткало нове нещастя.

Одного ранку зірвалася лявина, знесла хату і погреба під снігом батька і сина. Якимсь дивним способом молодому Снійолфурові вдалося видістатися з-під снігу. І коли він побачив, що шукати синяка в цій масі снігу безнадійне, побіг до села і приклікав допомогу. Але допомога прийшла надто пізно. Старий Снійолфур задушився ще задовго перед тим, як його, врешті, відшукали і відгребли. Тіло поклали на пласкому камені під скелю. Селяни пішли, щоб повернутися вдруге і на санях відвезти до села тіло старого.

Молодий Снійолфур довго стояв біля батькового тіла і гладив його сиве, снігом зліплene волосся. Він бурмотів щось тихим голосом, в якому не чути було жадного третміння. Він не плакав. Люди дивувалися, що цей дивний хлопець не плаче і через те поглядали на його скоса. Всі нарікали, що це щонайменше безсердечність, та ще в дитини. І це має було причиною, що його ніхто не прийняв відразу до себе.

Коли люди відійшли, щоб поснідати й притягти санки, він залишився сам на своєму шматку землі.

Хата була знесена і цілковито зруйнована. Тут і там із снігу стирчали деревини, або лежав напівідкопаний хатній посуд. Малий Снійолфур пішов на берег, щоб поглянути за Йолькою. Але, коли побачив на березі її розбиті рештки, тільки звів високо брови і нічого не сказав. Повернувшись під скелю і сів біля батькової голови.

«Погані справи», — подумав він. Коли б ще хоч човен був цілий. Його можна було б продати, бо похорон щось коштуватиме. Це він зінав, бо старий Снійолфур часто йому наказував, що треба поводитися так, щоб хоч при смерті мати стільки, щоб гідно зйтися в могилу. Дати себе поховати коштом громади — це була ганьба. Коли бодай без ганьби лягти в могилу, — можна бути задоволеним. Але вони обидва, додавав він завжди, можуть вмирати спокійно. Хата, шматок землі, човен і все устатковання, якщо їх продати, — цього напевно вистачить на порядній похорон. Тепер все було знищено. Окрім «язика» землі на узбережжі. І як тут добути хоч трохи грошей з тієї землі, ворожої і холодної?.. Він не думав, що не має що їсти, отже чи не мусітиме вмирити з голодом. Нагло він почув переможну охоту побігти на берег моря і кинутися в воду. Але це було неможливо. Тоді їх обох громада мусіла б ховати своїм коштом. Він почував себе відповідальним за них обох. Він не міг пристати на те, щоб вони обидва ганебно зійшли в могилу.

Такого важкого завдання молодому Снійолфурові ще ніколи не доводилося розв'язувати. Від цих думок йому розболілася голова, і він був близький розпачу.

Раптом він усвідомив, що на дворі холодно і йому немає де спати. Тоді він уявся за роботу. Назносив бальок і скосом припер його до скелі так, що творили немов шатро, яке захищало його і батьків труп. Шатро накрило ще знайденим вітрилом. Було приймані зтишино. Тепер єдиною його журбою було те, що він може затримати біля себе старого Снійолфура не довше, ніж кілька днів, навіть не цілий тиждень. Він закінчив роботу, вліз під шатро і присів біля батька. Він був стомлений, голодний і хотів спати. Думки прийшли заново. Звідкіля йому взяли грошей, щоб похоронити батька? Раптом майнула одна гадка, а за нею зараз друга. Всі втома щезла, ніби її ніколи й не було. Він миттю вибіг з халабуди і побіг до села. Він ішов просто до хати купця, не оглядався навіть на будинки, попри які проходив. Він не помітив теж того, що люди не дуже приязно дивились йому вслід. «Безсердечний хлопець, що над тілом батька не проронив ні одної слізки», — казали вони. Осягнувши хату купця, він увійшов

до крамниці й діловим тоном запитав, чи може розмовляти з купцем. Крамничний хлопець непевним зором оглянув його, але все ж таки пішов і заступав до дверей помешкання, де жив сам купець. Хвилину після того з'явився купець, допитливо поглянув на молодого Снійолфура і попрохав зайти далі.



Молодий Снійолфур поклав шапку на прилавок і пішов за купцем.

— Що скажеш, хлопче? — запитався купець.

Молодий Снійолфур трішки зам'явся. Але швидко отямився і відповів дуже поважно:

— Ти знаєш, що наша пристань краща від твоєї? Купець, слухаючи поважний тон молодого Снійолфура, легко подімхнувся:

— Так, я чув про це!

Він мимоволі теж прийняв діловий тон.

— Скільки мені даси, якщо я цього літа дозволю твоїм людям користуватися моєю пристанню? — вів далі молодий Снійолфур.

— Чи не буде краще, коли я куплю в тебе цей шматок землі? — запитав купець, ховаючи посмішку.

— Ні, — відповів молодий Снійолфур, — тоді я не зінав би, що мені далі робити.

— Алеж тобі все одно не дозволять там залишитися!

— Вліті я можу збудувати собі хату, а до цього часу мені вистачить куреня, який я збудував. Я втратив старого Снійолфура і човен, цього літа не можу виїздити на море. Тому я можу відступити тобі мій шматок землі, якщо ти його взагалі хочеш мати і за цього заплатиш. Звідтіля можна виїжджати при кожній погоді. Пригадай собі минулій рік, скільки разів ви мусіли залишатися вдома, тоді, як ми випливали, коли хотіли. А це тому, — так казав мені старий Снійолфур, — що твоя пристань не така добра, як наша.

— Скільки ти вимагаєш за ціле літо? — запитав купець.

— Ох, лише стільки, скільки треба, щоб поховати старого Снійолфура, щоб громада не платила коштів похорону.

Купець став і простягнув руку:

— Зроблено! Всі клопотання про похорон я беру на себе. Можеш бути спокійний.

Купець повернувся до дверей, немов би хотів вийти; але молодий Снійолфур все ще стояв. Він ще не виконав усього пляну:

— Коли приходить перший корабель з товаром для тебе? — запитав він, як і раніше, поважно.

— Думаю, що після завтра, або найближчими днями, — відповів купець і при тому думав: до чого він веде? Він пильно поглянув на дванадцятирічного хлопця, немов би хотів розв'язати загадку.

— Чи не потребуєш в крамниці хлопця на посилки, як минулого року? — питав молодий Снійолфур і дивився на нього спокійно.

— Так, очевидно, але він мусить бути вже трохи привчений, — відповів купець і засміявся.

— Можеш на хвилину вийти зі мною надвір? — запитав молодий Снійолфур. Він виглядав так певно, немов заздалегідь передбачав відповідь купця.

Купець похитав головою і всміхаючися пішов за хлопцем аж на подвір'я.

Молодий Снійолфур мовчики підійшов до величного каменя, зняв рукавиці, підніс високо камінь і знову його випустив. Повернувшись лицем до купця і сказав:

— Твій хлопець, той, торішній, цього не міг зробити, я кілька разів бачив, як він пробував.

— Якщо ти такий дужий, то я, звичайно, прийму тебе, хоч ти й непривчений! — сказав купець.

— І тоді я одержу від тебе прохарчування і заплату, як і кожний інший? — питався молодий Снійолфур.



— Очевидно, отримаєш все! — відповів купець.

— Згода! Тоді я не буду тягарем для громади, — сказав з полегшою в голосі молодий Снійолфур.

Коли хтось сам вміє клопотатись про свій одяг і харч, решта не важить, — додав він, пояснюючи, взяв з прилавка шапку і простягнув купцеві руку так, як це колись робив старий Снійолфур.

— Бувай здоров. Прийду, отже, після завтра.

— Зайди ще на хвилину до мене, — запросив його купець. Він пішов до кухні і пропустив молодого Снійолфура перед собою. — Можеш дати щось хлопцеві істи? — запитав він куховарки.

Молодий Снійолфур енергійно захитав головою.

— Ти хіба не голодний? — спитав купець.

— Голодний, — відповів Снійолфур. Він хотів відмовитися від їжі, але запах страв подвоїв голод. Він замахав руками:

— Милостині я ніколи не прийму.

Купець на мить споважнів, дуже споважнів. Підійшов до хлопця, погладив йому голову, при тому дав знак куховарці, щоб вона принесла їсти, і пропів хлопця до своєї кімнати.

— Ти певно не раз бачив, як твій батько приймав своїх гостей, частуючи їх чаркою горілки або філіжанкою кави, правда?

— Само собою, — відповів Снійолфур.

— От бачиш. Гостей треба частувати. А якщо гості відмовляються, вони не можуть бути добрими приятелями. Ти мусиш, отже, поїсти зі мною, розумієш? Ти мене відвідав, ми обговорили поважні справи, яких ми не зможемо зробити, якщо ти не хочеш бути моїм гостем.

— Якщо воно так мусить бути, я залишуся, — зітхнув Снійолфур. Він хвилину подумав і сказав:

— Треба завжди вважати, щоб кожному віддати те, що йому належить, ні кому нічого не завинити, а решту залишити на Господа Бога.

— Так, це святі слова, — сказав купець. Він вийняв хустину, бо плакав і сміявся рівночасно: »Оце кров«,

— бурмотів він до себе, але голосно сказав:

— Хай тебе Бог благословить, хлопче. — Він погладив Снійолфура по голові.

А той здивовано дивився на зворушеного купця. Хвилину німо дивився на нього і врешті сказав:

— Старий Снійолфур ніколи не плакав, — по короткій паузі додав, — я теж ніколи не плакав з того часу, як виріс... Я мав охоту заплакати, коли помер старий Снійолфур. Але я боявся, що йому це не сподобається. Через те я стримував себе...

Але наступної хвилини молодий Снійолфур лежав в обіймах купця, а його тіло стрясали спазми плачу.

З ы́мецької о. с. б.



## Б. НИЖАНКІВСЬКИЙ

\*

Дивиша — куди ж пройшов ти?  
Звалища, і дим, і згар.  
Черепа обличчя живте  
Шкіриться: удар, удар!

\*

Згадуеш — і хочеш жити  
Ясністю — коли б ти міг!  
Обрій не відчинити  
Жадними з ключів твоїх.

\*

Дивиша — твоє сьогодні  
Спалено. Отруйна ніч!  
Темрява встає з безодні  
Копотом пекельних свіч!

Згадуеш — болюче брови  
Стягуеш: чому ж дано  
Просторам щедротно крови  
Близнути в твоє вікно?..

ПОЛ ОСБОРН

# СМЕРТЬ У ПОЛОНИ

(ON BORROWED TIME)

*П'ЄСА НА 2 ДІЇ(11 КАРТИН)*

Переклав: Зенон Тарнавський



„Смерть у полоні“ Пол Осборна в поставі Мюнхенського Камерного Театру. Режисер Фрідріх Домін. Сцена з 1-ої картини. Дідусь Нордреп (Карл Вері) і Пуд (Аксель Шольц).

Автор тієї п'єси, Пол Осборн, (Paul Osborn) один з видатніших сучасних американських драматургів Народжений Осборн 4 вересня 1901 р. в Івенсвіллі (Evansville), стейт Індіана в США. Студіює в університеті в Мічіген, на якому згодом читає лекції англійської мови.

Досі написав такі твори: Гніздо (Hotbed — 1928) А. Ледж (A. Ledge — 1929), Кущ винної лози (The Vinegar Tree — 1930) Олівер Олівер — (Oliver Oliver 1934), Смерть у полоні (On borrowed Time), Молоді в серцях (The Young in Heart-фільм).

В п'єсі »Смерть у полоні« йдеться про малого хлопчика, Пуда, що по смерті родичів залишається і надалі в хаті своїх дідів. Нелі і Джуліена Нордрепів. Між хлопцем і стареньким дідусем виникає таке прив'язання і любов, що один без одного не уявляють собі життя. Для старого Нордрепа це одиночка цілі життя. Але їх ідлію заколочує смерть, що прийнявши людську постаті, м-ра Брінка, заликає дідуся Джуліена іти з нею. Дідусь у розpacі. Що станеться з малим Пудом, коли він помер? Тим більше, що Пуда хоче адоптувати його тітка, Деметра Ріфл, злобна, підстаркувата панна, що голов-

ним чином зазіхає на Пудові гроші. Вони обидва, дідусь і внук ненавидять Деметру з усієї душі. М-р Брінк стає настирливий. Вимагає рішуче від дідуся іти з ним. Тоді дідусь просить смерть, щоб дозволила йому з'їсти ще одне яблуко. Смерть годиться на це і навіть сама лізе на дерево, щоб яблуко зірвати. Цього тільки чекав дідусь. Смерть полонена на дереві, бо яблуня заклята. Раз жартом дідусь висловив бажання, щоб яблуня затримала кожного, хто тільки вилізе на її дерево, зліти могтиме тоді, аж поки дідусь цього захоче. Його бажання сповнилося і він використав те, щоб затримати смерть. Вся майже акція п'єси відбувається в цей «позичений» від смерти час. Ніхто не хоче очевидно вірити дідусеві, що він полонив смерть на дереві. Його визнають божевільним і хочуть посадити в лікарню. Але сама дійсність приходить йому хвилево з допомогою. Справді ніхто не вмирас, навіть лікар з будинку для божевільних д-р Граймс, якого дідусь застрелив на доказ, що смерти немає. Старий приятель дідуся, лікар д-р Івенс передбачує катастрофу, яка може статись, коли на світі не буде смерті і старається у двох з адвокатом, м-р Пілбіром, наховити дідуся звільнити смерть з ув'язнення.

## Особи:

Пуд  
Джульен Нордреп — Дідусь  
Неллі Нордреп — Бабуся  
Марсія Джілз  
Д-р Івенс  
Пілбім

## (ІІ. Дія — 8 картина)

Дерево. Світас. При піднесенні завіси Івенс тримає довгувку над парканом. Тягне її. На кінці жилки прив'язаний якийсь подовгастий, сірий предмет. Івенс спускається навколошки і дбайливо роздивляє цей предмет крізь побільшувальне скло. Марсія виходить із дверей хати і відкриває віконниці. Побачила Івенса.

**Марсія:** (зчудовані). О!

**Івенс:** (оглядається). Добриден, Марсіе.

**Марсія:** Добриден. Хочете говорити з м-р Нордрепом?

**Івенс:** Гм, так — я хотів з ним говорити. Він уже встав?

**Марсія:** Так. Оце тільки разом з Пудом закінчили сніданок. Я скажу йому, що ви тут. Він зараз вийде.

**Івенс:** Так, так, прошу йому сказати.

**Марсія:** Чи щось трапилося?

**Івенс:** Нічого. Цієї ночі я зовсім не спав.

**Марсія:** (показуючи на предмет, що на вудці). Це миша, д-ре Івенс?

**Івенс:** Так, Марсіе, це миша.

**Марсія:** (Позирає на нього тривожно, і біжить до хати. Павза. Івенс далі обслідує мишу. Стас і знову перекідає вудку понад огорожу, пильно придивляється до дерева).

**Івенс:** Галло!  
(Павза. Ніякої відповіді).  
Гей, там, угорі!

(Павза. Ніякої відповіді. Крізь ворота надходить Пілбім і спостерігає Івенса).

Галло!

**Пілбім:** Галло! (Івенс різко повертається).

**Івенс:** (Підходить до середини сцени). О, галло, Пілбім. Я власне пробував... гм.

**Пілбім:** (підходить близче). Почуваєте себе добре?

**Івенс:** Очевидно. Чому питаете?

**Пілбім:** Я тільки так питаю. В якій справі ви хотіли зі мною розмовляти?

**Івенс:** Я думаю, що буду вас потребувати.

**Пілбім:** Ах! (Павза. Пілбім, цікаво придивляється Івенсові). Я чув, що ви все таки Нордрепа вчора не замкнули.

**Івенс:** Не замкнув.

**Пілбім:** Чому?

**Івенс:** Він зовсім не божевільний.

**Пілбім:** Що таке?

**Івенс:** (голосніше). Він не є божевільний. (Іде ліворуч і піднімає вудку).

**Пілбім:** Ох! (Павза). Що це в вас?

**Івенс:** Вудка.

**Пілбім:** Ловите рибу?

**Івенс:** Ловив.

**Пілбім:** Багато наловили? (Побачив мишу). Думаю, що це миша? (підходить близче). Що до чорта з вами сталося?

**Івенс:** Як ви думаете? Що могло статися?

**Пілбім:** Ви стягнули мене з постелі.

**Івенс:** Хвилинку, Пілбім. Не хвилюйтесь. Мусимо зберегти ясність думки. Тут сталося таке, що може цілий світ перевернути дотори ногами, якщо ми завчасу цього не припинимо. І тут ви мусите мені допомогти.

**Пілбім:** Яя?

**Івенс:** Нордреп застрелив учора Граймса.

**Пілбім:** Господи Боже!

**Івенс:** За всіма правилами. Стрельнув йому в черево. Внаслідок цього Граймс дістав внутрішну кровоточу. Минула добра година, поки я перевіз його до лікарні.

**Пілбім:** Завіщо він застрелив його?

**Івенс:** (позираючи на дерево). Хотів зробити експеримент.

**Пілбім:** Хотів зробити експеримент?

**Івенс:** Підождіть секунду. Граймс почуває себе чудово.

**Пілбім:** Чудово?

**Івенс:** Він справді почуває себе чудово. Так воно є.

За всіма даними, які я ще пам'ятаю з медицини, Граймс повинен був учора вмерти. Але він, Пілбім, не помер. (Обтирає лице, іде до лавки, що посередині сцени і сідає). Багато людей повинні були вчора померти, але ніхто не помер. (Він витримує павзу, а далі схвильовано говорить). Я не спав усю ніч і пробував щось убити. (Встає і підходить до Пілбіма). Я експериментував з усім, що мені попадало під руки. Комахи, бліщиці, безпанські пси і коти — все, що я тільки міг зловити, я пробував убити. Я не зміг нічого, нічого убити, крім тієї миші. (Пілбім мовчить). А знаєте, як я вбив її? Я прив'язав її до цієї вудки і примусив доторкнутися до дерева.

**Пілбім:** Слухайте, Івенс, ви всю ніч не спали?

**Івенс:** Ах, мій Боже. (Підходить до хвіртки в огорожі). Ви бачите щонебудь там, угорі?

**Пілбім:** (біля нього). Звичайно, нічого.

**Івенс:** (повертаясь до середини). Чуєте щонебудь?

**Пілбім:** Ні шелесту.

**Івенс:** Я теж ні. Але якщо там угорі хтонебудь сидить, він мусить за всяку ціну зійти вниз. Він мусить зійти, і ви мусите мені в цьому допомогти. — (Обидва позирають на дерево. Виходить Нордреп, голосно затріснувши позад себе двері, обидва повернулись до нього).

**Нордреп:** Добриден, Івенс, добриден Пілбім!

**Івенс:** (підходить близче). Добриден.

**Нордреп:** Як почувається м-р Граймс?

**Івенс:** Здається, зовсім не погано.

**Нордреп:** Дуже радію з цього. Поганий випадок. (Сідає на стілець). Сідайте. Чим можу панам допомогти? (Павза, Івенс сідає, Пілбім сідає прапоруч).

**Івенс:** Передусім, Нордреп, я мушу просити вашого вибачення.

**Нордреп:** Не треба. Я втратив би всяку повагу до вас, якби ви так з першого слова і повірili. Ви лікар. (До Пілбіма). Як у вас? Здоровий, відпочив? М-р Брінк, наскільки я чую, теж зовсім веселій. Значить, всі почувають себе добре, крім Деммі, хай її Бог благословить.

**Івенс:** Нордреп?

**Нордреп:** Я слухаю.

**Івенс:** У мене, в лікарні, є один чоловік, що вже десять літ хворіє. Він страждає невимовно.

**Нордреп:** Це дуже прикро, Івенс.

**Івенс:** Позавчора я наважився оперувати його. Операція не вдалася. Він страждає тепер ще більше, ніж давніш.

**Нордреп:** Повірте, Івенс, що це справді прикро мені.

**Івенс:** Минулої ночі він, повинен був померти. Я сподівався на те.

**Нордреп:** Так, і що?

**Івенс:** Це трапилося в малій лікарні, розуміється, в малому містечку. Маємо тут двоє таких. Але в цілому світі, є мільйони людей у такому самому становищі, правда?

**Нордреп:** Я співчуваю всім тим людям. Але, якщо ви думаете, що з цієї причини я звелю м-р Брінкові зйті вниз, ви грубо помиляєтесь.

**Івенс:** (позирає на Нордрепа). Як ви думаете, Нордреп, що станеться, коли найближчими днями люди дізнаються про те, що немає більше смерти?

**Пілбім:** Але ж це не правда!

**Івенс:** (Підходить до нього). Немає більше смерти. Подумайте хвилину про це. Минулої ночі ніхто не помер. Цієї ночі ніхто не помре. І завтра ніхто. Ні одна людина не вмирає... (поглядає на Нордрепа). Справа дуже цікава, як ви думаете, Пілбім?

**Пілбім:** Очевидно, гм, дуже цікава.

**Нордреп:** Страшенно приемний добродій, цей Брінк.

Просто втілення любові.

**Брінк:** Дуже дякую.

**Нордреп:** (встає). Добриден, м-р Брінк. Я не знав, що ви вже прокинулися.

(Івенс теж встає і поглядає на дерево, опісля знову сідає, Пілбім зразу поглядає на Нордрепа, опісля на дерево).

**Брінк:** Ох, так. Я мав сьогодні чудовий ранок. Мені кинули в обличчя мишу.

**Нордреп:** (споглядає на Івенса). Що, До сточортів, Івенс. Що ви собі уявляєте? Навіщо ви кинули моєму приятелеві, м-р Брінку мишу?

**Пілбім:** Тройце свята! Звідкіля ви це знаете?

**Нордреп:** М-р Брінк сказав мені це.

**Пілбім:** Господи Боже, я іду звідси. (Швидко стається відійти).

**Івенс:** (устас — затримує Пілбіма. Той вагається).

**Пілбім:** Я сьогодні дуже занятий. У мене страшенно багато роботи.

**Івенс:** (Тягне його за плече). Залишіться, Пілбіме!

**Нордреп:** (іде до лавки, сідає). Так, залишіться. Це оказія, яка не швидко повториться. Справді, Деммі, уявляла, що я сьогодні ранком сидитиму в домі божевільних. Але, я, мої панове, сьогодні почиваю себе чудово. Пуд... Як довго Нордреп цього не захоче... Що ви думаете про це?

**Пілбім:** Це кумедно.

**Івенс:** Правильно, це кумедно. (До Нордрепа). До п'яти років світ буде перенаселений так, що для життя не залишиться місця.

**Нордреп:** Мені зовсім байдуже, що станеться. Я держу м-ра Брінка на дереві, і він там залишиться.

**Івенс:** Цього не може бути. Ви мусите наказати йому зйті.

**Нордреп:** Чому мушу? Я думаю про Пуда і про себе.

**Івенс:** Хто ж ви такий до чортової матері?

**Нордреп:** Я, такий собі чоловічок, якому вдалося містера Брінка заворожити на цьому дереві. І він залишиться там, доки я цього бажатиму (встає і хоче йти до хати).

**Пілбім:** (зяляканий). Доволі, мушу іти до б'юра. В мене робота. Маю сьогодні дещо купити. Бувайте здорові, Нордреп. (Немає відповіді). На все добре, Івенс. (Немає відповіді). Він іде до дерева). До побачення, містер... (відходить).

**Нордреп:** (повертається, сідає). Знаєте, Івенс, я зовсім не того боюся, що мені треба було б покинути світ... Я не боюся смерти. Міркую, що це цікаво знати, що діється по той бік. Але, самі ви бачите, Пуд... Я мушу тут залишитися так, чи так. Він може мене потребувати.

**Івенс:** Чи ви бачили колинебудь 110-літню людину, Нордреп?

**Нордреп:** Так. Я навіть знову одного, що був приблизно в такому віці. Це був батько старого Фреда Бравна. Бідний хлопчиксько, але, чорт забираї, до чого він це ведеть?

**Івенс:** Я тільки так думав. Коли Пуд буде юнаком, ви приблизно будете такий старий.

**Нордреп:** Ні, ні. Як тільки я помічу, що виглядаю як цей старий, негайно накажу м-ру Брінкові зйті й забрати мене.

**Івенс:** О, ні, цього ви не зробите.

**Нордреп:** Зроблю.

**Івенс:** Ви не завважайте, що самі так виглядаєте, хоч який будете підтоптаний. А може ви забули, що м-р Брінк сидить там? (Павза. Нордреп розмірковує). Ви мусите його звільнити, Нордреп. (Павза).

**Нордреп:** (Тихо). Я не хочу бути тягарем Пудові.

**Івенс:** Ви мусите ще сьогодні м-ра Брінка визволити. Я застерігаю вас. Я зроблю все можливе, щоб вас до цього довести. Подумайте добре. (Підходить до огорожі і бере свій портфель). За годину я повернуся. (Хоче іти, але стримується). А поза тим дякую, що ви не дозволили мені вчора зірвати яблуко.

**Нордреп:** Можете його сьогодні зірвати, якщо хочете?

**Івенс:** О ні, ні, дякую. А тепер, бувайте здорові Нордреп.

**Нордреп:** Бувайте здорові.

**Івенс:** Мені справді прикро...

**Нордреп:** Так.

(Івенс відходить. Нордреп сидить і думав). М-р Брінк, якщо ви зійдете вниз, чи ви зобов'язані і рішенні мене забрати?

**Брінк:** Ви будете перший.

**Нордреп:** Я так і думав. І проти цього нічого не можна зробити?

**Брінк:** Абсолютно.

**Нордреп:** Я так і думав.

**Брінк:** Алеж ви вже дуже багато проти цього зробили.

**Нордреп:** Я, власне, передумав. Я, власне, передумав, — не хвилюйтесь, — (іде до дерева). М-р Брінк ви думаете, що зі мною і Пудом буде те, щокаже Івенс? Думаете, що малий буде відчувати мій тягар?

**Брінк:** Мій дорогий приятелю, в цьому не треба навіть сумніватися.

**Нордреп:** (повертається плечима до публіки) Гм...

**Пуд:** (входить з хати, наслідуючи льокомотив). Увага, іде поїзд. Машиніст Казі Джон. Чуки, туки, чук — іде, іде, іде Казі — по рейках, ш-ш-ш, чуки, туки, чук, чук, чук. (Обігає стілець — зліва). Ш-ш-ш. (Стас). Слухай, ти стойш посеред моєї колії. Зійди з дороги, зійди з моєї колії, або я переду тебе. Переїду на смерть. Ш-ш-бум! А тепер поглянь, що ти зробив! Весь мій поїзд лежить у звалищах. Я тепер мушу новий паротяг дістати. Добре, Казі — тут тобі новий паротяг. (Нордреп відходить ліворуч, сідає на лавку і поглядає на Пуда). Дякую. Сідай, я візьму тебе з собою в подорож. Ідемо, ідемо, ш-ш-ш-ш, дінь-дінь-дінь. Ш-ш-ш. Геть усі з дороги! Іде поїзд. Гу-гу! (Обігає сцену, доки не підходить до Нордрепа, — а тоді обіймає його). Я люблю тебе, дідусю. Люблю тебе більше, ніж мій паротяг.

• (Завіса).

(В 9-тій картині, дідусь веде гостру розмову з Пудом, внаслідок якої Пуд рішає покинути дідуся).

## (ІІ. Дія — 10 картина)

Дерево. П'ять хвилин згодом. Темно. При відкритті завіси дідусь і Марсія виходять з хати. Шукають Пуда.

**Нордреп:** Пуд! Пуд!

**Марсія:** Пуд! Де ти?

**Нордреп:** Ми мусимо його знайти, Марсія. Мусимо його знайти. Я мушу йому все з'ясувати. Гей, хлопче, де ти?

**Марсія:** Пуд!

**Нордреп:** Ти його зовсім не бачила?

**Марсія:** Ні, не бачила. Можливо, що він пішов вниз, до Джіма.

**Нордреп:** Збігай туди і поглянь. Я не вірю, щоб він міг так довго там залишатися, коли вже так пізно. На всякий випадок іди.

**Марсія:** Я швидко повернуся, м-р Нордреп.

**Нордреп:** Пуд! Пуд! Гей! Де ж ти, хлопчику? Вже час іти до хати. Де ж ти, синку? Пуд! Пуд! (Виходять праворуч, кличучи Пуда. Пуд виходить з підвала ліворуч. Він іде до стільця, що стоїть ліворуч. Він важко дихає, в руках клунчик з хустки).

**Брінк:** Пуд!

**Пуд:** (в слізах) Галло, містер Брінк.

**Брінк:** Що сталося, Пуд?

**Пуд:** Дідусь більше мене не любить.

**Брінк:** Невже?

**Пуд:** На жаль. Ви не чули нашої розмови?

**Брінк:** Чув. Що ти хочеш тепер зробити?

**Пуд:** Я втікаю звідси. Тоді йому буде сумно.

**Брінк:** Що це в тебе?

**Пуд:** (показує свій клунок). Кілька тістечок, касетка, на якій дідусь вирізьбив мое ім'я — і кілька речей з нашої збірки.

**Брінк:** Ти справді хочеш звідсіля втікати?

**Пуд:** Очевидно.

**Брінк:** На твоєму місці я цього не робив би.

**Пуд:** Ви це самі вчинили б!

**Брінк:** Вони відшукають тебе і приведуть назад. До того ти ще не доріс, щоб звідсіля втікати, м'яй малій чоловіче.

**Пуд:** Якраз навпаки. І позатим я зовсім не вищ «малий чоловік». І взагалі я не «малий чоловік». Я плюну вам у лиці.

**Брінк:** Це тобі ледве чи вдається.

**Пуд:** Чому?

**Брінк:** Боюсь, що не потрапиш у мене.

**Пуд:** Цього ви не бійтесь!

**Брінк:** Будеш боятися.

**Пуд:** Я нікого і нічого не боюся. Навіть найбільшого велетня в світі.

**Брінк:** Звідкіля ти знаєш, що я не найбільший велетень у світі?

**Пуд:** Бо дерево, на якому ви сидите таке маленьке.

**Брінк:** Так, у цьому є зрозуміла логіка. Твій розум розвивається. З цього, очевидно, нічого доброго вийти не може.

**Пуд:** Чому?

**Брінк:** Бо логіка — це найбільша людська перешкода. Вона постійно стоїть на дорозі і заважає бачити велетнів. Ти довго не зможеш їх бачити.

**Пуд:** Ох, я буду їх бачити.

**Брінк:** Ні, на жаль ні. Коли ти будеш такий старай, як твій дідусь, тоді знову зможеш їх бачити.

**Пуд:** Дурень!

**Брінк:** Ти не особливо чесний.

**Пуд:** Я чесніший, ніж тобі здається, ти, старий Кваніку.

**Брінк:** Маю враження, що цього слова я дотепер не чув.

**Пуд:** І я ні.

**Брінк:** Ти вмієш винаходити слова?

**Пуд:** Очевидно. Я вмію все.

**Брінк:** В це я ніяк не повірю. Ти навіть не вмієш вилізти на дерево.

**Пуд:** Ого, це я вмію чудово. Ще задовго до вас я лазив на це дерево із нього злазив, а це трохи більше, ніж ви вмієте.

**Брінк:** Не може бути! Але тепер ти цього не зумієш. Ти не перестрибнеш через цей паркан.

**Пуд:** Ще й як!

**Брінк:** Ану я хочу бачити.

**Пуд:** (підходить до паркану, що ним обведено дерево). Добре. (Пробує перескочити через паркан, але це йому не вдається).

**Брінк:** З того боку не перескочиш. Краще ходи на цей бік, тут піде легше. (Пуд знову пробує, але падає).

**Пуд:** Дурниці. В мене рука болить. Мушу принести плястер (повертається та іде швидко до хати).

**Брінк:** Нездара! Нездара!

**Пуд:** Хто нездара? (Він рішуче підходить до плота, дряпається і поволі підтягається до поперечного бальку.)

**Брінк:** Це я розумію. Цьому я ніколи не повірив би. Мені здається, що ти сильніший, ніж я думав. Ану, спробуй ще трохи. Так, уздовж дошки. Переклади ногу на другий бік. Так, тепер тобі вдалося. Чудово. Вірю, що ти все вмієш.

**Пуд:** Ох, як далеко я бачу звідси!

**Брінк:** А мене ти бачиш?

**Пуд:** Чому ваш голос такий м'який?

**Брінк:** Не подобається тобі?

**Пуд:** Навпаки.

**Брінк:** Добре. Бачиш мене?

**Пуд:** Так, я вас бачу. Я тепер такий заввишки, як ви.

**Брінк:** Поглянь на мене!

**Пуд:** Ой, у вас такі смішні очі, містер Брінк! Вони наводять на мене страх. Я ввесь дрижу. В вас очі духа. (Пуд дрижачи хапається за стовп обома руками).

**Брінк:** Поглянь на мене ще раз. (Пуд поглядає). О, так, добре. Дивися весь час на мене. Дай мені твою руку. Нахилися вперед. (Раптом Пуд втраче рівновагу і падає).

**Пуд:** (наляканий). Дідусю! Дідусю! Дідусю! (Темніє).

## Завіса

## 11 картина

Дерево. В цю ж саму ніч. Пізніше. Світить місяць. При відкритті завіси дідусь тримає Пуда в обіймах. Підходить до дерева.

**Пуд:** Ох, принеси мені оклад. Мені болить плечі.

**Нордреп:** Тихо, малесенький, на секунду будь тихо. Містер Брінк!

**Брінк:** Слухаю.

**Нордреп:** Пудові дуже болить. Д-р Івенс пішов, заявивши, що більше ніколи не повернеться. Чому ви це вчинили йому?

**Брінк:** Любий друже, я не хотів малому спричинити болю. Я тільки хотів його забрати. Це був єдиний вихід. Я втратив цілий день. Я хотів, щоб інші вас до цього прикладали. Але для інших ви були занадто хитрі,

**Нордреп:** Ви повинні були знайти інший спосіб, а не ловити малого. —

**Брінк:** Моя едина надія звільнитися звідси була тільки в малому. Тільки через нього ви не пускате мене на волю. Я признаюся, що я притяганий сидіти тут, як довго ви цього забажаєте. І, кінець-кінцем, як довго ви думаете мене тут тримати? Чи до смерті панни Ріффл?

**Нордреп:** Це не правда. Неправда. А може, а може ви справді так довго мусите сидіти?

**Брінк:** Я тільки хотів би, щоб ви зрозуміли, що це означає для вас і для цілого світу, коли мене не буде. Світ уже починає відчувати багато труднощів, непорозумінь і прикорстей, що я тут сиджу. І воно буде з години на годину погіршуватися.

**Нордреп:** Міркую, що я вкусив більше, ніж можу проковтнути.

**Брінк:** Багато більше.

**Нордреп:** Чи хочете зійти вниз і забрати нас обох?

**Брінк:** З найбільшою радістю.

**Нордреп:** Ходіть, але швидко. (Брінк сходить вниз. Він стає невидимий).

**Пуд:** Дідуся!

**Нордреп:** Що, мій маленкий?

**Пуд:** Я потребую окладу. Мені плечі так дуже болять.

**Нордреп:** Зараз, мій хлопчику. Тільки одну хвилину підожди, тільки одну хвилину. (Брінк стає проти нього. Дідуся простягає йому Пуда).

**Брінк:** Ні. Ви перший. (Він доторкає чола дідуся. Дідуся випростовується нагло). А що, тепер вже краще, правда?

**Нордреп:** Так, так. Раніше він був такий важкий. А тепер він легкий, як перо. Так, так. (Брінк нахиляється над Пудом і доторкається до нього. Дідуся кладе Пуда на землю. Брінк і дідуся нахиляються над Пудом).

**Пуд:** (підводиться). Галло, містер Брінк!

**Брінк:** Галло, Пуд!

**Пуд:** Ми вмерли, дідуся.

**Нордреп:** Правдоподібно. Я почиваю, немов би мені було тільки два роки. А як ти почувавши себе?

**Пуд:** І я почиваю, немов би мені було тільки два роки, дідуся.

**Нордреп:** Містер Брінк. Чому ви мені раніше не сказали, що воно так буде?

**Брінк:** Мій любий приятелю, я пробував вам сказати, як гарно буде, коли ви підете зі мною, але ви не хотіли мене слухати.

**Пуд:** Ви говорите так смішно, містер Брінк.

**Брінк:** Не бери мені цього за зло. Ходім! Ходім зі мною!

**Пуд:** (Іде всередині, дідуся за ним). Куди ми йдемо, дідуся?

**Нордреп:** (пристав). Ох, мабуть, один Бог знає, куди. Містер Брінк, куди ми йдемо?

**Брінк:** Це ви побачите згодом.

**Пуд:** (Заглядає Брінкові в лицце). А як довго там залишимося?

**Брінк:** Цілу вічність.

**Пуд:** (до дідуся). Як довго триває вічність, дідуся, **Дідуясь:** Можна сказати, гарну хвилину, мій синку.

**Пуд:** Але ми, весь час будемо разом, правда, дідуся?

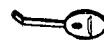
**Нордреп:** (Тисне радісно йому руку). До сто сот тисяч чортів, цього власне я хотів! Так, чорт забирай, так!

**Бабуня:** (за сценою). Джульєне! Ти не повинен при малому так говорити. (Всі споглядають туди).

**Нордреп:** Ах, ти милий Боже! А ви мені сказали, що вона змінилася! (Брінк безсило здигає плечи). Дідусь пересилає рукою цілунок Бабуні. Дідусь і Пуд один за одним впевнено крокують до виходу).

**Завіса.**

Пол Осборн »Смерть у полоні«,  
перекл. Зенон Тарнавський.



ЮРІЙ КОРИБУТ

## ЗУСТРІЧ З АНДРЕ ЖІДОМ

Це той славетний Андре Жід, що завдав стільки клопоту редакторам «Правди», повернувшись з СССР і написавши про цю країну . . . правду. Це той самий Андре Жід, отої пан у чорному візитному фраку, що сходить на естраду і сідає за стіл стенографістів, спиною до публіки. Так, очевидно, це він, цей бо пан досить подібний до знаних здавна портретів письменника і до того портрету, що його вмістила ось газета »Ехо дер Воге«, широкомовно та ілюстративно сповіщаючи про відкриття Міжнародного З'їзду Молоді 28 червня 1947 року в авлі Мюнхенського Університету.

— Чи той — он пан не Гайнріх Ріцель, генеральний секретар Європейської унії, — питав мене сусід зліва, вдивляючися згори, з нашої галерії, в обличчя когось між рядами партеру і порівнюючи його з зображенням у газеті.

Я кажу: »Не знаю, і знов дивлюся на пана в чорному на естраді. За хвилю додаю:

— Андре Жід уже тут.

— Так, — каже сусід, — він уже тут.

Тоді я відвожу зір від естради і — раптом бачу справжнього Андре Жіда. Пан'я чорному тільки один із стенографістів. Він поважний і подібний до капельдинера в театрі дуже високого тону або до протестантського священика. Письменник же — рядом, він у ясонопіщеного кольору убраний, він оточений кількома приклонниками (між ними я впізнаю актора Мюнхенського Камерного Театру, який так блискуче грас в »Смерть у полоні«, п'єсі Осборна містера Брінка, тобто — Смерть) — і він ходить на неповоротких, негнучких ногах, як ходять усі вісімдесятілітні люди. І я вже бачу в ньому Андре Жіда.

Бачу його дуже добре, бо це згори і зблизька. Він абсолютно лисий, величезний череп, лише тоненький слід колишнього волосся на самій потилиці — у вигляді піввінка. Яке в нього широчене обличчя! Такі розвинені вилиці, такі могутні щелепи, і при цьому різко горбатий ніс, якщо глянути збоку,

а до цього ще дві щіlinи очей за величезними окулярами і раптом — біла довга в тонких-претоних устах цигарка. Обличчя селянина, окоренкуватого бретонського селянина або, може, нормандського рибалки, не знаю, в усякому разі щось разюче плотське, соняшно — матеріальне, речовисте, міцно і прекрасно зроблене. І я знову й знову переживаю те незвичайнє враження, яке справляє очевиста зустріч із найвидатнішими інтелектуалами Європи, яке недавно ще опанувало мене, коли я наочно побачив, як народжуються бетговенські звучання з патикоподібних рук, що стирчать з безмежно незграбного і абсолютно валуватого тіла Вільгельма Фуртвенглера. Ось вона, страждenna і нерозв'язана тема людини й легенди — навіч.

Я дивлюся з галерії на Андре Жіда в той час, коли на естраді грає оркестра під орудою в'юнко-солодкого Сольті — і потім, коли вже виступають один по одному промовці. Поруч з ним у першій лаві сидить хтось, хто мені на цій віддалі нагадує Косача (потім виявилось, що це голляндський письменник: учасник руху спротиву Єф Ляст). Я дивлюся на Андре Жіда, майже не відриваючись, бо це ж тільки зустріччю з ним цікаві такі вро-часті в житті теперішньої німецької молоді сходини.

Мені захватна радість роздивлятися вечорами в моїй збірці витинів — репродукцію Цезаревого погруддя і світлину Ганді, автопортрет Мікель-Анджельо і чорну сильвету Канта. Тут бо джерело особливого душевного піднесення, в цій маленькій колекції схоплених у якомусь моменті величезних людських екзистенцій. І радість — схопити її, поки вона ще живе в своїй матеріальній оболонці, поглянувшись на неї одну лиш мить, перейти мозком її біографію, до того, що вона вже змогла, додати думкою те, що вона ще зможе. І почути, який у неї, в екзистенції, голос, і бачити написані її рукою слова. Мені бо так потрібно кілька слів, написаних рукою Андре Жіда. І ще потрібно, щоб він не думав, що я прагну цих слів отак собі, для марнославної забаганки.

Я підхожду до Андре Жіда перед самим початком другої половини засідання, перед тим, як він має виступити перед колosalною авдиторією авлі. Він, оточений з усіх боків, борониться дуже люб'язно, але дуже твердо. Я поступово втрачую надію. Тоді до мене підходить містер Брінк і шепоче.

Містер Брінк шепоче, що мсьє Жід схоче дасті мені свій автограф, якщо я відійду набік, бо він, мсьє Жід, абсолютно неспроможний обслуговувати таку купу масової цікавості. Я дякую і відхожу до бар'єру одягової вішалки. Андре Жід, який пісред тим уже вийшов із своїми друзями з натовпу і стояв трохи останньо, підходить до мене негайно ж і простягас руку. Я тримаю напоготові вічне перо, але він, усміхаючись на весь свій рот, видобуває власне.

Я похапцем говорю про українські переклади його творів. Він киває головою, якось ніби з журбою всміхається і питас про українців. Тоді розмова переходить на Достоєвського. Тоді він, не кваплячись, спираючися лікtem лівої руки на бар'єр, старанно виводячи кожну літеру, пише на моїй картці автографів учасників З'їзду: «На добрий сердечний спогад. Андре Жід. Мюнхен...» і гукає, обертаючись до друзів: «Сьогодні 28-е?» Йому відповідають: так, 28-е. Він ще раз перепитує і тоді дописує дату. Дякуючи, я намагаюся сказати якомога голосніше, бо мені здається, що він не чує. Але він знову всміхається щілинами очей і простягає руку.

І от зустріч з Андре Жідом доходить кульмінації: Андре Жід на естраді, за пультом. Він говорить про



Андре Жід і Єф Ляст.  
Рис. Маер Брокман (для „Арки“)

голод, який треба перемогти, і про свою компетенцію говорити про духові питання, що тепер стали такими складними. Він говорить про те, що тепер писвинні прийти до голосу ті, які в минулому не могли або не сміли говорити. Він говорить про конечність радості, про конечність радості для молоді. Він говорить, а я слухаючи, хочу, щоб це говорення тривало доти, доки я встигну передумати, що це говорить та людина, яка створила «Фальши-вомонетників», «Підземелля Ватикану» і євангелійні стилізації, яка бачила Оскара Вайлда і описала Оскара Вайлда період догасання, людина, яку Ліон Фойхтвангер у книзі «Москва 1937» назвав великим письменником, людина, яка...

В цей момент я бачу, як ретельно старається вхопити Андре Жіда на грубий олівець — німець-рисівник. Я бачу його надзвичайно влучні зарисовки учасників З'їзду — і тоді я схиляюсь до нього і пошепки прошу зробити однієї зарисовки для мене. Він заклопотаний, у нього в очах туман роз'ятреної творчості, він каже, що мусить працювати для преси — але я кажу, що мені теж треба для преси. Мені бо ще треба цієї моментальної зарисовки «моментального навіки», словами Пастернака, видива.

І коли Андре Жід кінчає мову, і його обливає поток оплесків, і він іде негнучкими ногами з естради, обстрілюваний армією світлярів та кінооператорів, іде на місце і сідає і вstromлює собі в рота нову цигарку — рисівник, нарешті, піддається на мої благання і робить для мене цей короткий рисунок.

Юрій Корибут

# РЕЧЕНЗІЇ

## „ЛЕГЕНДИ СВІТУ“

МИТРОПОЛИТ ІЛАРІОН.

В-во «Наша Культура», Париж.  
1946 ст. 96,8.

Навіть за мирного часу не часто доводилося бачити на наших землях так старанно видану книжку: добірний папір, гарний читкий шрифт, майстерна обгортка й заставки.

Не доводиться сумніватися в добрих інтенціях автора: дати українському читачеві кілька прекрасних, досі ширшому загалові не знаних легенд. (Іх у книжці 45). Але чи обов'язково це мусіло бути у віршовій формі? Бувши написані прозою, ці легенди мали б не змінно більшу літературну вартість. Бож, поримувати слова, помішати жіночі рими з чоловічими, прошпікувати речення безмежною кількістю »Й« та »І«—це можна назвати всіляко — лише не поетичною технікою. Та ці формальні прогріхи ще б можна було пропустити; у Франковому »Мойсесеві« є чимало формальних хиб, але Франків талант покрив би ще більші хиби. »Легенди світу« цим боронитися не можуть. Є їхні чудернацькі порівняння, дивні образи, несподівані епітети, гомілієтичний патос — роблять книжку невдалою й нудною.

Хіба ось не поетичним унікумом звучить оцей опис прив'язаності людини до птаха:

Адам любив птаха як сина.  
Його покохала вона.  
(10 ст.).

або: Й з неба моргали їм зорі  
і йшли купатись в тихі воді  
(ст. 14).

Чи ж не є несподівано-приголомливиим такий образ вигнанчого суму:

Й на вербах тихих та плакучих  
чуйні повісили бандури,  
і в мріях болізно-пахучих  
верталися на Сіонські мури  
(ст. 13)

Отакої картини жіночої пристрасти в українській літературі ще не бувало:

Завмерла жона під дверима  
й Нафтулу любовним єсть  
зором, (ст. 16)

а такому рядкові, як

верблюд жене за ним осою  
(ст. 18),

може позаздрити кожен сюрреаліст.

Образ подорожнього, що попадає до безодні, — неперевершений:

Та край дороги ось безсძя —

глибокий водозбір порожній —

чуває ще рука Господня —  
в провалля лізе подорожній. (ст. 18).

Та найсміливіші рядки з новими природничими перспективами:

А там шипить труйна гадюка:

чека голодна люта змора. (ст. 19).

або:  
цвіла пташинка як та рожа,  
й до себе старця все ма-  
нила (ст. 22).

чи:  
джерело життя — то про-  
міння,

що родить його сонце Боже,  
від нього троянда весіння,  
воно й заморозити може.

або ще:  
... я миттю пролину  
і хліба куплю для розкоші  
(ст. 31).

Ні, досить! Тим більше, що далі йдуть легенди з життя св. Родини. Із пієтизму до теми не будемо тут наводити дальших »болізно-пахучих« прикладів. Але вірш »Подружжя«, із розтілу іншого, варт навести тут у цілості:

### ПОДРУЖЖЯ

»Дружина шукає чоловіка, що за-  
губив її, втікаючи від чімців«

Часописна оповістка.

Сдногоразу два мисливці  
у ліс густий пішли на влови,  
й бродили гнівно нещасливі:  
були самі шпаки та сови.

Аж бачать — вовк, а з ним вов-  
чиця, обое клацають зубами.

В ловців засяли спрагло лиця:

»Ще щастя водиться між нами!«

Заблизли люто дві рушниці,  
і прокотились громом стріли, —  
і кров дзюрком тече з вовчиці,  
мисливці ж з радості присіли.

Та цілий вовк і не втікає,  
боронить ранену дружину:  
в очах завяття б'є безкрасе,  
й бере вовчицю він за спину.

Та спалахнули стріли знову,  
і вовк склившись дружині в ноги...  
Вовчиця бачить смерть готову, —  
і плиг вперед без остроги!

Й мисливця вмить вона скопила,  
а другий геть тікати від лиха..

Та вже була вона бессила  
і вмерли вдвох з мисливим сти-  
ха...

Коли ж нарешті з почуттям вну-  
трішнього конфузу читач кінчає книжку, то ще раз переконується у знаннях правдах, що: 1) фразеологія почуттів — ще не почуття, 2) рими — не поезія, 3) ані авторів портрет, ані папір офсет, ані перших 2000 нумерованих примірників (Скільки ж ще їх мусить бути ненумерованих!) не додадуть книжці вартості.

Від заслуженої гострішої оцінки хоронить книжку лише авторів високий сан. Але чи можна сподіватися, що він боронитиме автора й далі, якщо сам автор буде його виставляти на компромітацію.

За автором і перед автором таке велике після почесної й плідної національної праці з його власного фаху, що він абсолютно не потребує сумнівної й зрадливо-непевної слави поета-початківця.

До праці самого видавництва «Наша культура» іншим разом,

*M. Лясковець*

## НОВИНИ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

### ГЕРМАНОВІ ГЕССЕ 70 років

Німецькі письменники покоління Германа Гессе заслуговують на мало поважаний в наш час епітет »прекраснодухих«. Проте важко сказати, було воно просто напросто по-міщанському ситим, задоволеним і обнадіяним небувалими в історії Німеччини ні досі ні потім політичними успіхами, чи мало таки воно щось від ідеалізму. В ретроспективі важко розпізнати —

були то трагічно самонадіяні люди, чи міцані свого золотого віку. Сумнів не сірить ім'я тільки Гессе та ще братів Маннів, Любецьких патріціїв Томаса і Гайнріха Маннів та швабського студента теософії, потім гендуляра книгами і ще трохи пізніше письменника Германа Гессе. Твори інших, навіть найталановитіших письменників цього покоління — від Еміля



вого романа Г. Гессе «Гра склістих перлів», нагородженого премією Нобеля, мало радують величного гуманіста й талановитого дослідника людської душі. Що користи, коли люди визнають, а йдуть своїм шляхом? Коли вони однією рукою нищать побудоване другою рукою? Що користи, коли світ знову квітне, але все новими квітами зла??

О. І.

**Літературну премію у Франції** «Феміна» за найкращий твір 1946 р., признато Мішелеві Робда за його найновіший роман «Час довгої терпеливості». В цьому романі змальовано духову еволюцію французької молоді, яка пройшла шлях від індивідуалізму до жертвенного, суспільницького індивідуалізму та приєдалась до активної боротьби в часи резистансу 1940 — 45.

Робда належить до найнадійніших письменників сучасної Франції.

Премія Гонкурів за твір 1946 р. була призначена журналістові ГОТИЄ, що написав роман «Історія одного випадку з газетної хроніки». Це твір натуралистичний, що його змістом є дріб'язкова, але дуже захоплююча розповідь про випадок, взятий зі щоденної дійсності, з актів одного паризького адвоката.

В Парижі відбулася з великим успіхом прем'єра «Симфонії в трьох фразах», написаної Ігорем Стравинським в Америці в 1945 р.

**Гайнріх Манн** видав нову книжку «Лідіце». Тему замаху чеського підпільнника на націонал-соціалістичного німецького намісника Чехії Гайдриха і відплатного знищенню гестапівцями чеського села Лідіце письменник використав для того, щоб написати твір кошмарного настрою, твір, витриманий у примарно-жахливих, фантастичних тонах і фарбах, в своєрідній манері Гої. Критика відзначає, що досі Гайнріх Манн ніколи не писав у подібній манері. Чи варто питати, коли діждуться своєго висвітлення численні, ба нечисленні українські Лідіце минулого й сучасного?

**Новий румунський роман.** З приходу появі двох книжок сучасних румунських авторів «Земля п'янин» Лівіу Ребреану і «Іванові ночі» Міхайла Садовеану в німецькому перекладі критика відзначає первісно-безпосередній і розлого-епічний характер найкращих творів румунської прози і вбачає в цьому вияв життєздатності румунського народу — народу чабанів і хліборобів.

**Бернард Келлерман**, автор «Тунелю», «Моря», «Інгеборг», «9 листопада» та інших лобре відомих і українському читачеві романів, закінчив новий великий роман

«Танець смерті». Тема роману — історія маленького міста в Німеччині в часи нацизму. Келлерман показує, як брунатне божевілля охоплює поступово мешканців міста і як це кінець-кінець приводить місто до загибелі.

**Andre Moreu**, чільний представник жанру роману-біографії, повернувшись з еміграційного перебування в США до Франції.

**Пуліцерову премію** за 1946 рік в США дістав за свій роман «Усі королі — люди» Роберт Пенн Воррен. Премії за театральний твір не присуджено нікому. Премію за журналістичну працю — це особливо характеристично — одержав Фредерік Болтмен за звідомлення про просякання комуністів у Сполучені Штати.

**Andre Жід** підготував до друку антологію французької лірики. Восени в Парижі відбудеться прем'єра його нової п'еси, яка становить собою інсценізацію роману Франца Кафки «Процес». Це перша спроба поставити в театрі інсценізацію роману Кафки — може найпопулярнішого тепер в західних країнах письменника, якого ставлять глибиною психологічного проникнення в душу людини поруч Л. Толстого й Достоєвського. Глибина прозирання в тайники людської свідомості в творах Кафки діє тим сильніше, що всна сполучається з надзвичайно врівноваженим і холодним, майже протокольним стилем. Через те, що обидві ці риси дуже тяжко відтворити на сцені театру, прем'єри Жідової інсценізації чекають з особливим інтересом.

У своєму недавньому інтерв'ю Жід говорив про небезпеку стандартизації людського мислення, спричиновану авторитарними режимами, яка легко приведе до нового варварства. Небезпечні проявлення бездушності й нечестності Жід убачає в деяких новіших творах американської літератури, яку він поза тим цінить дуже високо.

**Торнтон Вайлдер**, широко знаний з його п'ес «Наше містечко» і «Ми вижили ще раз», недавно відзначив свої п'ятдесяті народини. Вайлдер популярніший в Європі, ніж в Америці, що може бути зв'язане з його близькістю до сюрреалізму. Правда, в стилістиці своїх писань Вайлдер не виходить далеко за межі традиційного американського реалізму. Зате в аналізі душевного життя, в вільному оперуванні часом і простором, у сполученні літератури з філософією Вайлдер виявляє себе людиною і письменником наших днів. Хоч відоміші загалом його п'еси, критика і сам автор за центральний його твір уважають роман «Міст у Сен Люїс Рей». Роман трактує проблеми суперечності між свободою й Провидінням, між волею і обов'язком. Ви-

Штравса до Стефана Цвайга вічна-віч зустрінеться з зрадливістю й примхливістю ласого на модне читача.

Герман Гессе — не тільки найтипівіший письменник своєї генерації. Він найменше причетний до якогось викристалізованого й організованого соціального чи політичного руху. Він найгуманіший. А гуманізм його найабстрактніший. Герман Гессе — пречистий. Бо тільки людяний. І тому — трохи сумний, і тому мало ентузіастичний.

Але Герман Гессе вмів пізнати себе, не прийняти Бісмарка й признається поважаному ним Вільгельмові Раабе, побутописцеві нового Райху, що дочитати канцлерові спогади було йому не під силу... Але Герман Гессе вмів попроскатись з батьківціною, коли вона пішла за Вільгельмом. Пішла небезпечним, фантастичним і для письменника неприйнятним шляхом за привидом панування над іншими народами...

По першій світовій війні серед чисто ліричних, найорганічніших для Г. Гессе, струмків творчості досі невідомого поета і письменника з пастельним добором фарб, пробиваються нові мотиви. Мотиви осуду, мотиви критики супільної і національної — отже, самокритики. Автор більш чи менш біографічних історій, як оповідання «Кнульп» чи роман «Дем'ян», пише соціально загострений роман «Степовий вовк» (1927) і ще раніше — року 1922 — наскрізь «інтелектуалістичну» повість «Зідгарта».

Час між великими війнами і поїздії останньої з них — зміцнили письменника в його вірі. Зміцнили, щоправда, і його сумні передчуття, і його сум.

Людство знову погналось за манівцями, за фата-моріаною. А загальне визнання і цікавість до но-

показаний у любові, яка єдина робить життя повним і доцільним, яка сдина зв'язує живих і мертвих в одну невмирущу цінність.

**Советський наступ** на культурне життя Німеччини провадиться дуже посилено. У Берліні відкрито спеціальний «Будинок культури», що має на меті знайомити німців з російською культурою. Тепер там відбувається виставка сучасної російської скульптури. У Берлінській опері гастролюють тенор Сергій Лемешев і нова зоря — коліоратурне сопрано Ірина Масленікова. Відбувся концерт піаніста Лева Оборіна. На сценах виставляють багато російських п'ес. У компанію російських драматургів потрапив і Олександр Корнійчук. У дессавському театрі відбулася прем'єра «Платона Кречета», що в німецькому перекладі зветься «Хіуррг». Уривок з другої дії цієї п'еси вмістила «Призма» — журнал, що виходить у Мюнхені.

Характеристично однаке, що там, де йде про советський стиль, показувані твори не мають жадного успіху, — принаймні там, де глядач і критик можуть ще вільно висловлювати свою думку. Особливо разючий з цього погляду провал широко анонсованої П'ятої симфонії Д. Шостаковича. Німецька преса відзначає, що в той час, як рання музыка Шостаковича була дуже цікава, його П'ята симфонія становить собою еклектичну й несмачну мішанину зі старих композиторів, і здивовано питася, що сталося. Якби ці критики молгли прочитати офіціозну статтю, вміщену в «Правді» 1938 року, яка характеризувала всю попередню творчість композитора як «Сумбур замість музики» і вимагала «перебудови» «на рейки соціалістичного реалізму», то вони б легко зрозуміла, де коріння краху й трагедії Шостаковича.

Інтересно також, що «Призма» вибрала з «Платона Кречета» саме ту сцену, де в розмові Береста з Бочкарьовою видно жахливо бездушний бюрократизм советської медичної системи. Проте цей вибір підсолоджено компліментами на адресу Корнійчука в редакційній анотації.

Тиск Росії на культурне життя Німеччини йде ще глибше. «Дас Авдіторіум» (Мюнхен) відзначає, що самий стиль театру в східній зоні Німеччини зовсім відмінний від стилю театру в західних зонах. На сході не допущені жадні експерименти, панує обов'язковий реалізм, у репертуарі нема сучасних драматургів, за винятком комуністично-агітаційних. Тим часом у західних зонах театральне життя розвивається незрівняно вільшіше, є багато шукань у сюрреалістичному напрямі.

**«Крістоф Колюмб»** — новий фільм за сценарієм Поля Кльоделя знімає французький режисер Жак Бекер одночасно французькою, італійською і еспанською мовою.

**Мацарта і Бетговена** заборонено грati в Чехо-Словаччині, — бо вони були німці. Чи не занадто?

**Вежу незвичайного вигляду** в купелевій місцевості Ньюпорт у США дослідили недавно науковці. Незаперечно встановлено, що це рештка християнської церкви, збудованої тут 1360 року. Цим самим наочно доведено, що норманські чи шведські морці відкрили Америку найменше за 130 років перед Колюмбом.

**«Видання вночі»** — славнозвісне паризьке видавництво, яке виникло в заплілі під час німецької окупації і спромоглося випустити тоді цілу серію протинімецьких видань, вирішило видати, тепер шеститомову збірку творів німецького філософа Карла Ясперса (Гайдельберг). Цей захід мас показати нитки духової єдності між Францією й Німеччиною всупереч усім політичним суперечностям, роздмуханим гітлеризмом. При цій нагоді варт згадати, що багато елементів філософії Ясперса широко використовуються в сучасній Франції.

**Нові твори П. Гіндеміта й А. Онегера.** У Нью-Йорку виконано новий хоровий твір Гіндеміта на слова В. Вітмена «Там, де бузок перед брамою квітнув». Гіндеміт, що перебував тепер у Відні, диригував там своєю новою (1946) великою симфонією — «Symphonie serena». У Цюриху відбулося вперше в світі виконання нового твору Онегера «Літургічна симфонія». Всі ці твори характеризує своєрідна молитовна зосередженість.

**Дессавський Дім Будівництва**, заснований 1919 року і зліквідований нацизмом, має відновити свою працю. Навколо цього закладу (на чолі його стояв проф. Гроїш) об'єдналися свого часу передові мистецькі сили (Павль Клее, Василь Кандинський, Ліонель Файнінгер та ін.), що ставили своїм завданням працювати над оновленням побутового оформлення людського житла; архітектури, меблів тощо. Роботи Дому були уславлені на всьому світі.

Між іншим співпрацював у Домі Булівництва й Оскар Шлеммер (+ 1943), виставка картин і рисунків якого вілбулася нещодавно з великим успіхом у Мюнхені. Кубістична в своїй основі майстерність Шлеммера оссбливо близьку розв'язувала проблему співвідношення людини й простору, вписаності людини в простір. Шлеммерові особливо влавалися ті речі, що мають характер фрески, розпису стіни, при чому монумент-

тальність задуму в нього цілком своєрідно й неповторно поєднувалася з ніжністю й інтимністю фарб.

**Цenzурування американського фільму?** Саарбрюкенська газета повідомляє, що над американським фільмом має бути встановлена цензура. Мають заборонити показувати діяння наркотиків, по-зацілунки і занадто довгі декольте.

C. Ю.

### МИСТЕЦЬКИЙ ПАРЛЯМЕНТ

Прекрасна панорама Берхтесгаденських Альп була декорацією для нарад першого мистецького Конгресу, що відбувся 12 і 13 липня ц. р. Делегати чотирьох мистецьких спілок (МУР, ОМУС, ОУМ і УСОМ) з'їхалися на те, щоб створити надрядну мистецьку організацію, т. зв. Об'єднані Мистецтва. Ініціатори з'їзду поклали в основу завдань нової організації спільну дію українського мистецтва в сучасну добу, координовані виступи перед чужим світом та оборону інтересів мистецтв. Доповіді, зачитані на першому засіданні Конгресу, порушили дуже актуальні справи українського мистецтва на еміграції. Доповідачі (Д-р Василь Витвицький, проф. Едвард Козак, Ігор Костецький і проф. Юрій Шерех) не зосереджувалися на підсумуванні наших мистецьких успіхів, але навпаки відкрито говорили про наші недоліки, ідеологічні, формальні, організаційні, побутові. Живі оплески зібранської публіки знайшли слова проф. Шереха, який, шукаючи причин нашого відокремлення в світі, одверго доводив, що наше мистецтво тому тільки невідоме, що воно в дуже багатьох своїх проявах запізне і провінційне. Таке твердження у підході до нашого мистецтва викликало опісля живу дискусію. Дискутанти палко поборювали цю тезу, доволячи протилежне (Л. Коваленко, Б. Стебельський, Ю. Косач і ін.).

За їхніми словами ми так само багаті на мистецьку інвенцію, як і інші західно-європейські народи. Л. Коваленко навела на доказ п'есу Торнтона Вайлдера «Ми вижили ще раз», в якій автор «запозичив» цілу сцену з «Народного Малахія» М. Куліша. Про це світ не буде знати, дарма, що американська п'еса написана 1941 р., «Народний Малахій» постав 1926 р. Вимога створити ряд конкретних інституцій, як центральний еміграційний музей, видавання мистецького журналу чужими мовами, створення експериментального театру, видання історії театру, створення низки наукових та дослідницьких закладів, чергувалася в промовах дискутантів з рецептами підвищити й покращити наше мистецтво.

Невипадково альпійська панорама була тлом для першого мистецького парляменту. Це була та декорация чужого світу, світу Європи, до якої так прагнути українські мистці. Тверді і величні скелі альпійських гір, що стоять бар'єром, хотіли мистці скорити собі, зробити з них творчий матеріал для себе, перетворити їх, освоївши здати.

Цей перший мистецький парлямент — це ніщо інше, як вимога, часами трагічний крик людини, відсуненої обставинами, людини, що силою цих обставин стойти останньо, хоч вона має всі дані на те, щоб бути відомою, щоб про неї говорили, писали, придивлялися і слухали.

Українське мистецтво має що і про що сказати. Майбутнє наше і Європи це доведе. Конгрес прийняв статут нової Організації та вибрав на президента Об'єднаних Мистецтв, письменника Уласа Самчука. В конгресі взяло участь 83 мистці-літератори, актори, музики і образотворці.

З. Т.

## З МИСТЕЦЬКИХ ВИСТАВОК

Не зважаючи на гарячі літні дні, мистецький рух у Мюнхені досить живавий. До цього причинилася передусім організація «Мюнхенського літа 1947 р.», циклу імпрез театральних, виставкових, літературних, концертових тощо.

Найбільша з виставок була зібрана виставка «Нової групи» в міській галереї на Люїзенштрассе. Майже 4 сотні експонатів давало змогу зорієнтуватись в сьогоднішніх прямуваннях німецьких образотворчих мистців. Як цілість — повне розчарування. Німецькі мистці просто ще не вросли в свою роль, не віднайшли зв'язку з традиціями дотілерівської доби. Все те, що тепер бачимо на подібних виставках, у часах гітлерівських було б віднесене до т.зв. виродженого мистецтва. Ми знаємо, що так називано всі абстрактні, деформаційні мистецькі напрямки, а мистців доручувано до єдиної ували (і допускано на виставки) виключно твори характеру натуралистичного і реалістичного, пропагандивного в дусі націонал-соціалізму, що від советського соцреалізму різився хіба тільки тематикою і країнним технічним опануванням мистецького ремесла. З кінцем гітлерівської Німеччини мистецтво почало подих свободи, все стало по-давньому допускальне. Повернулися назад до мистецької діяльності вже не дуже численні представники старого покоління, трохи виросло і нових мистців, але водночас брак будь-яких рамок і критерію в оцінці нового мистецтва

не давав провести строгої лінії підліту між мистецтвом справжнім і його сурогатами, а то й мистецьким гохштаплерством. Визнавши в новому мистецтві головним принципом підсвідомості, іреальнності, трансцендентності, те мистецтво само собі підрізало спромогу збудувати твердий критерій оцінки мистецьких явищ.

Все те видко яскраво на згаданій виставці. Найбільш на ній творів експресіоністичних — експресіонізм взагалі притаманний німецькій психіці. Проте експресія, процес духовий, якщо не знаходить своєї форми в суті образотворчих формах (лінія, колір, площа) — мертві. Вирішним є завжди тільки чисто пластичний вислід. Це видно дуже добре і в творах, названих сюрреалістичними, справді страшні своєю наївністю висліді стрімко можемо прослідкувати на творах Шліхтера, Кунца, Енде та ін. У висновку — в них сторінка суті образотворчі відсунена на дальший план і маємо чисту літературщину. Звертає увагу ще одне — проблеми кольористичні не притаманні німецькому мистецтву, тами їхніх кольорів якісь тупі, брудні, не звучать тісно музичною якістю і прозорістю, що, напр., у мальарстві французькому. Тому абстракція французьких мистців зовсім сприймальна, в ній бо розкрива-

ються суті образотворчі проблеми. Кілька тисяч картин, переважно абстрактних, що їх ми бачили нещодавно в осінньому Сальоні в Парижі, залишили сильне враження. З виставки німецької виходите з внутрішнім незадоволенням.

Двох старих майстрів модерного німецького мистецтва показала нещодавно галерея Франке. Оскар Шлеммер — конструктивіст, він трактує свої постаті з механізованою як елементи архітектури чи машини. Його мистецтво позбавлене будь-яких психологічних моментів, проте вартості декоративні — безпередні. Еміль Нольде, сьогодні 80-літній, звертає увагу передусім своїми глибоковідчутими акварелями квітів, його олії більш декоративні, фарба в них тупа і нецікава.

Не можна не згадати, що в Гавсдер дойчен Кунст показана прекрасна виставка старих мистців — німецьких, італійських, еспанських. Це твори із світової слави мюнхенської Пінакотеки, і на виставці бачимо близкучі твори Дюрера, Тіціана, Веронезе, Рубенса, Ван Дейка, Греко, — для всіх аматорів великого мистецтва справжній бенкет. Оглянути цю виставку радимо всім мистцям і немистцям.

С. Г.



## ТЕАТРАЛЬНА ХРОНІКА

### АНСАМБЛЬ УКРАЇНСЬКИХ АКТОРІВ

Ансамблъ Українських Акторів під керівництвом Володимира Ільявацького звинув свої шатра в Авгсбурзі і рушив у турне по баварській провінції. Після гастрольних виступів у Регенсбурзі, театр отаборився тим часом в Берхесгадені, даючи ряд вистав: «Народний Малахій» М. Куліша, «Ворог» Ю. Косача, «Мужчина з минулого» Арнольда і Баха, оперету «Цнотлива Сузанна» і ін. Тепер Ансамблъ готується до нового театрального сезону, не зважаючи на несприятливі побутові умови. В центрі уваги й далі залишається «Патетична Соната» М. Куліша. Ансамблъ придбав до постави комедію Богдана Нижанківського і Зенона Тарнавського: «Чай у пана Прем'єра» та п'есу Ю. Косача «Дійство про Юрія Переможця». З перекладних творів — п'есу американського драматурга Пола Особорна «Смерть у полоні», в перекладі З. Тарнавського, п'есу італійського письменника Джованіколо Форцано «Подув вітру» в перекладі Василя Софонова — Левицького. І. Костецький працює над перекладом п'еси «Світло маяка» Р. Арді. З. Т.

### ПРАЦЯ І ПЛЯНИ ТЕАТРАЛЬНОЇ СТУДІЇ

Кількамісячна гастрольна подорож Театральної Студії під проводом Йосипа Гірняка закінчена. Студія після короткого відпочинку приступила вже знову до праці. Праця йде в двох напрямках: теоретично-навчальному і практичному (репертуару).

Зaproшено кілька нових викладачів, що разом із дотеперішніми провадять систематичні лекції з усіх ділянок театрального мистецтва. Водночас йде праця над новим репертуаром Студії.

Із української класики мистецький провід студії вибрал «Орфію» Лесі Українки. Не тільки з уваги на сутіномистецьку вартість цього твору, але і через те, що проблема позитивного героя, така рідка в нашій драматургії, в «Орфії» — в особі Антея — знаходить своє переконливе розв'язання. Праця над «Орфією» розплянована на тривалий час. До співпраці над музичною і хореографічною стороню драми Студія притягає фахові сили, надаючи постаючі драми Лесі Українки великої ваги.

Провід Студії вважає, що надійшов уже момент, щоб до праці у студії запrosити також інші кваліфіковані режисерські сили, бо з устрічі нових творчих індивідуальностей з акторським молодняком Студії можуть зродитись нові цікаві постави. Найближчим часом до праці у студії стає режисер Ігор Костецький, що ставитиме п'есу І. Багряного «Генерал». Наступною його режисерською працею буде Кулішева «Патетична Соната», що мусітиме розкрити не тільки суготоформальні проблеми знаменної п'еси, але знайти розв'язку постави цього твору в умовах еміграційної таборової сцени.

Та, щоб молоді студійці-актори могли взятися до такого відповідального завдання — ім треба пройти ще етап психологічної драми. П'есою такого жанру є «Зайві люди» І. Кошелівця, яка є інсценізацією новелі Мик. Хвильового «Санаторійна зона». П'еса цікавить Студію, з одного боку, як логічна п'еса камерного стилю — з другого нею Студія продовжує розкривати обрітій ідеї Мик. Хвильового, що його розпочав Й. Гірняк поставою драми «Мати і я». У «Зайвих людях» бачимо дальший етап героїв «Мати і я», етап їхнього ідейного банкрутства, розгублення в сближенні незрозумілого і ворожого світу.

Закінченням «Хвильовського циклу» буде інсценізація «Вальдшнепів», де Хвильовий у постаті Аглай виводить героя, що доходить до свідомого і певного розв'язання проблем. Ю. Дивнич, автор «Мати і я» працює тепер над п'есою «Аглай», і вона піде після «Зайвих людей».

Із легкого жанру Театральна Студія готовуватиме перелицьованого «Лиса Мікиту», де б незрівняний твір Франка близнув на сцені у дзеркалі сьогоднішньої сатири. Проф. Е. Козак обіцяв дати мистецьке оформлення, а це дає підставу сподіватися нового досягнення в декоративно-мистецькій ділянці.

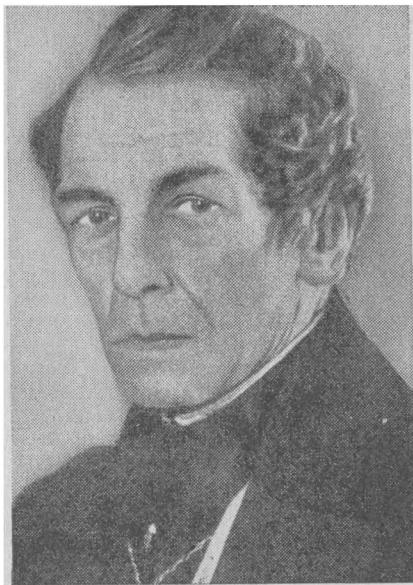
*I. Ал.*

Можна тільки вітати одночасну заяву двох наших передових театральних колективів на сценічну реалізацію «Патетичної сонати» М. Куліша. Твір такої глибини допускає дуже багато відмінних підходів. Скільки знаємо, режисерські пляни обох театрів зовсім різні — і це обіцяє нам дві неоднакові, але дуже цікаві вистави. Хай обом сміливим творчим групам щастить зреалізувати їхні наміри. Український театр від цього тільки виграс.

*Ред.*

### ЮЛІЮШ ОСТЕРВА

Юліюш Остерва, великий польський актор, помер недавно в Варшаві.



Ім'я цього корифея польського театру переходило далеко поза межі його рідного краю. Його вічно бунтарський дух, шукання мистецького вияву створив світлі сторінки в розвитку польського театру.

Поруч Л. Сольського, С. Ярача, В. Семашкової і Зельверовича, Остерва належить до того найстаршого і найбільш обдарованого покоління польських акторів, що свою мистецьку діяльність щільно зв'язало з історією своєї батьківщини. Це ті актори, що в час давньої і нової неволі Польщі своїм гнівним, бунтарським словом не раз підтримували дух польського народу в боротьбі за визволення. В вільній Польщі ім'я цих корифеїв польського духу згадувалося з найбільшим пієтизмом, а самі вони втішлися загальною пошаною. Остерва був може найбільш бунтарський, найбільш неспокійний між ними. Він народився в Кракові 1885 р. Тут студіював і тут перший раз виступив на сцені в 1904 р. Складлося так, що і останній свій виступ мав теж у Кракові в 1946 р., як директор краківських театрів. Остання його роля — це Фантазій в одноіменній п'есі Ю. Словакьского. Остерва створив власний славнозвісний театр-студію «Редута», що випустив ціле покоління артистів. Зв'язаний тісними зв'язками з дружиною польськими драматургами, був для них джерелом творчого надихнення. Для нього писали свої п'еси такі письменники як Жеромський, Шанявський і ін.

Аktor, режисер, директор — Остерва вмів полонити публіку своєю досконалією грою, та з'єднати собі славу найкращого виконавця текстів найбільших поетів. Це був актор-віртуоз. Після смерті Степана Ярача (1945) зі смертю Остерви, польський театр зазнає другої найбільшої втрати.

*З. Т.*

### КЛАСИКИ НА СУЧASNІЙ НІМЕЦЬКІЙ СЦЕНІ

Помиллявся б цей, хто думав би, що сучасною німецькою сценою заволоділи без решти новочасні, модерні автори, яких німецька публіка не мала змоги протягом останніх 12 літ сприймати. Пріч ясна, твори модерні драматургії викликають тепер у Німеччині особливе зацікавлення, та, не зважаючи на це, німецькі режисери не занедбають аж ніяк і класичного репертуару. Публіка сприймає твори Шекспіра, Мольєра та німецьких класиків як Шіллера, Грільпарцера та Гете з ентузіазмом, а критика ставиться до цих постав якнайпозитивніше, ніколи не критикуючи ініціативи постав класичного репертуару — хіба тільки їх виконання. Це зрештою й не дивно: менше, ніж скромні під цю пору технічні можливості більшості німецьких театрів аж ніяк не дають змоги поставити в повному блиску «Марію Стюарт» чи «Отелло».

Найбільше граний тепер у Німеччині класичний автор є Шекспір: його комедію «Як вам хочеться» («Дванадцять ніч») ставить у Мюнхені Еріх Зістіг, в Бамберзі Гайнц Бріннер, а в Вюрцбурзі Бернд Гольтер. Мюнхенська поставка, зроблена режисером в пляні спортивої зали, зі спортивними приладдями, на якому актори виголошують свої фрепліки, викликала серйозну дискусію в пресі. Деякі критики закидають Зістігові впроваджування манери Таїрова, що, на їх думку, без його еквілібрістів — акторів є невдалим експериментом.

Дуже прихильний відгук знайшла поставка «Приборкане тоструха» Шекспіра в Шльоспарк — Театрі, (Берлін — Штегліц), де режисер Барльо має особливі труднощі — на маленькій, майже імпровізований сцені дати справжню, в шекспірівському стилі витриману виставу. В Кельні виставляє цю саму п'есу Пемпельфорт за допомогою Еріха Метцольда. Вони ввели на середину сцени рід каруселівертушки, за допомогою якої акція велася в належному темпі. До країн цьогочасних постав німецького театру належить теж шекспірівська драма «Макбет» в Ляйпцигу. Гра акторів та знаменита інсценізація, не зважаючи на примітивізм сцени, була засобами, які запевнили режисерів Макссві Ельтені справді великий успіх. Дальші п'еси Шекспіра, які ставлять тепер у Німеччині, це передусім «Отелло» в Інгольштадті, (режисер Ганс Е. Берг), «Міра за міру» в новому перекладі Ганса Роте і з новим титулом «Uweierlei Mass» («Подвійна міра») в гамбурзькому Шавашпільгаузі під режисурою Фрідріха Бранденберга та «Комедія помилок», що її ставить у Штутгарті Гайнц Гофер.

Дещо слабше заступлений в німецькому сучасному репертуарі Мольєр. Причина може в тому, що згідно з думкою самої німецької преси в Німеччині немає повного зрозуміння для французького «еспру». Через це, мабуть, ні постава «Скупаря» дортмундським театром, ні постава цієї самої комедії в Кайзерляйтерні, чи в Зігмарінгені, як також відновлення «Тартюфа» в Гайдельберзі не можна б назвати повним успіхом. Зокрема, хоч виступали добре і відомі актори — комізм Мольєра не знаходив, як це підкреслює преса, належного візвуку у публіки.

Окрему групу драматургів, що їх прізвища часто зустрічаються на театральній афіші сучасної Німеччини, передусім Гергардт Гавлітман та Герман Зудерман. «Візник Геншель» в Авгсбурзі, «Щурі» у Нюрнберзі, «Боброве хутро» в Регенсбурзі, «Роза Бернрт» в Гайдельберзі, «Лук Одіссей» в Констанці доводять наявно, що натуралізм не перестав ще цікавити німецьку сцену.

Доводить це і постава «Вогнів Іванової ночі» Германа Зудермана в Ашаффенбурзі та Пассав. Цікаві голosi преси про цю останню поставу: «Віправдання постави цієї п'єси в тому, що вона роз'яснює нам ще раз питання, що повинніми забрати під час втечі в завтрашній день. Зудермана і йому подібних, не вже тепер знаємо, ніколи!».

О. Л.

### «КРИВАВЕ ВЕСІЛЛЯ»

25 травня театрально зацікавлені кола Німеччини могли вперше ознайомитися з сценічнимзвучанням славетної п'єси Гарсія де Льорки «Криваве весілля»: пересилано франкфуртським радіом дві сцени з неї. Німецька прем'єра «Кривавого весілля» відбулася пізніше на сцені штутгартського театру в поставі Герміни Кернер.

«Криваве весілля» являє собою з жанрового погляду трагедію, але трагедію, абсолютно відмінну від того, що в'яжеться в нашій уяві з цим словом: греки, Шекспір, Корнель, Шіллер. Якщо має слухність висунута В. Баркою теорія «народного класицизму», то «Криваве весілля» найбільше відходить під це визначення. Тут діють пристрасті первинні, пристрасті майже тотемічної сфери, вони пронизують наскрізь дію і визначають композиційну будову, в якій трагедійне комедійне не чергуються автоматично, як у Шекспіра, а ніби проймають одне одне, являючи одну, ми б сказали: протескову — цілість. Залаштунковими дійовими особами тут є питоменні для творчости Льорки персонажі: любов — смерть — фатум — і діють вони в тій же густій і, разом з тим, прозоро-середземноморській атмосфері, в якій жив і творив автор, цей

басько-циганський метис еспанської мови, химерний і загадковий як життям своїм так і своєю смертю.

I. K.

## КИННО

Юні Гор

### ФРАНЦУЗЬКИЙ ФІЛЬМ У МИNUЛОМУ РОЦІ

Перед другою світовою війною французький фільм мав у світовій кінофільмовій продукції осоюливі місце. Не кількістю, — бо перемогти на фільмовому ринку США йому було не під силу, — він вирізнявся від інших фільмів світової промисловості тематикою, порушуючи проблеми щоденного життя, життя малої людини. Зв'язок з життям і високомистецькі засоби у змальовуванні його характеризують і сьогодні французькі кіно-картини. Французька фільмова промисловість не задоволнялась утеритими штампами кінового мистецтва. Вистачить згадати хоча б фільми Саші Гітрі «Шерлі Короні» і «Шулер» або фільм з Франсуа Розе «Велика Гра», або «Велика ілюзія» — вони для нас стали синонімом французького фільму. Під час війни, коли німці зайняли Францію, французька кінопродукція силою обставин занепала. Багато французьких режисерів і акторів утекло за кордони Франції, головно до США. Сьогодні майже всі вони повернулись на батьківщину і наполегливо працюють над піднесенням французького фільму. Ось деякі з кіно-картин, які показують шлях французького фільму після війни.

Режисер Марсель Бліштен створив цікавий з кримінальним заарвальнням фільм «Макадам», де головні ролі мають Андре Клеман, Поль Меріс та Жак Дакмін. У цьому фільмі режисер Бліштен показав одну із кримінальних історій третньорядного готелю «Клейнод», у якому живуть люди, що ховаються від закону. Режисер, показавши дно людського життя, кінчить фільм погідною картиною буднів, що прийшли в готель «Клейнод» після злочину, у якій замішані власниця готелю, її дочка та один із мешканців.

Популярний з передвоєнних фільмів пісняр Парижу Моріс Шевальє виступає у фільмі режисера Рене Клера «Мовчанка — золото», разом з Даніель Дер'є та Франсуа Пер'є. Подія відбувається 1906 р. Любовний трикутник: батько (Шевальє), його син (Пер'є) і прибранниця (Дер'є). Історія закінчується перемогою молодого. Для батька,

що був закоханий в свою пристрасті, залишається пристраст до фільму, який саме тоді починає робити свої перші кроки.

Співак Тіно Россі виступає у фільмі «Призначення», — режисера Рішара Потье. У цьому фільмі Тіно Россі виконує подвійну роль: славетного співака, що бачить щастя у своєму синкові, і злочинця-блізнюка, що шантажує свого славного брата. Співак Россі мучиться і... публіка теж. Фільм має багато напруженіх і нервувочих ситуацій. Режисер і письменник Жан Кокто створив чарівний фільм-казку «Дівчина й потвора», який відзначено нагородою Делюка (в літературі відповідає нагороді Гонкурів). Коротко зміст: Один купець (Марセル Андре), втративши під час бурі свої кораблі, важко працює, сповнений думки про свою єдину дочку (Жозет Де). Він іде до зачарованого замку, щоб принести дочці улюблені нею рожі. Господар замку, людина-потвора (Жан Маре), засуджує купця за крадіжку рож до страти, хіба що дочка купця залишиться в замку. Дочка з любові до батька згоджується на жертву, але людина потвора мас добру вдачу й не завдає дівчині ніякого лиха. За якийсь час людина-потвора відпускає дівчину на тиждень одвідати її хворого батька та дає їй на дорогу зачаровані рукавиці, що переносять кожного туди, куди він захоче. Крім цього, дає їй, на доказ довір'я, ключ від печери Діяни з безцінними скарбами. Батько видужує. Вся родина й друзі відмовляють дівчину вертатися до замку. Вони радять їй убити потвора, а скарби з печери Діяни взяти для себе. Однак дівчина не слухає цих рад, вертається до замку, де потвора страждає з туго за улюбленою дівчиною. Любов дівчина перемагає чарі: потвора віднаходить свою давню постать молодого чарівного князя. Ніжна, пройнята ліризмом казковість, атмосфера якоїсь особливої людяності, зміцнення плянів реального і надреального поставили цей фільм у центр уваги французького і світового кіноглядача і кіноекрітика. Дехто вбачає в фільмі перші кроки сюрреалістичного фільму.

Іншу не менш визначну Велику Нагороду французького кіна дістав фільм молодого режисера Жоржа Рук'є «Фарребік». Критика вважає, що це не тільки найкращий французький фільм, але й фільм епохальний, що починає новий шлях модерного кіна. Підготовні праці Жорже Рук'є провадив чотири роки. Сценарій цього фільму писало саме життя протягом двадцятьох років. У фільмі «Фарребік» не виступає ні один актор. Дія цієї кінокартини відбувається в справжньому селі Фарребік, а герої її його мешканці.

Великий експеримент Жорже Рук'є, був належно оцінений, і найви-

ший мистецький ареопаг визнав його фільм повноцінним мистецтвом. У зв'язку з цим зацитуємо слова самого Рук'є про те, що спонукало його створити цей фільм: «Я бачив фільм українця Деслава «Ритм машин». Тоді я себе запитав: «Чому це він, а не я?».

Режисер Жюль Маргарітіс створив короткометражний бурлескний фільм «Людина», в якому виступає тільки одна особа — чудовий актор Каччіо. «Людину» показують звичайно з документарною картиною режисера Ленгартса «Народження фільму», про постання і розвиток фільму, доповнену чарівною музикою композитора Косими.

Музика цього ж самого композитора супроводить і один з шедеврів Жана Ренуара «Прогулянка на село». Цей твір закінчили друзі Ренуара, змонтувавши сцени, накручені ним ще перед війною. Тому може «Прогулянка на село» трохи нерівна, а діялоги слабкі, однак, не зважаючи на це, «Прогулянка на село» — прекрасний твір мистеця, який мав що сказати.

Просту і нескладну людину показує режисер Жорж Лякомб у фільмі «Мартен Руманьян». Головний герой фільму — муляр, що з своєї чесної і важкої праці багатіє і завойовує повагу серед співмешканців містечка Клерваль. Драма цієї людини починається з моменту знайомства з чужинкою, що відкрила свою крамницю в тому ж таки містечку. Для цієї гарної жінки він буде віллу і наражує на публічний поговір своє добре ім'я. Вона помалу спричиняє його руїну. Він її любить, однак, щоб визволитись із становища, в яке попав через неї, убиває її. Суд звільнє його від вини і кари, не маючи ніяких доказів на те, що він убив. Аж тоді він усвідомлює свою життєву прогуру. Тема фільму цікава, а режисер по-мистецьки відтворив оцей повільній занепад людини і причини злочину. Головні ролі виконують знамениті актори: Марлена Дітріх і Жан Габен. «Брами ночі» — це північна частина Парижу, де пульсуює життя. В цьому фільмі режисер Марсель

*Марлена Дітріх  
і Жан Габен  
у фільмі „Мартен  
Руманьян“*



Карне показав побіч людської шляхетності і соняшної любові також злочинні пристрасті людини. «Брами ночі» це, як стверджує критика, гоема Парижу. Релізація цього фільму коштувала



*Tino Rossi*

більше, ніж будь-якого іншого повоєнного фільму. Побіч досвідченого актора П'єра Брассера у цьому фільмі беруть участь нові фільмові зірки — Наталі Натьє та Ів Монтань.



*Кадр з фільму  
„Демон Зорі“*

Фільм режисера Жана Деляну «Пасторальна симфонія» дістав нагороду на міжнародному кінофестивалі в Каннах. Головну жіночу роль у цьому фільмі виконує відома Мішель Мозар, її партнер — П'єр Бляншар, що під час німецької скитації брав активну участь у французькому резистансі; він тепер президент Кінового Комітету. У французькій фільмовій продукції дуже поважне місце мають наукові і документальні фільми (згадати б хоча фільми відомого Жана Пенлеве). Наукові теми подається популярно, однак звертаючи велику увагу на мистецький бік картини.

Крім фільмів французької продукції, на екранах Франції можна побачити також багато американських фільмів. Цю поважну конкуренцію США у Франції спричинив брак фільмової плівки. Сьогодні у Франції працює 13 кінотеатрів з 40 фільмовими площами, 17 лябораторіями і... лише одна фабрика стрічок. За доставку сирової плівки до Франції, згідно з договором Бернса-Блюма, США мають право користуватися з французьких екранів. Однак, не зважаючи на матеріальні та технічні труднощі, французька кінова продукція випустила в 1946 р. 87 фільмів і зайняла друге місце у світовому продукції фільмів (Перше місце займає Америка — 362 фільми, третє — Англія, четверте — Советський Союз).

Французька кінопродукція не тільки дала Франції чистого прибутку (з податків) чотири мільярди франків, не тільки створила високоякісні мистецькі фільми, — вона дбає про піднесення мистецького смаку глядача, організовуючи цілу мережу кіноклубів. Члени цих клубів мають можливість переглядати в них усі добри фільми світової продукції, дискутувати про них, прослухати доповіді спеціалістів та безпосередньо розмовляти з акторами і режисерами. Кіноклуби улаштовують численні конкурси, намагаючись цим способом поповнити і відмолодити великий акторський колектив французького фільму.

Щоб покрити потреби світового фільмового ринку, Франція випу-

скає деякі фільми чотирма мовами. Однак, деколи синхронізація буває незадовільна. В багатьох випадках недостача потрібної кількості ательє приневолює французьку продукцію виготовляти свої фільми за кордоном. Тепер Франція має свої кіноательє в Брюсселі, Берні, Римі, Мілано, Відні і Марокко.

**Юні Гор**

**ЮНІ ГОРНЯТКЕВИЧ**

### ЧАПЛІН ВБИВ ЧАПЛІНА

В наших споминах Чарлі Чаплін — це не тільки йому пітомий реквізит — маска, черевики, капелюх — мельон, вуса і брови.

Чаплін це пів-лірична і пів-бурлескна трансфігурація, це змішання патосу і дотепу. Світ Чапліна — карикатурний, а сам Чаплін карикатура людини. Його фільми є геніяльними пародіями життя, в якому поборюються сила і підступ, механічний поступ і статична мрія, звіринна глупота і близькуча фантазія.

Гра Чапліна — це не геніяльна імпровізація. Його акторський талант безперечний. Однаке його тріумф це передусім акторська праця, студії, шукання. Його міміка, хода, жести обдумані і передані до деталів. В мистецтві місце Чапліна незаперечне. Це найбільший комік в царстві Х-ої музи.

Він починав з ескізів, з натяків, з маргінесів. Ступнево його постать росла і всупереч його сильній бурлескності стала героем нашого часу.

Про його фільм «Собаче життя» Люї Делюк писав: «Це оповідання, цей фільм, це страждання — це перший класичний твір кіна. Це класика. Так, це класика».

Той же Делюк, порівнюючи фільм «Чарлі — вояж» з романом Барбюса (!) «Вогонь», сказав: «я волю Чапліна. Іронія має більше сили, як апостольство».

Фільми «Золота лихоманка» і «Цирк», повні гуманізму, критика зустріла як «нову, живу поезію».

Впровадження мовного фільму збентежило Чапліна. Адже він пар-ексланс актор мімічний. Словово йому заважає. Чаплін шукає виходу. Використовуючи музику і звукові ефекти, творить фільм без діалогу «Світла великого міста», який критика назвала «квінтесенцією всіх фільмів Чапліна». Після цього фільму американські журнали заповіли смерть мовному фільмові. Сам Чаплін заявив, що мовний фільм не має майбутнього.

Все ж таки «Світла великого міста» не були найліпшим фільмом Чапліна, бо головний акцент по-кладено на любовну пригоду. Піс-

ля його наступного фільму «Сьогоднішні часи» складають враження, що Чаплін тупцює на місці і перед технікою модерного, мовного фільму стас безпорадним. Фільмовий світ видав остаточний присуд на геній Чапліна: «Занадто малій», щоб мірятися з незвичайною механізацією нашої епохи. Геніяльний мімік вийшов із експерименту програвши».

Чаплін однаке не здається і продовжує. Випущений в 1940 році фільм «Диктатор» — його сстанній фільм. Після цього Чаплін виїжджає до свого маєтку в Льюїнджелес, грає на фортепіані, виглядає крізь вікно і роздумує. І пише. Його співробітники очікують наглого діяння. Не стається нічого.

Правда, в 1944 році з'являється коротка замітка, що Чаплін закинув

11-го квітня ц. р. вперше висвітлено фільм «Месьє Верду». Прем'єра відбулася рівночасно в Нью-Йорку і Голлівуді.

На ідею цього фільму наштовхнув Чапліна актор світової слави Орсон Велз. Тема спирається на злочини Ляндрю, голосного в 1920 році вбивці жінок.

Службовці банку, месьє Верду звільнено без слова спасибі по 30 літах праці. Єдиний спосіб запевнити життя собі, це біржові спекуляції. На це треба готівки, яку Верду добуває від багатих, підстаркуватих жінок, яких убиває і сплює.

Месьє Верду не потвора. Навпаки це добрий муж і батько, а до своїх «клієнтів» є напересічно зважливий і теплий.

У своїх вбивствах використовує багато методів і вносить навіть поганість. Це чистокровний бізнесмен.

Свою роль Чаплін пояснює так: Для німецького генерала Фон Клявзевіца «війна — це продовження політики, тільки іншими способами. Для Верду злочин — це продовження інтересів, тільки іншими способами».

Подружжя і вбивства жінок дозволяють йому люксусово жити. Однаке через біржовий крах він змушений позбутися піщаного дімка. Це перший знак занепаду.

Зламаний, старий, він бачить, що програв. Остання, весела ніч — і він дає себе заарештувати і засудити. На тільйотину йде спокійним, колибаючись кроком, який знаємо з давніших фільмів, коли він віддаливався по пустій дорозі.

Оскільки вірити голосам критики, у своєму новому типі Чаплін перевищив всі свої дотеперішні ролі геніяльного міміка.

Жан Ренуар уважає, що «Месьє Верду» це найбільший фільм, який дотепер взагалі накрученено.

Щоб зрозуміти і проаналізувати всі ідеї цього фільму, треба його оглянути 2 або 3 рази, бо спершу зміст і багатство засобів подачі захоплюють так, що не можна стежити за ідеями.

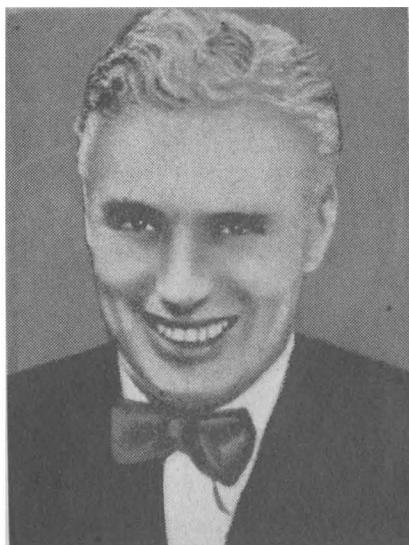
Цей фільм — послання Чапліна викликав багато сильних протестів американської преси. Він спричинив атаки на різні погляди і домагання пана Верду.

Сидячи — приміром — у в'язниці, перед виконанням присуду, Верду повчав: «Того, що вбиває мало людей, називають вбивцею, а того, хто мордує масово, героєм».

Чаплін передбачав реакцію громадської думки: «Після цього фільму мене виженуть з Америки».

Покищо Чапліна не вигнали, але до цього може дійти, бо Чапліну закидають... комунізм.

**Юні Горніяткевич**



свій лірико-символічний персонаж і гримиме ролю Синьобородого. Ніхто йому не вірив. Адже він часто не виконував своїх заяв. Він же ж збирався грими ролю Наполеона, хирлявого і мовчазного, згодом Христа, веселого і чоловічого. І на шумних заявах скінчилось.

Проте з початком 1945 року в приватній кінофабриці Чарлі Чаплін закипіло. Чаплін закінчив писати сценарій до фільму «Комедія вбивств», і почав його накручувати. В ході праці переіменовано фільм на «Месьє Верду», в заголовковій ролі Чапліна. «Мої нові засоби допоможуть мені виявити мою філософію і погляди на сьогоднішній світ. Розглядайте мій фільм як посланництво» — заявив Чаплін.

По трьох роках приготувань протягом вісімдесяти днів накручено фільм, в якому Чаплін зірвав із своїм теперішнім персонажем і перший раз виступив без своїх традиційних атрибутів.

## Camera obscura

### СТАРІ ПАТЕФОННІ ПЛАТИВКИ

Колишні українські поети, які давним-давно мріяли, про «синю далечінь» і слухали «космічної оркестри», які оспівували Лисиче і захоплювалися Гофманом — в купі з сучасними ударниками від т. зв. поезії склали знову ще одну колективну поему; це подяка за визволення, за щастя, за радість та інші абстрактні блага, яким ністі кінця й міри — у тій країні, де, здається, і каміння незабаром співатиме про щасливе життя. Зворушила поема адресована, як звичайно:

Хвала ж тобі, Батьку, від роду твоєму до роду,  
У шумі заводів і шелесті нив!  
Ти — віра і правда. Ти — серце народу!  
Спасибі за сонце, що Ти засвітив!

Не будемо спростовувати на цьому місці відомого факту, що засвітив сонце, це і так адресата не переважно, зрештою, можливо, коли брати діялектично, справа виникнення сонця може стати спрайді сенсаційним відкриттям сучасної науки. Просто треба ще трохи почекати — до нової поеми, а це недовго, бо такі «твори» родяться, як гриби по дощі. І не дивно, — бо хто б не писав таких поем, коли взасмна любов має просто якийсь райський характер, коли все, що живе, наче п'яне нею, а джерелом її є той, який

Обняв Україну, зчорнілу від мук,  
З чола її зняв він терновий вінець.  
Вона ж заридала від щастя:  
Отець...  
Як ждала тебе я!..  
Мабуть, більше щастя важко собі уявити, а зокрема важко уявити

собі, що можуть бути голубливіші обійми, з яких, доречі, звичайно дуже важко вирватись. Буває, що в таких пристрасних любовних обіймах Богу духа віддають. Але в «поемі» мова не тільки про любов, у ній відведено також багато місця й ненависті, від якої стає аж моторошно, не менш моторошно, як від згаданої любови. Ось один зразок:

І там, де ворог знавіснів,  
Де жде його кінець і згуба, —  
Він випускає зграю пісів,  
Проклятих зрадників з тризубом.  
Нема пощади ворогам!  
Нема рятунку і пощади  
Мерзенному порідю зради —  
Оунівським кривавим пасам!

Ха! — якщо «Нема рятунку і пощади» — то й словник до цього мусить бути відповідно підібраний, а він у країні перманентних по-зик навіть дуже багатий; його сьогодні використовують не тільки на адресу «зрадників з тризубом», але й на адресу вчораших товаришів зброй, тільки не в поемах, а в звичайній газетній прозі. В цій «поемі», тубильці, що ще живуть над Дніпром і Дністром, довідуються, що

Сьогодні в легендах народних встають  
Палій, Наливайко, Підкова,  
... І знову священні шаблі по-дають,  
Онукам — Шашлу й Колпакові.  
Як бачимо, досить дивне, навіть епохальне відкриття; якби не ця «поема», то українські історики й не знали б, що Палій, Наливайко і Підкова мають також онуків і що ці онуки дожили до наших днів і називаються Шашло і Колпак. Справжня сенсація. Зрештою цих двох «онуків», як нам відомо, не саміні, таких конваерних «онуків», багато більше — різного виду й різного кольору, бо не дармо ж співається — «Широка страна моя родна» — є з чого вибрати.

Зайво цитувати далі з цієї «поеми», подані уривки характеризують її повністю: витерті члатівки, накладені на старий патефон, нудна мелодія на 32 ст., випуску 1946 р.

ен.

### «ЦИГАНСЬКИЙ БАРОН»

Оперета Й. Штрауса

Відомий колись, особливо в Західній Україні, актор Амвросій Нижанківський, про якого ходить в акторських колах багато анекдотів, зробив один винахід, що, мабуть, перевершив усі його акторські пригоди. Одного разу він, щоб вийти з фінансових клопотів, вирішив поставити комедію Нестроя «Трійка гільтяїв»; що комедію, в якій виступає троє героїв, він зіграв удох з другим актором, Федерком.

Подібну «історію» зробив Мюнхенський Оперний Ансамбль, виставляючи у Фраймані славну оперету Й. Штрауса «Циганський Барон». Під час цієї вистави артистка Носенко, що виконувала роль Арсени, співала одночасно партію недиспонованої в цей час Сафі. Однак в цьому порівнянні є мала різниця: А. Нижанківський ставився до свого «винаходу» з гумором, а Оперний Ансамбль до свого — серйозно.

енте

### «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ» НА ІНДЕКСІ

Дирекція гімназії в Берхстесгаузені, заборонила учням відвідувати виставу п'єси М. Куліша «Народний Малахій», в театрі Ансамблю Українських Акторів, бо ця п'єса ... неморальна. Як бачимо панове педагоги починають, прикладаючи тaborov-provінційну мірку, «пересортовувати» українську літературу.

енте

### СТЕПАН РИНДІК

Вам сниться часом сон.. Який, про що? — не знати.  
Ні глузду, ні пуття, ні альфи, ні омети.  
Та повен лірики! Немов би вам сонати  
Співали космоси, далекі, безберегі.  
І вранці ви — Баян. Принаймні хист Баяна  
Ви чуєте в собі до гусел срібнодзвонних,  
І гомоном пісень наслажені до-п'яна  
Ямбуєте сонет, чи навіть в'язку оних.  
З такого джерела і я п'ю творче пиво  
І думи черпаю імлісто-незглибімі,  
А з них карбую вірш (чи, кажучи правдиво,  
Втискаю мудрі сни у шереги і рими).  
Бо так кортить мені поет-моторм стати,  
Вітри історії своїм пересвистати,  
Турбиною густі, до бою строфи гнати,  
Якщо нема в руці ні шаблі, ні гранати!  
Для того переміг я славно всі завади  
І з тих ліричних снів кантичку віршів зладив,  
Де ямби всі зумів і бистрі анапести

### НА ПНІ

—

До згоди братньої з акцентами довести.  
Лишилося мені ще діло невеличке —  
Придумати ім'я до славної кантички.  
І ось сиджу на пні. Навколо гори, бори,  
Отут смерека, бук, отам стелюха-сосна,  
А в мене в голові немов громадські збори,  
А та душа моя якась задуха млюсна.  
І я не знаю сам, на чим мені спиниться,  
Бо маю сто імен: Трембіта, гаківниця,  
І смерч, і тиша тиш, ділі і нотапаси,  
І радісне окей, і джунглі, і пампаси.  
Чи може б щось нове відбило суть поета?  
Скажім, пеніцлін? Чи радар? Чи ракета?  
А може бузина, ота, що на городі,  
А дядько в Києві? Чи щось у тому роді?  
Отак сиджу на пні з безладними думками,  
Фантазія моя стужавила на камінь  
І муз-горлиця на-безбаш залишила  
Механіка душі, не — чобота, не — шила!



Ціна 6 НМ.

