

УКРАЇНСЬКА ТРИБУНА

додаток

арка



ЛІТЕРАТУРА

МІСТЕЦТВО

КРИТИКА

1

мюнхен 1947

А Р К А



МІСЯЧНИК

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

Рік видавництва I

Липень 1947

Число 1

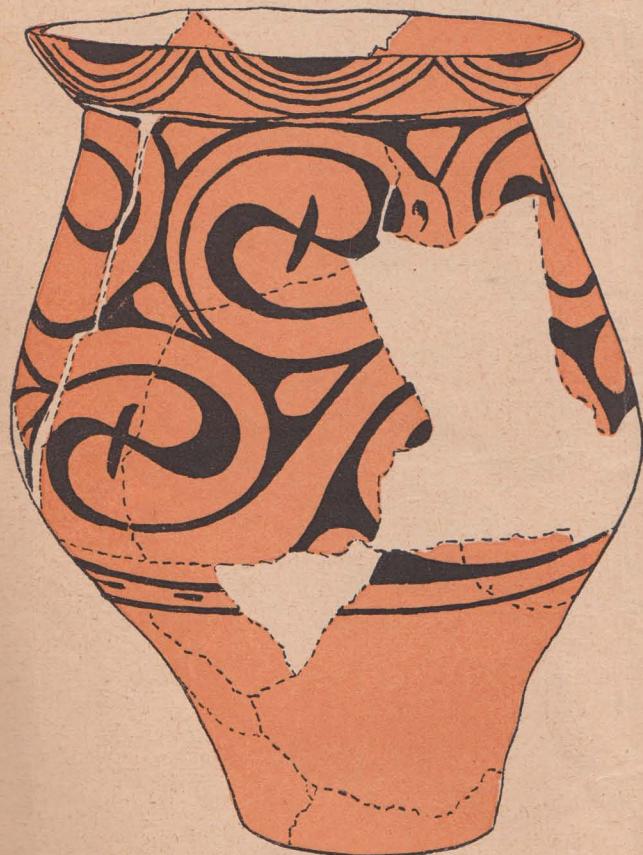
З М | С Т :

Улас Самчук — Наше слово • Віктор Бер — Сучасний образ світу • Юрій Косач — Театр екзистенціалізму • Оксана Лятуринська * * * • Олекса Вегетенченко — Епілог до поеми • Петро Карпенко-Криніпя — Будні • Гр. Шевчук — Без металевих слів і без зідхань даремних • Остап Тарнавський — Молитва за поляглих • П. К-ий — Трипільська культура на Україні • Яків Гніздовський — Іван Мештровіч • Іван Керницький — Сіль землі (фрагменти) • Інна Роговська — Японські й китайські мініябрюри-пастелі • Жан Жак Бурвіль — Зустріч у Першінняні • Вадим Лесич — Цегли Олександер Смотрич — „Сволочовський дом“ • Василь Барка — Скорбна мати • Богдан Нижанківський — * * * • Новини світової літератури — (Гр. Ш., В. Оленченко) • Театральна хроніка — (Гр. Ш. і З. Т.) • Кіно — (Юні Гор).

Редакція 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 — Zulageausgabe der Zeitung „Ukrainische Tribune“ •
„ARKA“ — Literature, Art, Critic. Supplement to the Newspaper „Ukrainian
Tribune“ • Authorized by Military Government of Bavaria — ICD, Press
Branch OMGR • Responsible licensee: Wasyl Pasiczniak.

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



Мальована кераміка „Трипільської культури”

АРКА



Поява цього літературно-мистецького органу зумовлюється загальним статус-кво нашого сьогодні на вигнанщині. Об'єднання Українських Письменників МУР приступає до співпраці з цим виданням, виходячи з тих самих міркувань, що лежать в основі всіх видань мистецького слова — міркувань надпартійності.

Справа культури, а зокрема літератури, мусить бути в руках покликаних. Не можемо дозволити собі в ділянці культури повторити приклад інших ділянок нашого життя. Нас надто мало і чуємося в дуже відповідальному становищі, щоб ділитись та розкидатись. Стоїмо і будемо стояти пліч-о-пліч і не хвилюємось, хто і до кого „належить“. Належимо передусім до самих себе, до нас, до вас, до народу, якого ім'я носимо. Цього нам здається, коли іде про данину Кесареві, досить, щоб означити і ствердити себе. Тішімося, коли наші думки не чужі частині людей, що можуть і мусять думати.

Мистецькі вальори, коли будемо творити зміст цих книжок, мусять бути основними і вирішальними. Великий патріотизм є той патріотизм, що висловлюється великим мистецтвом.

Ідейний підмурівок мусить зумовлювати доба, в якій живемо. Формуємось у націю. Вичуваемо вивершення української духовості. Періоди розгортання крил за нами. Перед нами простір, що манить до великого старту. Бути буттям людини, що чує під собою форму планети, — це значить бути українцем. І орієнт, і окцидент, і традиції, і вимоги дня... І не будемо хвилюватись, коли вимога синтези буде змушувати нас дивитись на речі без упередження та забобонності. Знаємо, що перед нами події, які рішать і завершать епоху двох середньовіч — середньовіччя, що шукало Бога, й середньовіччя, що шукає людини.

Мусимо бути готові для сприйняття доби, що поставить на пробу вислід праці великого доктора Фавста. Хто тішить себе миром, спокоєм, справедливістю, той покищо повинен шукати такого місця на планеті, де мавпи та банани. Там, де люди, там, де круться машини і димлять димарі, там щойно готується акт великої гри — третій і останній акт.

Мобілізація сил, усіх сил — тих, що в минулому, і тих, що маємо тепер, конечна. Приглянемось уважно до всього, що ми ще не так давно вважали за зайве. Монументальний спокій і залізна логіка повинні супроводжувати наше думання в оцінці спадщини, що маємо від предків. Писані книги прочитаємо, як одну книгу, і кожний її розділ, будемо уважати за доповнення до попереднього. І хай нас не бентежать імена. Ті, що піддали їх критиці, пробі, що показали їх нам з усіх боків, заслуговують на нашу вдячність. Критика не значить заперечення.

Ведені вимогами доби, гартовані вогнем і залізом, гнані за нашу силу і правду, йдемо в світ; дивимось йому в очі і хочемо віднайти місце, що нам належало колись та що нам належати мусить.

Улас Самчук

ВІКТОР БЕР

СУЧАСНИЙ ОБРАЗ СВІТУ

КРИЗА КЛЯСИЧНОЇ ФІЗИКИ

Класична фізика та її засади

Що є світ? Чим є наша дійсність? Як підійти до дійсності, щоб збагнути правдивий образ світу?.. Новий час визначають як добу великої кризи метафізики. Відповідно до того, про наш час можна було б сказати, що він є добою великої кризи фізики.

Три засади лежали в основі класичної фізики: безперервність, причиновість, субстанція. Модерна фізика відкинула всі ці засади. Безперервності вона протиставила перервність; причиновісті — причинову невизначеність, ідею статистичної ймовірності; матеріальній субстанції — спробу побудувати вчення, вільне від субстанціонального погляду на матерію.

Модерна фізика набуває революційного характеру. Ми присутні при суцільній перебудові фізики, при кінці одного періоду в розвитку фізики й при початках другого. Початок кризи класичної фізики пов'язують з кінцем 19 століття і початком 20 століття. Року 1895 Рентген відкрив нові, доти неизвестні, загадкові невидні промені, що проходили крізь предмети й речовини, і що їх Рентген назвав х-променями. Фотознітки з просвітленого людського тіла, зроблені за допомогою цих променів, викликали загальне здивування, але сенс явища лишився ще тим часом нез'ясованим.

За цим відкриттям незабаром прийшло друге. Його зробило подружжя Кюрі. Року 1896 Кюрі відкрили явища радіоактивності. Встановлено, що при розпаді радіа окремі атоми радіової сили розщеплюються на дві нові речовини, саме на радіеву еманацію та гелій, при чому віддається енергія в вигляді видних, невидних та теплових променів. Усе це стояло в різкій суперечності з тим вченням про промінювання, яке існувало досі. Частина будівлі шкільної фізики, вчення про сталість енергії, сперте на твердження, що природа не робить скоків, — завалилася.

Треба було знайти нові шляхи і витворити нові концепції, щоб пояснити явища, які з позиції класичної фізики лишались непоясненими. Це зробив Макс Планк, який наприкінці 1900 р. виголосив доповідь, що в ній виклав свою теорію квантів. За цією теорією, енергія може віддаватись і поглинатись тільки в певних кількісних частках (так званих «квантах»). «Планкові», — зауважує проф. Мегліх, — пощастило з'ясувати закон теплопромінювання, і цим він завершив добу в розвитку фізики» (Aufbau, 1946, V, с. 499). Період класичної фізики завершується М. Планком, і з цього починається новий період модерної фізики. Квантова теорія М. Планка визначила теоретичні основи новішої атомової фізики, вона лягла в основу мікрофізики, новітньої фізики становлення елементів.

Року 1904 виступив з теорією релятивності А. Айнштайн, яку в доповненному і розвиненому вигляді він виклав р. 1913. Того ж 1913 р. славетний фізик Нільс Бор створив першу науково вживану й плідну модель атома.

Такі найголовніші етапи, що їх прийняла модерна фізика за цих років. Уже простого переліку їх досить, щоб з'ясувати нам, чому серця фізиків повинні були битися дужче. З часів Галілея фізика ніколи не досягала ще такого розквіту (A.P. Wenzl. Geist und Zeitgeist zweier Generationen, M., 1946, с. 8—9).

Ідея розклади атом не могла з'явитися в класичній фізиці, бо це суперечило основним засадам останньої. Класична фізика визнавала атом за неподільний. — і, тим самим, уже одне виникнення ідеї розкладу атома означало ревізію всіх понять фізики.

Що нового може сказати про світ модерна фізика?

Класична фізика була продуктом наукового розвитку трьох останніх сторіч. Поняття природи як осективної даності було основним в ідеологічній системі нового часу, і фізика солідаризувалася з ним. Вона виходила з визнання простору й часу, що вони є, існують абсолютно; з визначення матерії як маси; із ствердження причинової зумовленості всіх фізичних явищ. З погляду класичної фізики дійсність була трактована, як взаємопов'язаний причиновий ряд, у якому ланкове зчеплення причин цілковито виключає можливість будь-яких порушень або винятків. Ніщо не може випасти з кавзального ряду. Зв'язок причинової зумовленості в ряді завжди зберігає свою ніколи й ніким, нічим і ніяк непорушувану безперервність. Така була та грандізна і, одночасно, проста в своїй раціональній величині, позбавлена жадних суперечностей, струнка схема світової конструкції, що її розробила класична фізика. Образ світу, створений зусиллям людського інтелекту і поступово протягом сторіч уdosконалуваний, спирається на експериментальний досвід, на пізнання, що мало інструментальний характер. Для втручання метафізичного в цей світ матеріальної причиновості не лишалось місця. Метафізичне було знецінене. Людину того часу — фізика й геометра, — малювали з довгою бородою і докторським беретом на голові. Він сидів у кріслі і лікtem спирався на стіл. На ньому був важкий і довгий, підбитий хутром каптан. Його борода демонструвала поважність; вона свідчила про зрівноважений спокій зрілої мудrostі. Пергамени, згорнені манускрипти, аркуші map вимірювань землі і вичислених відстанів неба лежали на столі. Коло них були циркуль, трикутник, двокорпусний пісковий годинник, терези, — ознаки інструментального пізнання. За прямокутником вікна розкривалася чорна безодня ночі, всіяної зорями. Людина була певна себе; вона була горда здобутками свого пізнання. Ніщо не лишилося неясним або нез'ясованим для її розуму. Лічити означало мислити; мислити значило існувати. Усі явища були злічені й визначені в одиницях міри, довжині й часу.

I от усе було знищено: дім, прямокутник вікна, певність себе і свого розуму, пергамени, дидактика й символи. Уламки крісла були викинені геть на смітник збомбованих міст. Раціональну мудрість зміщено в плян позаціонального. Кавзальну ре-

альність обернено в негативну схему статистичної ймовірності. Голонога людина, в коротких шкуряних штанцях, із цеглин, зібраних в румовицях вулиць, складала для себе стіни нового образу світу.

Свій раціонально-матеріальний образ світу клясична фізика спирала на засаду кавзальності. Супроти цього, за Плянком, причиновість — чисто евристичний принцип. »Дослідження звільнюваних електронів стало місцем влому, щоб потрясти фундамент класичної фізики, дотеперішню концепцію причиновісті« (O. Koch, Neubau, 1946, II, с. 82). »При субатомарних процесах суворий детермінізм не може бути витриманий достоту. Отож, принаймні в межах мікрофізики, закон кавзальності у своєму колишньому сенсі втратив свою цінність. І ми бачимо себе примушеними на місце цієї засади класичної фізики поставити поняття статистичної ймовірності« (Там таки, с. 83).

Класична фізика оперувала поняттям матеріальної субстанції, поняттям елементарної частки, первиня, ствердженої в своїй незмінності. Відповідно до прямого значення цього слова в грецькій мові, атом був визнаний за »неподільний« (грецький ато́м означає неподільний). Така була дорма, непорушна, як і кожна дорма, що з неї виходила клясична фізика. Модерна фізика спробувала захистити, порушити цей дормат. В понятті атома вона вклала зовсім інший сенс, який не має нічого спільного з давнім. »Поняття незмінної первинової частки, — зауважує Вайзакер, — не описує більше явища адекватно. Це значить, що колишнє поняття субстанції не може втрутитись більше в новій фізиці« (Koch, Neubau, 1946, II, с. 82).

Модерна фізика твердить, що взагалі немає нічого атомового, не існує нічого, що було б неподільним. Неподільного немає, є лише скомпліковане складне. Тимто й атом не неподільний; він є складнем.

Модерна фізика відрізняє в атомі ядро і оболонку. Ядро атома складається з протонів і невтронів, що іх р. 1932 відкрив англійський фізик Чадвік. Як протони, так і невтрони мають однаковий тягар, але вони відрізняються між собою тим, що протони мають на собі одиницю позитивної наснаги, тоді як невтрони її не мають. Невтрони електрично нейтральні, звідси й їх назва.

Довкола цього позитивно наснаженого ядра кружляють електрони, які, в протилежність до ядра, наснажені негативно. Кількість їх може бути різна, але вона завжди відповідає кількості протонів ядра. Тому що електрони оболонки наснажені негативно, а протони ядра позитивно, то, при однаковій їх кількості, перші нейтралізують наснагу других, і атом, як ціле, виступає зовні електрично нейтральним.

Як згадано, кількість електронів оболонки буває різна, і це становить дуже важливу обставину, бо від кількості електронів залежить специфіка атома, формула його якості, визначення його хемічної природи. Кількість електронів зумовлює індивідуальність атома, завжди точно збігаючись з порядковим номером елемента за періодичною системою елементів (першні). Так атом водня, крім ядра, має ще 1 електрон, атом кисня має 8 електронів, заліза 26, срібла 47, золота 79, радія 88, урану 92. Досі знані 93 роди атомів (93 елементи).

В питанні про істоту атому, а тим самим про істоту взагалі матерії як такої клясична фізика трималася так званої корпускулярної теорії. Класична фізика розглядала атом як тільце, як найменшу елементарну (першневу) частку, найдрібнішу частку матеріальної маси. Модерна фізика в своїй характеристиці атома центр ваги з корпускулярності перенесла на кількість складових часток атома та на питання про їх електричну наснагу,

отже на енергію, що від маси, як відомо, не залежить. Дехто з новіших фізиців схиляється взагалі до того, щоб цілком принципово відкинути корпускулярну теорію. Так, приміром, Нейберг розглядає протони й електрони атома як форми прояви енергії, частково плинні, частково сталі, що вони в жадному разі не є тільця, а лише спонтанні концентрати сили.

Однак, подібна концепція менш характеристична для новішого вчення про матерію, ніж спроба дати не-опис, висунути негативне визначення матерії, спроба сполучити суперечності, ствердити, що матерія не є ні тільце, ні хвиля, ні те, ні те, і разом з тим і те, і те. Так проф. Мегліх пише: »Уявлення про первень як про точку маси з дуже незначним просторовим обсягом, — наївне уявлення. Його треба відкинути й заступити іншим, саме, що властивості первня не можна описати ні за допомогою самого тільки поняття тільця (корпускулярності), ні за допомогою поняття хвилі, але що обидва вони становлять цілість, яка й характеризує первень.«

Для модерної фізики, зауважує Мегліх, »хвиля і тільце жадні не протилежності, дарма що тільце вказує на концентрацію, на певну точкову форму, а хвиля на безперервне поширювання. Як хвиля, так і тільце є одночасно ознаками нового поняття про атом, і їх не можна виличити з властивих ознак первня« (Aufbau, 1946, V, с. 506).

Класична фізика особливої ваги надає ясній чіткості визначені, розчленованості понять. Вона виключає суперечливі описи. Суперечливий опис, опис, який суперечить сам собі, не є жаден опис. Натомість модерна фізика не тільки не відкидає суперечностей, а, навпаки, раз-у-раз використовує їх. Вона має до діла з явищами, що їх не можна описати в поняттях класичної фізики, і саме тому вона звертається до негативних і суперечливих визначень, — негативних супроти понять класичної фізики.

Проблема простору

Класична фізика — фізика великих тіл, макрофізика. Для неї поняття простору є основним поняттям. Первні, атоми вона описує як частки простору, як просторові елементарні частки. Вона розглядає їх щодо простору, з погляду їх просторового об'єму і, відповідно до цього характеризує їх тим способом, що в.д інших явищ відрізняє їх за їхнім розміром; атоми малі, вони становлять собою остаточну межу в роздрібненні простору.

Якщо класична фізика є макрофізика, то модерна фізика є мікрофізика. Однак, суть різниці полягає зовсім не в тому, що перша описує просторово великі явища, а друга просторово малі, а в тому, що ця остання стикається із сферою явищ, в описі яких поняття простору взагалі втрачає свій сенс. Явища, які описує модерна фізика, в самій істоті своїй відмінні від фізики великих тіл. Модерна фізика не надає значення моментові місця. Вона ігнорує його, намагаючись побудувати систему фізики поза категорією простору.

Свою критику просторових категорій в системі фізики модерна фізика починає з констатування можливості фіксувати точно місце положення електрону в кожен даний момент. Нільс Бор, конструкуючи свого часу модель атома, уподібнював атом сонячній системі, де ядро в центрі, а довкола нього обертаються, як планети, електрони. Однак цей образ малої планетної системи, як спочатку уявляли співпорядкування атомового ядра й електронів, довелося дуже швидко залишити. »Виявилося, що й тут точно визначити місце електрона неможливо. При чому, як це довів Вернер Гайсенберг, ця неможливість не випадкова; вона походить не з неспроможності вимірювальних метод,

За Середньовіччя просторовий образ світу був підпорядкований релігійній концепції. Існувало уявлення фізичної дійсності й метафізичного субстрату, периферії й центру. Як у часі найважливішою щодо космічної історії було богоявлення (теофанія), так і в просторі місце богоутілення ставало центром просторового світу. «Центр землі» знаходився у Єрусалимі. Ченці показували побожним прочанам місце, де знаходився «пуп землі». Новий час зневажив середньовічну ідею обмеженості фізичного простору. Він висунув ідею про абсолютність простору, про його фізичну реальність. Метафізичні реальності безпросторового новий час протиставив фізичну реальність простору. Церква вчила про безмежність безпросторового. Дж. Бруно був ініціатором ідеї про безмежність простору: світ не має кінця, кількість світів безмежна. Всесвіт — це просторова розтягнутість, що ніде й ніяк не завершується. А. Айнштайн у наші дні відкинув ідею просторової безмежності всесвіту. Він висунув ідею його замкненості. Час, простір і швидкість становлять внутрішньо пов'язану нерозчленовану єдність. Світ має не три поміри, а чотири; четвертий помір є швидкість. Саме швидкість і зумовлює просторову обмеженість космосу, те, що світ є сферичною кривизною.

Як фізики, так і філософи йдуть тим самим шляхом. Жан Валь, пишучи про т.зв. «екзистенціальну філософію», зауважує: «Вайтегід звільнює нас від класичних понять про час і простір. Жаден інший мислитель, ані Еддінгтон та де Броглі, хід думок яких сягає так далеко, ані навіть Бергсон, не вказують виразніше на конечність переборення часової й просторової схеми, властивої класичній фізиці, так, що «тут» і «тепер» фактично втрачають своє значення» (Wott und Tat 1944 I, c. 21).

Ідею нерозчленованої єдності підносило Середньовіччя; ідею множинності — Новий час. Середньовіччя стверджувало реальність духового й ілюзорність матеріального; Новий час, супроти того, ствердив ілюзорність духового й реальність матеріального. Жадної метафізики, лише фізики. Не Бог, а природа. Уявлення неподільного атома як уявлення про суть множинної та розчленованої матерії лягло в основу того образу світу, який витворив і проклямував Новий час. Наша доба заперечила тезу про неподільність атома. Плюралістичному релятивізму Нового часу вона протиставила ідею цілості («комплетарності»), але не як ідею тотожності собі цілості, а як цілості, сприйнятої в «єдності суперечностей». Для модерної фізики матеріал не є ні тільки, ні хвиля і разом з тим, вона є і те, і те. Протиставлення матеріалізму й ідеалізму втрачає той сенс, який воно мало в 19 столітті.

Середньовіччя говорило про чудо і волю Божу. Новий час відкинув ідею чуда й заперечив втручання волі Божої, що означало б порушення безперервності кавзального ряду. Рятуючи себе від обвинувачень в атеїзмі. Ньютона аргументував: «Творець поважає встановлені ним закони». Модерна фізика вже не загадує про безперервність кавзального ряду; за Гайсенбергом, вона говорить про „Unbestimtheitsrelation“.

Так накреслюється виразний поворот до Середньовіччя. В сучасній літературі ми можемо натрапити

на твердження, що «Аристотель і Тома Аквінат близькі сучасному природознавству, ніж Гегель і Фоєрбах» (Besinnung, 1946, II с. 66).

Немає сумніву, наш час має багато спільногого з Середньовіччям. Наш час регабілітує те, що дискредитував і зневажив новий гуманістичний вік. Але все ж таки я б рішуче уникав говорити про синтезу. Ми не зневажаємо альхемію, але шляхи сучасної фізики ґрунтуються відмінні від шляхів, якими йшла середньовічна альхемія. Вчення А. Айнштейна про просторову замкненість всесвіту не має тієї релігійної метафізичної аргументації, яку розгортала свого часу теологія Середньовіччя. Безпросторовий образ наших днів принципово відмінний від метафізичної безпросторовості Середньовіччя.

Модерна фізика не є метафізицою. Фабрика атомової енергії в Клінтоні і лябораторії Колумбійського університету — не храм Петра в Римі і не Софія в Царгороді. Робітники не клерики. Гірощіма не Вифлеем, Бікіні не Гетсиман. Наш час вдерся всередину природи, але його просякнення в деміургічні тайни природи не духове, а технічне. Воно є здобутком інструментального пізнання.

Те, що новітня фізика не є фізикою класичною, це ще не робить з неї метафізики. Натуралізм був провідною рисою Нового часу, антинатуралізм став провідною тенденцією нашого. Антинатуралізм може бути як метафізичний, так і антиметафізичний. Новітня фізикаreprезентує собою цей останній.

Модерна фізика є продуктом антинатуралістичних і антираціоналістичних тенденцій нашого часу таєю мірою, як це можна сказати про сучасне мистецтво або про сучасні політичні й соціальні течії. Ми наводили цитати з Гайсенберга, де він вказував на те, що для 19 століття була характеристична «віра» в об'єктивний хід речей, незалежний від втручання спостереження. Наш час відкидає цю віру 19 століття в об'єктивну даність природного світу.

Замість того наш час проголошує іншу віру, в новий технічно перебудований людиною світ, у світ не неподільного, не даного, а експериментально розкладеного атома.

Модерна фізика не є фізикою об'єктивно даного природного світу: вона є фізикою технічно змінених процесів, так само як поетети Пікассо не є природою, сприйнятою в її прямій і безпосередній об'єктивній даності. Модерна фізика розкладає атом. Пікассо робить те саме; він виходить з кола неплібних ідей: він розкладає речі. Він має неприроду, не скрипку і не людину.

Промені Рентгена, відкриття Кюрі, квантова теорія М. Плянка, вчення А. Айнштейна, картина Пікассо — явища того самого порядку. Макс Вундт помилується коли теоретичні засади модерної фізики ототожнюють з діалектикою Гегеля. Її «гегеліянство» це витвір нашого часу, вибухових сил нашої революційної доби. І в цьому розумінні модерна фізика не стоїть останньою від головних шляхів, що ними йде наша епоха.

Криза класичної фізики є виявом загальної кризи, що її переживає наш час.

Віктор Бер



ЮРІЙ КОСАЧ

ТЕАТР ЕКЗИСТЕНЦІЯЛІЗМУ

В

одноголос повторюють літературознавці, що сучасність є «годиною народження трагедії»; завдання інтелектуалістів, зокрема, причетних до мистецтва, — відбити трагізм людини наших днів, що перебуває під тиском двох крайностей: з одного боку, — жахіття восни, революцій, післявоенного погару, а з другого — грандіозний зліт Евфоріона сучасності, цього прекрасного юнака, що за древньою мітологією символізує дух, пристрасно спрямований в гору, до зір. Ідеологи мистецтва пропонують створення міту сучасності: трагічного гуманізму як хотіння людини повз усе добитись до світlosti в цю добу темряви.

«Засуджені», так звуться п'еса католицької письменниці М. Дегюї, що разом із П. Кльоделем, Ф. Моріяком у Франції, молодим Зібербергом у Німеччині пробивають дорогу т.зв. християнському театрі. Цей театр повинен відбити трагізм епохи з указанням перспектив, цілі. Християнство, зокрема провідництво церкви, — перманентна чеснота, дорога до Найвищої Правди.

Екзистенціалізм, доктрина надто модна, щоб бути цілковито серйозною, але тим не менше винятково цікава, хоч би як знак часу, не ставить собі ніякої мети. Сімона де Бовуар, талановита інтерпретаторка вчення свого «метра» Ж. П. Сартра, стверджує: «Кінцевої мети немає, бо людська мета завжди змагає до нової мети. Речі створені для людини, а не людина для речей. Людина не може аж ніяк створити собі остаточного й вигідного ліку для душі, бо ні для одиниці, ні для людства нема тут ніякого раю. Суттю людської свободи є змагати завжди далі, за межі її призначения. Людське життя — це вічна боротьба. Людина не потребує раю, ані відпочинку.»

Завданням цього нарису не є схвалювати чи заперечувати філософську систему сартризму. Нам ідеться насамперед про те, який резонанс ця система викликала в мистецтві, зокрема в театрі. Для цього треба собі освідомити засади сартризму, принаймні в генеральних його лініях.

Література, драматургія, театр, (хоч би й згадуваний католицько-традиціоналістичний театр П. Кльоделя) є завжди художньою проекцією окремої філософської системи чи систем. Хоч, правду кажучи, екзистенціалістичний театр є здебільшого сам по собі трибуною сартризму; звідси нарікання, що театр (як і взагалі сучасна французька література) перебирає компетенції філософії, забуваючи про свої власні, навіть більше — нехтуючи ними. Може нарікання слухні, та може взаємопромкнення цих двох царин духовості — стиль доби? Істотне в екзистенціалізмі це — призначення людини виконати свою функцію щодо світу, який вона реалізує або в якому вона примушена екзистувати. Екзистування (існування) сартризм розуміє діаметично: як стан поміж буттям і небуттям, між часом і вічністю, між життям і духом, між матерією і мисленням, між суспільством і одиницею. Камюс, чоловій драматург сартризму, аналізував жах абсурду нашого життя, безкраю порожнечу його. Сартр підкреслив це в своєму творі «Буття й ніщота» — «Людина це безконечна пристрасть, що так безнадійно звучить». Коли відкриємо, що «нічого абсолютноного на цій землі нема, що нас нічо не звільнить від нас самих, що ми тісно зв'язані з нашим «я», тоді лише почнемо бути дійсними людьми. У цю мить відкриємо, що людина знаходить мету в собі самій, що вона навіть не може для себе бажати іншої цілі й що вся втіха полягає в осягненні цієї цілі.»

Підставмо замість слова «людина» — «мистецтво» як «безкорисна пристрасть», як «здійснювана свобода», як «вибір», — і ми матимемо програму, маніфест екзистенціалістичного театру, театру авангарду нашої доби, принаймні — корчійного зусилля на авангардне становище. Дехто міг би погадати, чи не маємо тут справи з повторенням минулого, з різновидом експресіонізму, що теж народився в добу пессімізму й заперечення, в добу морального пустелища, після I світової війни. Інтелігентсько-неврастенічне підложжя праекспресіонізму (який згодом знайшов себе в лівому бунтарстві) заступлене тут тверезою, майже цинічною правдою голизни жорстокої доби резистансу. В рр. 1918 — 19 йшлося про безробітного і безобрійного інтелігента, в рр. 1941 — 1944 про щось більше: про життя чи ніщоту народів. Тому перша п'еса Ж. П. Сартра «Мухи» була памфлетом на солодкавий гуманізм і пацифізм, на фарисеїзм сальмонових краснодухів. Умови нашої доби надто сурові, щоб дозволяти собі цю розкіш патетичного пхинькання. В добу погорди, коли людина,



Inge Lянген у ролі Антігона в п'єсі Ануї „Антігона” у поставі Мюнхенського Державного Театру.



Inge Lянген і Ева Файтль у ролях Антігони та Ісмені в п'єсі Ануї „Антігона” у поставі Мюнхенського Державного Театру.

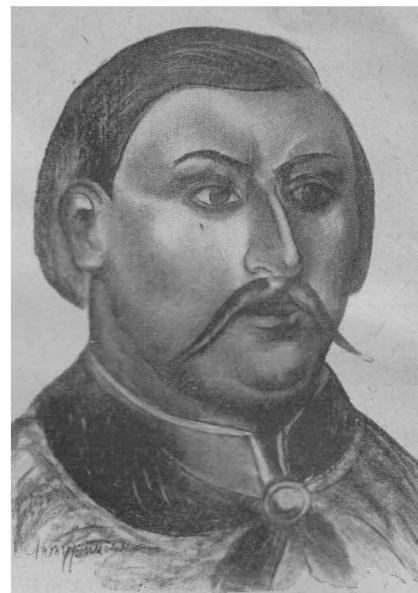
скочуючись або підштовхувана іншими до тваринного стану, втрачала омерзіння до себе самої, всяка літературщина ставала зайвою. »Людина — це ж тільки пристрасть. Людина це безнадійність. Людина це помилка...« Театр Сартра, Камюса, Ануї, Сімона де Бовуар ставить собі завданням показати людину саме в цій її нагості, вічна-віч з потворною правою свого загину, на який вона прирічена від уродження, або, в разі перемоги, свого утвердження. Бож! «людина є нічим іншим, як тим, що вона з себе сама зробить».

Ж. П. Сартр відзначив себе як драматург поставами чотирьох п'ес: »Мухи«, »Замкнені двері«, »Мертвяки без похорон«, »Повія сповнена пошанні«. Якщо »Мухи« були травестією античного міту, то »Замкнені двері« є власний міт автора, спроба синтетичної картини доби. Людина входить до готелю. Це пекло, традиційний ад. »Де ж вила, котли, знаряддя мук, де геснна?« — питается людина. Замість цього їй появляють повію в кімнаті четверторядного готелю-нори. І далі бачить вона всі інші притаманності нашого суспільного укладу, до якого всі ми звикли, але який є, в суті речі, пеклом на землі, що в прирівнянні з ним традиційне дантейське »Inferno« є іграшкою для дітей. Або ось сцена катування в п'єсі »Мертвяки без похорон«: (Міліціонери Кльоше і Ляндріс допитують — у часі резистансу — Акрі. Вони вставляють палки в мотузки, що ними зв'язано руки Акрі й крутять):

Кльоше: Чудово. Тепер їх крутитимуть, поки ти не заговориш.

Акрі: Я не буду говорити.

Кльоше: Не зараз, ти перше кричали мені. Крутіть. Легко. Поволі. Ну що? Добре. Крутіть далі. Ага, він починає мучитись. А що, ти вже пітнієш. Мені тебе шкода (обтирає йому піт з чола). Крутіть. Кричали мені? А бачиш, що тобі вже зле. Ти вже тратиш притомність. Нарешті!.. Ти починаєш кричати... Ще трохи...«. і т. д. Класичний театр ставить понад конфліктом героїв **долю**, яка так чи так зумовлює розвиток трагедії. Доля — це невидний, але головний персонаж драматургії всіх часів. Театр екзистенціалізму замість долі висуває на головного героя **душу людини**. Може це психологічна драма? Ні. Це вже швидше психоаналітична драма, або, як каже Ю. Шерех, інтелектуалістична драма



Оксана Лятуринська
П. Полуботок (вугілля)

ОКСАНА ЛЯТУРИНСЬКА

* * *

Потойбічний бережок,
зелененький моріжок,
а з човенця рвучко:
»Подай, подай ручку!«

Не дов'ю ніяк вінка:
от бракує все в'юнка.
Десь цвіте пишніший,
десь росте ясніше.

Потойбічний бережок.
Чисто зм'ятий моріжок.
Вниз понесла річка
мого черевичка.

Не ввивати було в'юнка!
Не сідати на моріжка!
Дався, давсь до тями
пошук бережками!

Якби сперш та не оце,
не знадливе човенце,
не хапалась рвучко
подавати б ручку.

А чи був це стій як стій
тільки черевичок мій?
Щось понесла річка
й окрім черевичка.

Та інакше чом би, чом
вслід махала б рукавом?
Та інакше де би
хвиль вмовляла гребінь!

»Гребінчику — гребінце,
не кидай но човенце,
під квапливу хвилю
дуже не нахилуй!«



Ж. П. Сартр. Мертвяки без похорон (Париж)

і драма ідей. Драма «метафізична». Ми близькі тут однаковою мірою до Достоєвського, як і до документу, до газети. »Антігона« Ж. Ануї це в істоті газетна стаття на тему: компроміс чи активізм? Опортунізм чи революційність? Пересічність чи герой?

Парадоксальне, розбройне іноді своїм цинізмом вчення сартризму, якесь вічне »так і ні« самопожираючої діялектики породжує й ріновартні форми драматургії. Прості, оголені, крайньо суб'єктивістичні.

Проте, без сумніву, цей театр відбиває якоюсь своєю стороною й наші прагнення нового театру дійсно нового — в погорді до декоративного романтизму, до мелодраматизму, до пласкоті натуралізму, туту до театру як до очарування без зайнівного оптимізму, до шекспіріанського »theatrum mundi« з жагою живої людини, з розщепленістю її, з демонічністю й парадоксом її існування на землі. Засоби сартрівського театру — діялоги ідей і психоаналіза. Тема — людська доля в обличчі законів і речей, на які людина не має впливу, але з якими, якщо вона геройча, хоче змагатись і врешті — полягти. Наскрізна тема — «l'engagement», як це залишки говорить Сартр, ув'язнення людини. В біль страждання, в розчахненні себе муками пізнання, в боротьбу, кінець кінців. І, як тло, умовність, глупота, недовершеність, убогість земного влаштування. З цих справ сартристи глумляться впрості із садистичною насолодою. Голизна екзистуючої людини (*Sum, ergo cogito, а не навпаки*), людина між буттям і нірваною, між часом і вічністю, між собою й політикою, зумовлює драматичну акцію. В релятивності діялектичного мислення втрачають вагу всі досьогочасні вирішні чинники драматургічної творчості. »Еврідіка« Ж. Ануї, начебто банальна історійка двох коханців на канві античного сюжету, виростає в глибоке дійство про любов і смерть. Два останні акти діються в царстві вмерлих, Орфей поєднується з Еврідікою в Гадесі, але нехай у режисера болить голова, як показати ці два світи — буття й небуття, як відділити потік свідомості від підвідомості, як учинити приступними для глядача безконечні діялоги?

Такою ж travestією Шекспірівської теми є »Ромео і Жанетта« того ж Ануї, драми Камюса »Калігуля«, »Сізіфів труд«, »Валерія« Мулоджі, деякою мірою належить сюди »Бар присмерку« Кестлера, відомого автора роману »Тьма опівдні« і ін. Впливи сартризму позначаються й на новій німецькій драмі (Горст Лянгє, »Сон Васілікової«) й у сумежних країнах — Бельгії, Голландії, Італії.

Ахілловою п'ятою театру екзистенціалізму є те, що він, користаючи все ще, хоч і проти власної волі, з традиційної форми драматичного твору, проштовхує зміст, що є, властиво, не мистецтвом, а філософічним метикуванням, не здолавши винайти такої революційно-нової форми, яка б такий осоловив зміст (як хоч би в »Мертвяках«) виправдовувала і з ним органічно споєлась.

Та чи знайде її взагалі?

Однак, було б помилкою вважати цей театр звироднілою модою чи сно-бізом. Він великою мірою є вже біля джерел якогось нового стилю, він змагається за нові форми театрального мистецтва, хоч би шукаючи їхнього коріння в зразках, що стали класичними. І це вже є заслугою. І до грецької трагедії, і до середньовічних містерій театр екзистенціалізму, (перспективи якого вирішили, безумовно, не його доктрина, а тільки імена й таланти особистостей, як хоч би Камю чи Ануї) стоять близьче, ніж до театру доби натуралізму, дарма, що в своїх засадах іноді користається ультранатуралістичними засобами. Вирішає це проблемність його, яка все ж таки хвилююча, актуальна, а водночас і вічна. Спрощення засобів, сконденсованість форми і розрив з традиційним принципом »театральності« й розваговости ще більш посилює динамізм і гострість ідейного наснаження.

Чи шляхи українського театру можуть зустрітися з шляхом театру екзистенціалізму? Першою мірою треба було б насвітити наше ставлення до цієї філософської системи, зрештою, відомої в нас у фрагментарних і компілятивних спрощеннях. Але незалежно від того теза екзистенціалістів про »відповідальність письменника за кожне слово«, ця теза, що ілюструється драматичною діяльністю екзистенціалістів, заторкує якоюсь мірою й нашу драматургію. Сміливість і оригінальність у проблематиці, ставлення руба актуальних питань доби на кін, наполегливість у шуканні нових, але зв'язаних з нашою й світовою традицією форм, — це те, чого нас може навчити театр екзистенціалізму як один з передових загонів у боротьбі за новий стиль у театрі.

Юрій Косач

ОЛЕКСА ВЕРЕТЕНЧЕНКО

ЕПЛОГ ДО ПОЕМИ

Стомлений в далекім плаванні,
Тоне-тане серед скель
В Чорноморській синій гавані
Полум'яний корабель.

Райдужистими вітрилами
Вкрився обрій навкруги.
Хвилі зграями грайливими
Журно плещуть в береги.

І ніде не чути голосу,
Не брязкочуть якорі,
Тільки чайка тугу болісну
Виквиляє угорі...

Блиснула остання пасмуга
В надвечірній легкій млі —
Потемніло і погаснуло
Сонце нашої землі...

1944.



ПЕТРО КАРПЕНКО-КРИНИЦЯ

БУДНІ

Ще ніби вчора — дим кошлатий,
А потім: жалість, біль і гнів
І сонце, щедро розілляте,
В причалах днів.

Чому ж душі така задуха?
Невже повірить правді літ:
Крутіж подій замкнувся глухо,
Як чорна брама в ясний світ?

І що думки вчоращені знову
Прийшли і стали віч-на-віч:
В гулких степах відчаю слово —
Татари, обри, скитська ніч?...

Усе, усе, як вилив лютий,
Сплива, що бачити лиши муть,
Щоб ще раз, ще — Тебе закуту
В'явить сьогодні і збегнуть.

І щоб чужими йти шляхами,
Проклявши землі всі й моря,
Про Тебе мріять до нестяями
З душою бунтаря.

1945 р.



ГР. ШЕВЧУК

БЕЗ МЕТАЛЕВИХ СЛІВ І БЕЗ ЗІДХАНЬ ДАРЕМНИХ

Можна творити поезію високого патріотизму, ні разу не вживши слів батьківщина або вітчизна; можна пройняті творчість палкою любов'ю до України, ні разу не вживши слова Україна; можна писати пристрасні любовні поезії, не вживши слів любов чи кохання. Бо поезія — не називає, а пориває. Цього не знає більшість наших молодих і літніх претендентів на титул поета. Це добре знала Олена Теліга.

Як удалося це їй?

I.

Поезія Олени Теліги виростає з альбомної поезії. Це ані трохи не образливо для пам'яті поетки, яка заслужено була шанована за життя і перед геройчною смертю якої від руки гестапівців схиляє голову ввесі украйнський народ.

Коли ми вже згадали цей факт, то мусимо зробити маленький відступ. Оцінка творчості тих письменників, які переживають своє покоління, звичайно проходить три етапи. Спершу оцінка сучасників. *Volens-nolens* вона зв'язана з оцінкою особи творця. Критик або читач, що найбільше прагнуть об'ективності, все таки не можуть цілковито абстрагуватися від образу особи, від її вдачі, суспільної позиції й ролі, даних біографії. Потім приходить друге покоління, незнайоме вже з особою творця. Перед ним — тільки твори, твори, як такі. Йому розповідають епізоди з життя письменника, але воно відмахується: нашо нам це, ось твори — і тільки вони нас цікавлять. І вже згодом інтерес до творів зводить новий інтерес до особи творця: гармія біографів, бібліографів, причинкарів і істориків літератури накидается на всі сліди земного буття письменника, реставрує кожний його крок і створює біографічний коментар до творів.

Критичні статті про Олену Телігу, що з'являються тепер (стаття О. Ждановича в ганноверському «Літературно-науковому збірнику», рецензія Г. Черінь у «Нашій Пошті», передмова непідписаного автора до «Душі на сторожі» О. Теліги) — перебувають на першому етапі. Вони не поезії коментують біографією авторки, а поезіями — геройче життя. Статтями вони висловлюють свою пошану до неї. Ми хочемо тут підійти до творів поетки як до цілості в собі. Не порушуючи їх зв'язку з біографією творця, Робимо це не з бажання бути оригінальними, першими »перескочити« до другого етапу, а просто тому, що твори заслуговують на таку аналізу, становлячи мистецьку варість незалежно від того, хто була авторка їх, а також тому, що не можемо сказати нічого нового й невідомого про життя поетки.

Тому передусім мусимо відповісти на питання, з яких мистецьких джерел виростала поезія Олени Теліги. І ми відповідаємо: поезія Олени Теліги виростала передусім з альбомної поезії. Нема в цьому нічого знилизивого або образливого, бо завжди важить не так те, де поет узяв щонебудь, як те, що він з того зробив. Навіть більше: люди, що говорять у мистецтві нове слово, здебільшого вдаються до тих джерел, які інші сучасники вважали за низькі й несмачні, призначенні для плебесу, для нижчих категорій літературної публіки, а не для обранців.

Альбомна поезія була цілком законним жанром чи певніше групою жанрів (від мадrigala до епіграм) в епоху класицизму і в епоху романтизму. Коли прийшов т. зв. »реалізм« XIX століття з його вимогою соціологічної і за всяку ціну суспільно-корисної, навіть наукоподібної літератури, альбомні жанри були вигнані зі справжньої літератури. Вони спустилися в оточення провінційних міщухів, гімназистів і гімназисток. Якщо в нас їх культивували прилюдно Микола Вороній і Василь Пачовський, то це була почата стилізація літератури минулих епох, а далі більше — вияв глибокої провінціальності цих авторів.

Олена Теліга вдалася до альбомної поезії не ради стилізації і не через провінціальність. Альбомна поезія була її джерелом тому якраз, що вона давала змогу не називати речей »любовими« назвами, давала достатні запаси цнотливих алгорій і парофраз. У своєму вживанні ці алгорії й парофрази були зв'язані з атмосферою дівочого будуару або фривольної розмови двох, але цей зв'язок не був органічний і конечний. Альбомну поезію можна було виволити з вузьких меж провінційного філіtru й міщанської щоденщини. Це виволення стало поетичною місією Олени Теліги. Вона використала своє джерело зовсім по-новому і на його перетворенні виробила власний голос в українській поезії — може не дуже великий (її поетичний розвиток обірвався, а не завершився!), але вже свій.

Альбомні поезії пишуться для когось, адресовані комусь. Так і багато поезій Олени Теліги. Уже назви їх часто — адреса: »Чоловікові«, »Мужчинам«, »Сучасникам«, »Засудженім«. В інших адресою стає присвята. Вона в Олени Теліги завжди не випадковий знак пошани, а конкретна адреса. Так присвячені поезії »Без назви«, »1933 - 1939«, »Напередодні«, »Життя«, »Лист«.

Це — зовнішнє. Істотніше — внутрішнє. Альбомна поезія — поезія, заснована на низці традиційних символів-алгорій, що розтлумачуються конкретно, в прикладенні до даної особи (чи осіб). Коли ми згадуємо альбом провінційної гімназистки, ми згадуємо передусім пару голубків, серце, пробите стрілою, палання серця... Свого часу це був арсенал засобів справжньої, »високої« поезії (Ронсар — Парні). Але потім вони »зносилися«, »спрацювалися«. »висока« поезія зреяла їх, і вони животіли далі тільки в альбомах провінційної публіки, заштатних »творців« літератури.

І от Олена Теліга відновляє їх права в »високій« поезії. Поезія її вся побудована на подібних традиційних символах. Особливо часто за ці символи правлять образи вогню й води (моря, ставка, джерела тощо): »Заметемо вогнем любові межі, передімо у брід бурхливі води«; »Стільки уст палило і тягло мене вогнем спокус«; »Холодна сила придушила тепле джерело«; »Пристрастей рвучкі потоки її не змиють у годину бурну«; »Пий же бризки, свіжі та іскристі, безіменних, радісних джерел«; »Крізь вогонь межі минулі дні вертаються«; »Життя... розколихалось хвилюю припливу«; »Мені здається, весняних потоків пливуть бурхливі і ясні струмки«; »Щось захлісне, мов повінна ріка, мос лице«; »Думки, мов нероздумхані вогні«; »У нас душа криниця, з якої ви п'єте«; »Крешіть вогонь із кременів!«; »Душа зім'ята сліпа, безекрила, сунеться на дно. А ти її лови, тримай, тягни нагору! Гре-

би скоріше — і пливи, пливи!»; «І знов думки і серце у вогні»; «Твое життя — холодний світлий став»; «Далеко десь горить твоя мета, в тяжких туманах твій похмурий берег»; «В кожнім серці пожежу притаслу розпалили ви знову — спаливши життя».

Ми подали так багато прикладів, щоб показати, яка сповнена поезія Олени Теліги цих старих, як мало не сама поезія, символів-алегорій! А крім того, с в неї ще інші численні ряди символів: дзвін, що кличе й збуджує; сурма; птах — втілення волі; поль, отрута — втілення гіркоти; каміння, окови, ґрати, тінь і світло, вихор-буря, шлях, оранка й сіва... Поезія Олени Теліги сповнена цих поетичних загальників, цих збліялих «поетизмів», гідних, здавалося б, справді альбому провінційної гімназистки. Вони скупчені в віршах Олени Теліги в такій кількості, що, здавалось би, здатні вбити всяку поезію. І коли ці вірші все таки поетичні, то секрет мусить лежати в тому, як використовуються в них заялюжені »поетизми«.

Як взагалі в альбомній поезії, вони подаються кожного разу в цілком конкретному застосуванні. На певну, сказати б, адресу. Вони сполучаються з надзвичайно пластичними в своїй конкретності образами, які ще конкретнішими видаються на тлі загальників (і цього вже не знає провінційна альбомщина): тонкі, рухливі пальці поетки; деталі літнього пейзажу в поезії »Літо«; серед алегоричних потоків і шляхів — раптом рядки:

Так радісно тримати твої долоні
У цій кімнаті, де в низькім поклоні
Схилились айстри на овальній стіл
(»Напередодні«);

коротка згадка про те, що страта відбулася »у шість двадцять п'ять« в поезії »Засудженим«... Деталі ці (інакше б вони не пасували до альбомної поезії) здебільшого сальоново-кімнатного або літниськово-приміського характеру, але тим різкіше вони віддаються своєю конкретністю на тлі алегоричних загальників.

І з цим зв'язана дальша особливість поезії Олени Теліги, яку ми назвали б винятковою тверезістю поетичного мислення. Вона виявляється і в загальній поставі тем, і в деталях. Ось тема майбутнього повернення емігрантів на батьківщину. Її розробляють звичайно в образах триумфального походу, загальної радості... Олена Теліга побачила в ній суворі будні: зустріч чужих з чужими, зимними і ворожими душами на невідомій землі. Вона про виділа, що почуттями тієї міти будуть розpac і образ! Або з деталів: у той час, як наші »поети« вимахують клясицистичними мечами, в Олени Теліги ви прочитаєте про »літаків непогамовитий клекіт і у руках скажений скоростріл«. І це так характеристично для її тверезого мислення!

Уміння сполучати конкретне з абстрактним вершини своєї майстерності досягає в »Вечірній пісні«: Замкни у моїх долонях — конкретний образ. Ненависть свою і тнів! — переключення на абстрактне.

Зложи на мої коліна — конкретний образ. Каміння жорстоких днів. — абстрактна алегорія.

Тобі ж подарую зброю: — здавалося б, конкретний образ.

Цілунок, гострій, як ніж, — переключення на абстрактне, хоч у суті справи саме образ переднього рядка був абстрактною алегорією, а це — конкретний деталь прощання!

І вже тут видно, як буде Олена Теліга свій вірш. О, так, вона не ниже рядком, виливаючи

свій настрій, вона буде вірш, як інженер. Про композицію Олени Теліги можна писати спеціально. Тут — тільки пара прикладів. Найпростіша будова — на контрастах. У поезії »Гострі очі« перша строфа — про гарячу безсонну ніч; друга — про врівноважений день; третя — закономірно дає узагальнення:

Тільки тим дана перемога,
Хто й у болі сміяється міг!

Складніше, коли поетка бере образи двох плянів і проводить їх крізь усю поезію, чергуючи. У поезії »Без назви« перший і другий рядок кожної строфі дає образ почуттів авторки, а третій-четвертий — алегорію морської подорожі. Так само »Сьогодні кожний крок« будується на переплетенні образів весняної природи і образів кімнатно-саліонового пляну; в поезії »Літо« чергуються образи літнього краєвиду і алегоричного згорання ліричної геройні вірша.

Вершиною поезій Олени Теліги буває звичайно їх кінцівка. В ній схрещуються образи різних плянів і дається несподіваний поверт образу або узагальнення афористичного порядку. Кожна поезія Олени Теліги — в протилежності знову ж таки багатьом і багатом писанням наших віршоплетів — закінчена, завершена, замкнена в собі. Її не можна ще продовжити. Вона має 12 або 16 рядків не тому, що далі не хотілося, не було настрою писати, а тому, що саме цих 12 або 16 рядків вистачає і треба, щоб висловити те, що висловити треба. Зміст у Олени Теліги завжди знаходить свою, властиву йому форму.

Така ж чітка й ритмічна організація поезій Олени Теліги. Її рими вивірені, і вона не знає недбалих рим. Її улюблений розмір — п'яти- і шестистоповий ямб, з його карбованістю; якихось ускладнень симетричного типу вона уникає; трискладові розміри з їх нахилом до співучості її майже зовсім чужі. а коли вона наближається до них, то розбиває співучість ірегулярністю (»Чоловікові«). Хоч її приступні засоби складної звукової організації вірша, але її ідеал — вірш суворий, говірно-декламативний. Деяке пом'якшення в нього вносить тільки нахил до жіночих рим.

Так уже в формальній організації вірша Олена Теліга невтралізує мінуси альбомної поезії: шаблонів, солодкавість, загальниковість. Конкретність бачення, суворість композиції, зализна дисципліна ритму — в таких рамках альбомні поезії перестають бути альбомними.

2.

І все таки: чому Олена Теліга вдалася до альбомної поезії як джерела? Бо мало сказати як вона невтралізувала мінуси альбомної поезії. Мусить бути дана відповідь: чому, для чого звернулася поетка до цих джерел? Але, щоб дати відповідь на це, треба вийти за межі форм віршів Олени Теліги і придивитися до того світу, який у цих віршах мусів бути і є відбитий (напевне, позначалися тут і факти біографічні, але, як уже сказано ми ухиляємося зараз висвітлювати їх).

Поезію »Сьогодні кожний крок« Олена Теліга присвятила змалюванню настрою співніlosti від щастя. І от як вона змальовує цей надмір щастя: воно »росте в тісніх обіймах рамки закритої душі і рамку цю дере«. Закрита душа! Душа в рамці! У поезії »Вірність« наскрізний образ — образ душевної скарбниці, куди складаються скарби, бо там »пристратів ручкі потоки її не змиють у годину бурну«. Отже, — знов рамка, знов душа на скові, душа

в заперті під замком! І в третій поезії душа ховас «мудрий досвід у скриньці без ключа і dna» («Моя душа»).

Чому ж таке самообмеження? Нащо власну душу, власну радість, власні пристрасті замикати і обмежувати? Чи не тому, що

... в мене дні — бунтують і кричать,
Підвладні власним не чужим законам,
І тиснути в серце vogняну печать,
І значать все — не сірим а червоним?

(«Лист»).

Чи не тому, що поетка — надто пристрасна, надто палка, надто вся віддається, така вбезмеж закохана в пал і гаряч життя? Душа — вічно п'яна життям. Життя — не сіре нидіння, а блиск від стику «ударів і дарів Господніх», спалахи «перехресних барв», екстаза мрій і чинів. «Стільки уст палило і тягло мене vogнем спокус!»

Оргіястичне сп'яніння — так хотіла б Олена Теліга сприятими світ життя, людей. Пекуча гра. Задивлення в сліпуче сльово. Хай це буде один день, — але щоб це було неповторне свято. Байдуже що: зустріч, чин, екстаза. Байдуже, що за цим прийде спад і загибел. Хай навіть гаряча смерть, аби гаряча. Тільки не сонність буднів, не плин безграчичної сірості. Але що смерть! Жити, тільки жити. Які жалюїдні ті, для кого «захід — завжди тільки «захід!» Во в мить заходу —

В осяйну мить, коли останком сил
День розливав недопите сонце,
Рудим конем летить за небосхил
Моя душа в червоній амазонці.

Така мрія поетки, мрія її гарячих ночей. Таким хо- че вона бачити життя. Ні, не підходить до неї слово: бачити. Таким хоче вона його мати, скопити, загнуздати, скоригти, здолати, зігнути, на коліна поставити! І тут з'являються рамки, обрамлюють, обмежують, закривають душу. І не хтонебудь їх накидає, а жадібно прагне їх сама поетка. Вона не стала оспівувати повноту життя, хоч могла б зробити пе- сильніше, ніж хто інший в українській літературі, бо її було відкрите те сп'яніння пристрастю життям, де стирається грань між людиною, твариною і духом, де діє одлівчний біос, вищий над кожну окрему особину, окремий живий організм.

Вона стала співачкою інших почуттів, тих, що на- казали їй замкнути душу в рамці, тих, що нака- зали її сковати в скриньку-скарбницю скарби гарячої душі. Ці почуття — гордість і вірність. Вла- сне, це в неї одне почуття, — тільки в нашій мові нема терміну, щоб його назвати: вірність гордості? вірність з гордості? гордість вірності? Всі ці спо- личчення слів передають тільки грані почуття: щоб збагнути його цілість — треба читати поезії Олени Теліги:

Я руці, що била — не пробачу —
Не для мене переможний бич!

Так що ж? Ненависть, породжена образою і гордістю? Ні:

Але навіть за твою шпіцруту
Стріл затрутих я тобі не шлю ,
Бо не вмію замінять в отруті
Відгоріле сонячне «люблю» .

Тому і роля жінки — вірність обраному, горда вір- ність не так з любові, як передусім з гордості! І коли покинуть її, вона збереже вірність, — дар- ма, що Пан «може не повернутися ніколи» («Вір- ність»).

І тому її найбільша мрія — мати таку безмежну вірність у відповідь:

Що задля мене хтось зуміє ити
Крізь всі зневаги — так, як я умію!
(«Махнуть рукою»).

Тому і роля жінки — вірність обраному, горда вір- ність: коли він іде на смерть — благословити його — і непомітно, крадьком піти його слідами теж на страту («Мужчинам»). Та ж горда вірність і щодо свого народу. Не розніжена ліричність рідної стріхи, не гістерія помсти, не автоматизм собачої від- даності і звички, а вірність гордості:

О краю мій, моїх ясних привітів
Не діставав від мене жадний ворог
(«Сучасникам»).

Уся поезія Олени Теліги — між цими двома полю- сами: повнота життя і — стримування силою гор- дості і вірності гордости-вірності. А вершина цьо- го — поезія «Лист», де так виразно, так чітко світ романтичного шалу протиставлений світові рівно- ваги і спокою, стихія дикого бунту — рамкам, твердим рамкам унутрішньої дисципліни.

Внутрішню суперечність почуттів відбиває і стиль поезій Олени Теліги. Ми бачили зализну суворість композиції її віршів і розмірів їх. Це рамки. А в рамках — кипіння, скаженіння романтичних обра- зів. Прагнення невимовного — і радість, що воно невимовне (бо, значить, не вбагаш його в рамки!):

Не любов, не примха й не пригода, —
Ще не всьому зватися дано!

(«Без назви») —

яке характеристичне окреслення! І саме це потрій- не не — воно ж означає і любов, і примха, і при- года, — тільки ще щось понад усім тим. Давній за- сіб романтичної поезії — творити надобрази позір- ним запереченням образів! А прочитайте поезію «1933 — 1939». Залізно-логічна композиція, але ви не скажете навіть, про що говориться в вірші: про події особистого життя чи національного? Любовна це лірика чи політична? Згусток настрою, бліки внутрішнього світла. І так само в поезії «Без- смertne».

Тому так любить поетка скрещувати метафори і по- рівняння одне з одним: цим заперечується їхня зем- на, матеріальна допасованість, вони дематеріялізу- ються, означають тільки тони настрою, не речі в їх важкій реальності:

Знов зустрічала сірий розсвіт
Вогнем отрути чи вина

(«Моя душа»);

Тремтить душі дзвінке роздерте плесо
(«Лист»).

Тому її епітети так часто — тільки вираз її душев- ного наставлення, а не об'єктивної лійсності: п'яне сонце схвильоване колосся, надхнені весла, див- не серце...

Творча путь Олени Теліги не була закінчена. Вона була обірвана. Тому деякі її поезії ще припечатані були мертвово падло класицизму, такого чужого темпераментові поетки («Вірність»). тому голою декларативністю звучить поезія «Життя» або кінцівка поезії «Поворот». Але в основному поетка знайшла себе, і її лице відбилося в плині нашого літератур- ного процесу.

Поетка життєвого шалу — вона взяла свою душу в рамки гордости-вірності. Рамок потребувала во- на для себе — і тому взяла рамки найвідстоянішої поезії — альбомної поезії. Вона ще звузила ці рам- ки, скоривши свій вислів зализним законам компо- зиційної стрункості й метричної закономірності. Але в чорних рамках яскравіше червоне — колір крові й вина. Рамки гордости-вірності тільки під- креслили глибину її сп'яніння повнотою життя. Рамки формальних приписів тільки підкреслили круглі барвоблизих образів її поезії. Олена Теліга в українській поезії лишається неповторним зразком романтичної самоопанованості. І в інших на- родів важко вказати подібні приклади самодисци- пліні романтика, романтизму, що виявляється саме

в самостримі. Буяння велетенської пристрасти в найвужчих, які тільки можна собі уявити, рамках — альбомної поезії. Картина Делякруа, зменшена до розмірів мініятури і вставлена в рамку для фотографії на нічному столикові. Або — як характеризує вона сама:

... декілька краплин —
Ясне вино на золотавім лезі

(«Лист»).

Коштовне, п'янке вино, що кількома краплинами бризнуло на суворе, відточене лезо життя революціонера.

Гр. Шевчук



ОСТАП ТАРНАВСЬКИЙ

МОЛИТВА ЗА ПОЛЯГЛИХ

О, Пане, справедливий будь для тих, що впали,
охороняючи від ворога свій край,
що віддали життя своє в боях кривавих,

посеред двох сторіч розстріляних розстай,
піднявши прапор самостійної держави:
Благословений, вічний спокій Ти їм дай!

І дай блаженний мир для жертв в'язниць іржавих.
гнилих конц-таборів і самітних заслань:
для всіх, кого ворожих хід чобіт розчавив,

ступаючи по владу у просторів хлань.
... Стиснувши з болю зуби й п'ястуки від люті,
вони дали Тобі й країні рідній дань.

Під омофор своєї ласки, Всемогутній,
візьми Ти матерів з дітьми на раменах,
що залишили краєвиди незабутні

своїх дідизн, коли війни червоний жах
опав їх куль дощем і зрывом бомб і криком
нападених селян, рибалок, кожум'як.

І захисти дідів, що з-за мережі вікон
чекали внуків, щоб співати їм: хвала,
що довелося їм свою любов велику

прокльоном сплюнути, як ворог із сідла
сягав на них нагайкою. Даруй провину
і братовбійцям, що не розуміли зла,

задивлені ув образ, в чаївну картину
зеліяну в піснях з-під кучерявих стріх,
в свою воскрешену, розквітлу батьківщину.

О, Пане, справедливий будь для них усіх!
Хай тихий плач беріз і розцвіти калини
колишній спокій в вічності доріг.

І блискавицею хай суд Твій мудрий зрине;
коли злочинець йде злочинця п'ятнувати,
зроби, щоб на просторах нашої країни

перемагала знов свята, відплатна рать.
Хай оживуть слова, що нам від них остались,
з якими радісно було їм умирать.

Дозволь же вийти нам, ошуканим, несталим,
на їхню — кров'ю зрошену, святую путь
і докінчiti діло, що вони почали...

О, Пане, справедливий будь!



П. К-Й

ТРИПІЛЬСЬКА КУЛЬТУРА НА УКРАЇНІ

Лід назвою »Трипільська культура« в науці відома багата й пишна культура, яка розцвіла на Україні в час від 4 до 1 тисячоліття перед Різдвом. Властивою особливістю цієї культури є високорозвинена будівельна техніка (будівлі на дерев'яних каркасах та з конструкціями з випаленої глини), розвинене хліборобство й скотарство, досконале художнє керамічне виробництво, містичний культ матері-богині з обрядовими похованнями спаленням та в житлах.

В порівнянні з матеріальним рівнем Європи того часу ця культура була таким видатним явищем, що сміливо можна твердити, що Наддніпрянщина в цей час була творчою оазою Європи й Евразії, яка могутністю свого впливу запліднила далеку піриферію і то не лише північну, але й південну: Малу Азію, Балкани та Придунайщину.

»Трипільська культура« виникла ще за доби новокам'яного віку, й знаряддя, якими користувалася тодішня людність України, були зроблені з кременю, шліфованого каменю та рогу. Але для пізніших її фаз уже характеристичні мотики, сокири-ключавки, шила та кінджали з чистої міді, що потрапляли в Наддніпров'я з над Дунаю та Малої Азії в обмін на хліб, мед, рогату худобу й коні з українських степів.

Що ці вироби трипільці одержували в обмін з півдня, від геттітів, які заселявали тоді Малу Азію, це з'ясували лінгвістичні досліди проф. Гроздного. Вивчення письмових пам'яток з архівів гетських царів привело проф. Гроздного до висновку, що збіжжя, худобу та коня геттіти запозичили з північного Надчорномор'я, себто від трипільців.

З нашим поняттям про трипільську культуру як найцільніше пов'язане уявлення про ту ефектову і мальовничу декоративну кераміку, про статуетки й посуд, що становлять конечну приналежність кожного розкопаного трипільського житла. Посуд роблено з добре відмуленої глини й прикрашувано маляріваним орнаментом, виконаним з високомистець-

ким смаком і добірним почуттям ритму різнокольоровими фарбами по поверхні посудини, вкритій кольоровим ангобом. На пізніших етапах розвитку трипільської культури для орнаментування використовувались ще інші способи: пластичне оздоблювання, глязур, гравірування посуду тощо.

В трипільській культурі вперше з'являються чи-セルні керамічні типи посуду, що стають потім характеристичними для малоазійських культур та класичної грецької кераміки, наприклад, пітоси, кратери, гідрії, кубки, амфори, аски, ритони тощо. Дуже цікаві також малювані глечики, горщики, миски кількох типів, ритуальний посуд, ковганки, близнюки, соусники, ложки, дивовижний посуд у вигляді біоніків, статуетки ідолів (жіночі, чоловічі та тваринні), мініатюрні вотивні моделі хат і господарських будівель, знаряддя. Ці речі супроводжували покійників на той світ.

Лише в Месопотамії, переддинастичному Єгипті, Китаї та Японії в той же таки час існує подібна велика культура, що розвинулася там з невідомого для нас покищо джерела, хоч і без прямого зв'язку з трипільською культурою України.

Найстаріші фази трипільської культури поширені на Наддніпрянщині; пізніші мають сполучення з культурами Дунаю, Балканів, Малої Азії та Кавказу, показуючи цим напрям ширення впливу цієї культури з півночі — з України — на південь у період 1500-1000 років перед н. ерою, себто, в час легендарного пересування племен Геллади. Елементи трипільської культури досі збереглися на Україні в пережитках.

Подані на таблиці малюнки малюваної кераміки, такої характеристичної для цієї культури, показують орігінальне обличчя та майстерність керамістів-мистців, що закомпонували свої дивовижні вироби надзвичайно складними орнаментальними композиціями, гідними подиву ще й сьогодні.



ЯКІВ ГНІЗДОВСЬКИЙ

ІВАН МЕШТРОВІЧ

Сьогодні хорватська різьба дала три сильні імена європейського формату: Мештровіч, Кршініч і Августінчіч. З них перший, найстарший віком — коло 65 років, Іван Мештровіч, шириною мистецьких зацікавлень і великою популярністю займає осереднє становище.

Іван Мештровіч широко знаний з численних монографій виданих в Європі та Америці. Твори його є в багатьох європейських і позаев-

ропейських музеях і приватних збірках. Його виставки, уряджувані по всіх більших центрах Європи і Америки, викликають всюди захоплення. Одних він захоплює своєю динамікою і широким, сміливим розмахом, других — екзотикою слов'янського первіння. Критика ставить Мештровіча поруч найбільших майстрів: Мікель Анджельо, Родена, Бурделя.

Серед українського громадянства ім'я Мештровіча мало знане. В

1926 р. були виставлені у Львові його рисунки, але виставка не викликала широкого обговорення. Тож добре було б близче познайомитись з цим великим слов'янським мистцем, хоч би й тому, що виріс він в обставинах дуже подібних до наших, — в обставинах, де виключно монополію на відкриття талантів і винесення їх із закутків на поверхню має... випадок. Як і Шевченко, малим — убогим пастушком він дістается за допомогою чужих людей до ре-



Іван Мештровіч. Автопортрет

месла, опісля у школу, потім у віденську Академію мистецтв. Щаєль по щаблеві доходить до найбільшої світової, мистецької слави, багатства і почестей.

Тяжко в короткій нотатці охопити Мештровічеву творчість. Він багатосторонній: мистець-скульптор, архітектор, ініціатор багатьох задумів на культурному полі, публіцист, ба навіть політичний діяч. Його широкі зацікавлення і незвичайна рухливість здобули йому, разом з великою популярністю, маложк, мабуть, і найбільший вплив у своїй країні у всіх ділянках життя. Мештровіч був державним діячем без чітко окресленої функції. В своїй розкішній віллі на скелястому березі Адріатичного моря в Далмації він привітав королівських гостей і чужих достойників і сам гостював у них. Може єдиний у світі між сьогоднішніми мистецтвами зумів здобути для себе таке виключне становище на батьківщині, що без Мештровіча не можливо уявити собі мистецького життя Югославії, а зокрема Хорватії в час між двома війнами. З хорватської столиці Загребу, трохи меншого міста від Львова, Мештровіч створив мистецький осередок європейського значення і, таким чином може вперше сміливо вивів мистецтво ледве 5-6 мільйонового народу хорватів на міжнародний форум. З мистецтвом, мабуть, уперше і... ім'я свого народу.

Мештровіч зробив собі ім'я спершу за кордоном. Ще перед першою світовою війною критика в Німеччині, Австрії, Італії, Франції принесла Мештровічу незвичайно прихильно. Роден, в якого працював

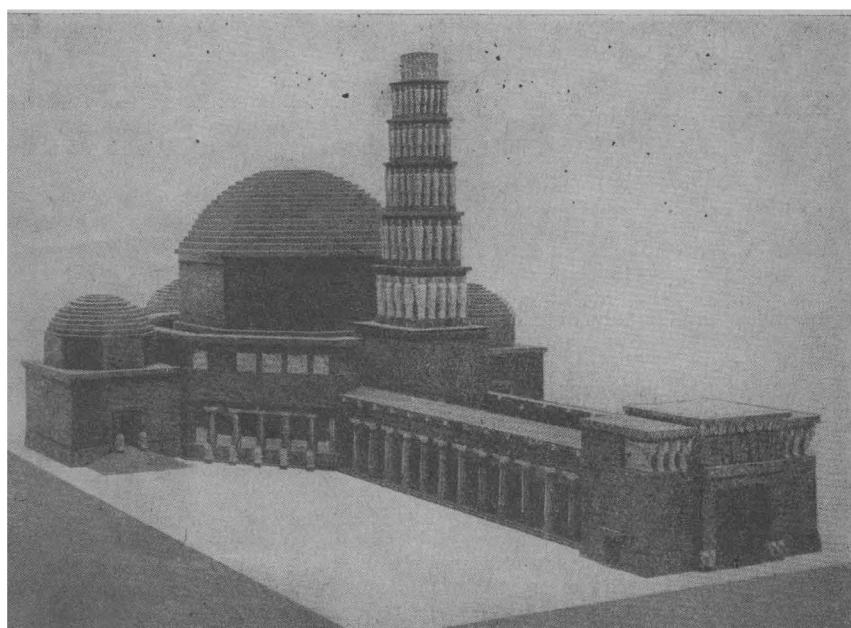
молодий Мештровіч, висловився про нього як про геніяльного творця. З Роденом в'язали його довгі роки цирої й відданої дружби. Повного успіху й слави Мештровіч здобув у Великій Британії, де перебував як емігрант під час першої світової війни. Його численні виставки викликали серед столичної критики подив. Один авторитетний критик, назвав його вже тоді найбільшим з релігійних скульпторів після ренесансу. Англійці перші видали й монографію про нього.

Після закінчення першої світової війни Мештровіч повертається з еміграції додому в Хорватію. Кидаеться весь у вир культурного і мистецького життя країни. В атмосфері ентузіазму у визволеній, новоствореній державі, серед пробудженого пієтизму до геройського минулого творить низку скульптур історичного характеру. Між іншими творить «Історію хорватів». Монументальна постать хорватки тримає історичну плиту з написом хорватською глаголицею. Враження таке, що всі кінці хорватської історії сполучилися в цьому монументі, що ця постать вже просиділа довгі, довгі віки в минулому і сидітиме ще довгі віки на сторожі майбутнього. Одночасно Мештровіч задумує зреалізувати проектований ще раніше грандіозний мавзолей «Відовданський Храм». На Косовому Полі гине в сутичці з турками сербський цар Лазар, а все його військо витинають впень. Врятувався лише один воїн-сліпець, що остияв сумний кінець бою. Для сербів Косове Поле — символ одчайдушної боротьби за свободу.

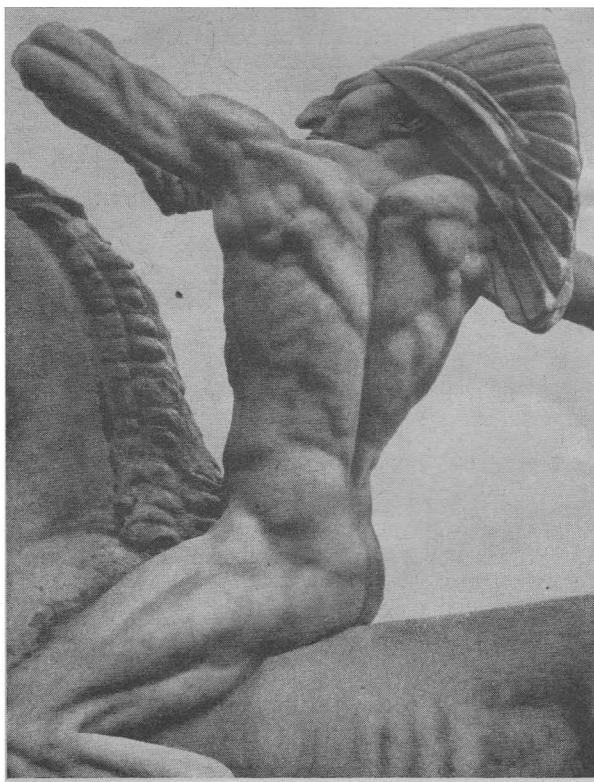
Такі праці здобувають Мештровічеві загальне визнання, а від уряду він дістас щораз нові державні замовлення. Творить пам'ятник Карлові Румунському і Братяну для Букарешту, дістас замовлення для Америки, для Англії, Польщі, його запрошують до Москви..

В Грент-парку в Чікаго стоїть його величезний, відлитий в його робітні у Загребі і кораблем перевезений до Америки, пам'ятник: «Індійці». Два кінні індійці. Один з них кидає список, другий з конвульсійно нап'ягнутого лука випускає стрілу, мабуть, останню в обороні перед білими. Божевільний рух і гарячкове напруження м'язів відтворюють кінцевий стан, останню хвилину нерівного бою, в якому впали жертвою цілі племена автохтонів з іх історією і культурою. Перед вибухом другої світової війни Мештровіч працює на замовлення польської влади над пам'ятником Пілсудського для Варшави. Однак через воєнні події пам'ятник не був зреалізований.

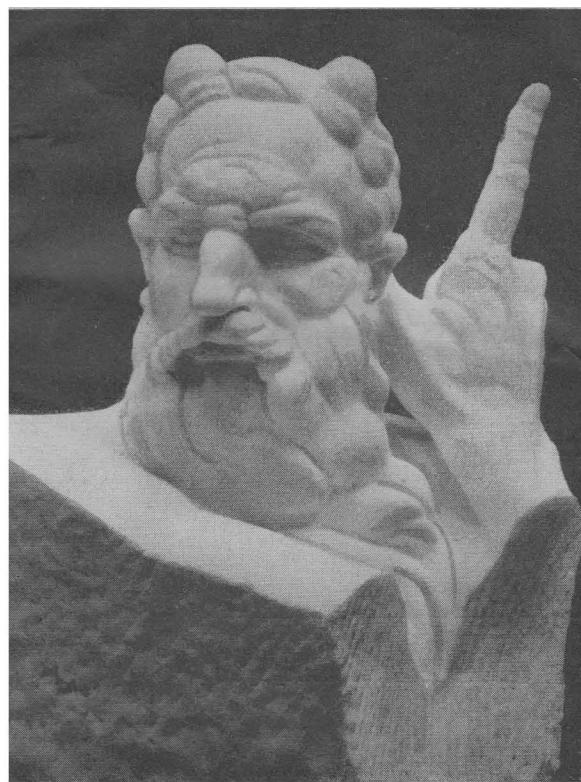
Величезний розголос і слава не завжди впливають на творчість мистця позитивно. Мештровіч, перевантажений замовленнями, не завжди мав змогу підходити до виконання чергового твору з відповідною повагою. Тому, головно, речі більшого формату виказують деяку побіжність і випадковість, бо мистець, не спроможний особисто виконати всі задуми і замовлення, був змушений послуговуватися в обробці допомогою інших мистців і учнів. Така співпраця не завжди давала добри висліди. Він сам признається, що мистець, живучи в середовищі з перериваною тради-



Іван Мештровіч. Відовданський Храм (проект)



Іван Мештровіч. Індієць (бронза)



Іван Мештровіч. Мойсей (мармур)

цію, мусить, щоб «заповнити прогалини», не в одному поступитись у мистецтві.

Як провідник мистецького життя, Мештрович закладає галерії, засновує музеї, створює збірки. Власним коштом (видавши, мабуть, 5 мільйонів динарів) буде в Загребі виставковий павільйон. Цей, за його проектом збудований павільйон-ротонда, 1942 р. переміщено на мечет. Це зроблено після входу німецького війська у Хорватію, мабуть, з кокетерії до ісламської Туреччини, що ніяк не хотіла зректися своєї невтралності, добудовано з трьох боків павільйону мінарети і посвячено його на храм для хорватів ісламського віросповідання. Далі Мештровіч стає на чолі новозаснованої Академії Мистецтв у Загребі, як її ректор і меценат. Знане за кордоном ім'я Мештровіча притягає до Загребу студентів з усієї Європи, навіть з-за океану. Ледве чи якось європейська столиця, за винятком хіба Парижу й Риму, могла тоді похвальтися таким напливом чужинецьких учнів до своїх академій, як невеличка хорватська столиця — Загреб.

Мештровіч живо цікавиться і будівництвом. Буде низку церков з конструктивістичним заложенням, використовуючи зразки дуже цікавого старохорватського будівництва. В інших будовах пов'язує асирійські, геллениські та візантійські архітектурні впливи з сього-

днішніми конструктивістичними вимогами. Паралельно з зацікавленням архітектурою, Мештровіч переходить в різьбі від історичної тематики до релігії. Творить цикл біблійних сцен: повне експресії розп'яття, що нагадує Грюневальда, пістту, четырьох свангелістів, рельєфні сцени з життя Христа, монументальну постаті Мойсея. Релігійний період становить вершок в Мештровічевій творчості, — його твори цього періоду глибиною задуму і релігійного патосу можна ставити поруч творів Мікель Анджельо. Мештровіч має тонке відчуття минулого. Тенденція до переважання старих стилів, свого роду мистецький формальний історизм, в'яже Мештровіча з съюочасним мистецтвом. Але тут Мештровіч не йде так далеко, як Пікассо чи Архипенко. Мештровічів сильний внутрішньо-творчий динамізм відсуває моменти чисто формальні на підрядний, службовий плян. Іноді відчувається перевага чисто формального, іноді згаданого історизуючого моменту і з того саме виникає його нерівність. Це не нерівність Пікассо, що цілком свідомо і зумисне намагається дати чин мистецтва, який зумів за свого життя носити в своєму мозку цілу мистецьку історію і, мабуть, ціле мистецьке майбутнє. Отак Пікассо раз хоче бути то, на бажання, гелленським мистцем, то Сезанном, то пітерерним прарисівником бізонів, а то знов побожним середньовічним малярем. Майбутність покаже, що

переважає у Пікассо: мистець — чи історик-естетик. Факт, що така приявність Пікассо у минулому і майбутньому — це його ширина, а в Мештровіча лише його нерівність.

Мештровіч, як тип мистця, може здаватись подекуди несучасним: він радше мистець Ренесансу чи Барокко. Як заблуканий у віках метеор, він упав у повний скептизу й релігійзму двадцятий вік. Його мистецьке зростання не містить у собі ні сумнівів, ні самозречення. Він не зупиняється перед життєвого виру, задивлений у дивну, майже надземну форму, якого не осліплює містичний склад барв, — Мештровіч охоплює явища у їх тотальній дії і красі. Він не тікає від життя і його часто чудних ситуацій, а включає себе в них, захоплено іде з ними, співає їм пеані, служить їм і... дозволяє себе ними обслуговувати. Не вадило б сказати, що Мештровіч, — син бідних зарібників з хорватської гористої Далмації, — сьогодні справжній мільйонер, один з найбагатших мистців світу. Мештровічів універсалізм серед сьогоднішньої технічної спеціалізації звучить також несучасно. Він і в цьому радше багатосторонній майстер Ренесансу, а водночас може й тип мистця-громадянина близького майбутнього? Тенденції до універсальності, а бодай до ширини — сьогодні щораз частіші явища, як парадокс на тлі щораз більшої

спеціялізації життя. 18 і 19 століття висунули і в усіх ділянках життя застосували принцип спеціялізації, — 20 вік розкрив усю її абсурдність. Не виключено, що розвиток мистецтва піде не лінією вузької спеціялізації, а в ширину, пов'язуючи розгублені кінці життя і мистецтва.

Як сказано: чисто формальна проблематика, сьогодні чи не виключне мірило оцінки у мистецтві — у Мештровіча другоплянова. Перший плян у нього — людина і її пере-

живання. Мештровіч замикає їх у повну динаміки, майже бароккову форму, що найближче передусім нагадує Мікель Анджельо. Глибокі людські почування, що він вкував їх у камінь, запевнюють Мештровічеві на довгі віки як місце найбільшого народного хорватського скульптора*), так і одне з передових місць у світовому мистецтві нашої доби.

Яків Гніздовський

*) Мештровіч, уроджений хорват, був щирим приклонником і спів-

творцем т. зв. югославської ідеї: рівноправного співжиття трьох південних народів — сербів, хорватів і словінців. Після приходу німецьких військ у Хорватію, йому довелося просидіти кілька місяців у в'язниці. Створений там цикл рисунків, що були опісля виставлені на одній з виставок у Загребі, відзначається особливою глибиною і належить чи не до найкращого в його творчості.



Ivan Meštrović. Історія хорватів

ІВАН КЕРНИЦЬКИЙ

СІЛЬ ЗЕМЛІ

ФРАГМЕНТИ ДРАМИ *)

В

ілла професора Боруцького так само, як багато інших вілл та кам'яниць Стрийської дільниці, стояла в пишному обрамуванні садів і городів, з розкішними зеленими моржками, грайливими мозаїками квітів, стежками, всипаними жовтим піском, палатками та клюмбами. З професорового кабінету на першому поверсі, що його поширенням та продовженням була сонячна скляна веранда, розгорталась у повній мальовничій красі величава панорама Львова. Травневе небо, як блакитний прапор, хвилювало над білим і струнким містом, обсипалась пелюстки з перецвілих яблунь і сніжно розквітали бузки та каштані. Крізь меживіття прокрадались до кабінету непосидючі мигунці, що суетилися і тримтили на масивних бібліотечних шафах, на блискучих габльотках з хірургічними струментами. На стінах — розвішені килими, картини Труша в золочених рамках, а біля професорового стола — погруддя молодого Шевченка в бронзі.

В кабінеті професора був гость — молодий абсолвент медицини Володимир Саган, що йому професор потрохи патрунував і допомагав під час студій. Панове допивали пообідній чай.

I.

Влодко: Це таке особливе почуття... Почуття безмежної легкості, свободи! Одне слово — почуття...

Професор: Визволення?

Влодко: Власне — визволення! Так, пане професоре, ви дуже влучно окреслили цей душевний стан: визволення!.. На мою гадку, поки людина вчиться — її не слід уважати повновартною істою, вона завжди ще носять у собі ознаки заляжнія, ембріона!.. І ось одній гарної днини вам уроочисто вручають сувій паперу, і на підставі цього сувою ви — повноцінна, дозріла людина, гомо сапіє, з підлюдини — майже надлюдина. Ні, що не кажіть, а це таки комічно... Чудно якось із тим зжитися... А все ж таки — це хвилююче переживання! Так, воно саме і є — визволення! Нарешті!.. Ще одне — єдине, останнє зусилля (маю на увазі ці кляті іспити!..), і ви стрясаете з себе все, що досі зв'язувало вас, узалежнювало, сковувало вашу свідомість, вашу волю, — і ось перед вами життя — на повні труди, життя — країна тисячі чудесних можливостей...

Професор: І тисячі клопотів, турбацій, зривів і упадків, розчарувань...

Влодко: Тим краще! Значить — є нагода боротися, змагатись і перемагати, — а це ж і весь сміс нашого життя! »Лиш боротись — значить жити, *vivere temento!*«. І в парі з цим є, нарешті, нагода здійснити всі задушевні сни юности, всі ці молодечі мрії, що досі так довго були тільки снами і мріями... Гм!.. Не знаю, як там хто, бо мені тепер просто смішно признаватись у деяких моїх мріях... Ось ще не так дуже давно найжагучішою моєю мрією було — замешкати в... покої...

*) Події відбуваються у Львові перед другою світовою війною.

Професор: Що? Що? Де, де?

Влодко: В покої. Звичайній мебльованій кімнаті. Вам дивно, пане професоре? Саме в тому річ, що по цей день усеньке мое життя протекло — в кухні. Як далеко сягає моя пам'ять, я ніколи не мешкав деїнде, лише в кухні. Коли сестра взяла мене малим хлопчиною до міста та приютила в себе, її велиcodушні господарі відступили нам обоим у кухні окремий куток, де ми спільно прожили п'ять років. Відтак довелось нам покинути цих наших добродіїв, і я на деякий час мусів замешкати в бурсі. А що бурса, як звичайно, була переповнена, а я не мав куди дітись, то її настоятель з великої ласки дозволив мені постелити мій сінничок на кухні і так ночувати. Пригаду, коли қуховарка, прокинувшись, ішла палити в печі, вона завжди настолочувала мене своїми розчепіреними пантоФлищами. Ну, опісля ми обидвое з сестрою влаштували собі власне, з дозволу сказавши, «мешкання», та його порядно кухнєю соромно назвати.

Професор: Ну, ну, мушу я колись сам до тебе впроситись і скласти тобі візиту.

Влодко: Пане професоре, повірте, мені ж ніякovo запрошувати вас до такої нори... Це такий собі підлого гатунку підвальчик на Богданівці, ну, звичайна пивниця з шурами, вогкістю, пліснью, цвіллю та іншими аксесуарами. А лутка вікна, — уявіть собі, — лежить на рівні з хідником на вулиці, так що не дай-біг зливи — а в нашому мешканні справжнє повіддя. А вид з цього вікна — капітальній: на людські ноги. Ех, можна сидіти цілісінку днину у вікні і перед вашими очима безупинно пересуватимуться — ноги... ноги... і ноги. Одного разу стрілило мені до голови зладити своєрідну статистику: від світанку до ночі я стирчав у вікні з олівцем у руці і зраховував — ноги... Подумайте, налічив я за день 11.648 пар людських ніг.

Професор: Ну, ну.. Теж собі, нівроку, «статистика».

Влодко: У зв'язку з тими... ногами довелося мені пережити в молодечих роках чимало прикрих моментів. Уявіть собі, будь ласка, що узголів'я мого ліжка припирає просто до підвіконня так, що на вітві уночі я чую над головою людські кроки. Так немов би хтось постійно ходив і топтав мені по чеширі... І так проминають години.. дні.. місяці.. роки, — а ви завжди чуєте ту саму музику: широк підошов, чалапання зап'ятків, стукання кроків, що наближаються, віддаляються і вмовкають. І ось, під впливом тієї музики, знев'язається ляк, одчай, вам здається, що ці ноги втоптують вас усє нижче і нижче... глибше і глибше... на саме дно життя.

Професор: Е, даруй, даруй, це вже трохи пахне достоєвчиною.

Влодко: Ох, ні, пане професоре, може тільки початками неврастенії. Алеж саме моя заслуга в тому, що я зумів перебороти в собі ті всі «фобії», я не пішов слідом усіх там Раскольнікових, а навпаки: саме тоді, в часі тих переживань, у мене спалахнуло полум'я, сказати б, позитивного бунту:

не дати себе втоптати на дно отим тисячам чужих, ворожих, мені стіць, за всяку ціну, докладаючи всіх зусиль, закінчити навчання, здобути місце під сонцем і рушити наверх, виліти з цього проклятого льоху і раз нарешті перейти жити з кухні — до покою. Це була моя мрія ч. 1...

Професор: А мрія ч. 2...

Влодко: ... А мрія ч. 2 — це моральні реванші, сплата найконечніших боргів вдячності. Звичайно — поміж моїми вірителями ви, пане професоре, посідаєте одне з перших місць.



Альбрехт Дюрер. Йоан і Петро

Із збірок Мюнхенської Пінакотеки

Професор: Е, що там, дрібниці, немає чого згадувати...

Влодко: О, ні, ні, пане професоре, я пам'ятаю і півік пам'ятатиму, скільки добра вам завдячу... І ще одній людині я повинен бути вдячний до смерті: моїй сестрі. Ви її не знаєте, мосі сестри, це проста робітница, кравчиха, та коли б ви пізнали її!.. Це... це виняткова істота, зразок посвяти і самозречення до крайніх меж. Я запевняю вас, пане професоре, що ця тридцятирічна дівчина не жила досі для себе своїм особистим життям, вона кожну хвилину і кожний свій віддих присвячувала нам... мені і старшому братові... І я ще отаким малим пущвірком сказав собі: хлопе, землю будеш гризти, мури глодати, а мусиш вибитись у люди, коли вже не для себе, то ради неї, ради сестри, щоб віддячити та відплатити їй за те, що вона для тебе зробила.

Професор: (потер долонею чоло). Ану так, це, звичайно, дуже шляхетна постанова. Та в життєвій практиці всяко воно буває... Я знав, наприклад, також велими шляхетними громадян, котрі так само мали добрую охоту сплачувати подібні борги вдячності. Вибившись у люди, вони так само брали під свою синівську чи братерську опіку своїх матерів чи сестер мужицького роду, і зразу все ніби було гаразд... Та опісля так якось дивно складалося, що ті матері і сестри ставали в іхніх пань — дружин простими служницями.

Влодко: (спалахнув обурений). Нечуване. Я ніколи в світі такого не дозволив би.

Професор: Звичайно, про те ѹ мови немає, в тебе єуде зовсім інакше, хоч, очищ, хлопче, це таки доволі складна справа... А звідки ти знаєш: може твоя сестра почувас себі наїшасливішою саме тепер, коли має змогу жертвувати усім для твого доора і щастя... Бачиш — з людьми так само, як з планетами, і щодо цього я подекуди в згоді з середньовічними астрологами, що узaleжнювали долю людей від мандрівки планет. Так, як планети кружляють по визначеных еліптичных лініях, так і люди мають згори накреслені життєві шляхи за схемою Найвищої Закономірності. Твое народження попередило багато інших існувань, нескінченна черга тіней твоїх предків маячить перед тобою на обріях Вічності, стоять покоління за поколіннями із своїми давно відгомонілыми смутками й радощами, прагненнями, поривами, надіями. І хоч фізично згасли вони може давним-давно, тихо, непомітно, як гаснуть осінні огнища на зарінках, та все ж не щезли безслідно і не потонули в небуття відблиски їхніх духових існувань. Оті всі їхні, і як же часто нездійснені, прагнення, пориви, надії, що ними жили вони колись, сукупно втілилися ще раз і зосередились у тобі, в одному з вибраних нащадків роду, позначеному пальцем Прорайдіння. Ти чуєш: вони в тобі буряться, клекотять вульканом, вони прагнуть визволитись, — і тому ти, хлопче, повен молодечою снаги, повен запалу до боротьби, до змагань, тому ти маєш впертість та відвагу завоювати світ... Твій прадід гнув спину на панцирі. Твій дід також рився, мов червяк, у шматку чорної ріллі. Твій батько лупав каміння у каменоломі. Твоя сестра нидіє і коротає свій вік, згорблена над кравецькою машиною. Всі вони зійшли або зійдуть зо світу і не залишать по собі помітного сліду. Та це тільки тому, що вони свідомо чи несвідомо жили більше для себе. Таке їхнє призначення. Алеж ти, що (скористаю, тепер з модного слова) переступив Рубікон, що перескочив з одного щабля суспільної драбини на другий, із темної, хлопської халупи — »вийшов на пана«, ти мусиши позначити своє існування тривалим пам'ятником чинів, що переживут тебе і твоїх нащадків. Оце ѹ буде твій »моральний реванш«, сплата боргу вдячності всім тим, що посвячувались для тебе і жили з думкою про тебе. Таке твое призначення, і це призначення в тебе

викарбоване ось тут, на чолі... Хлопче, я тобі кажу одверто: з тебе будуть люди. Бігме, будуть. Я собі пригадую одну твою працю — «про функції клітинної тканини кори горішнього мозку...» Гм, гм!.. Це дуже цікаві речі!

Влодко: (збентежений похвалою). Але ж, пане, професоре...

Професор: Ну-ну, не говори, я знаю, все те — ученицькі спроби, однак, і в тому вже є зав'язок творчої думки, а це найважливіше. Го, го, я тебе спостерігаю віддавна, я бачив, як ти борикався з життям, як працювали на хлібі і воді і як щевинно йшов уперед. І ти діпнеш свого, бо ти — хлоп, ти — мужицький син, в тобі є гаря, упертість та живучість українського селянина. Ти той благословленний »Пролог«, що про нього писав Франко, ця євангельська »сіль землі«, що завжди дас свіжі життедайні соки нашій, здавалося б деколи, — пропащій нації. Але з тим дорогим скарбом треба дуже обережно крокувати хисткою кладкою життя, щоб бува не спікнутись та не полетіти коміті у воду.. А тоді вже в каламутній ковтьбі тая сіль швидко розтане...

Влодко: Я не спікнуся, пане професоре.

Професор: Дай Боже, дай Боже.

IV.

Люся: (заходиться розкотистим сміхом): Ха, ха, ха, — вуйцьо — це справжній професор, і навіть такий забудькуватий, як професор.. Такий, з яких роблять карикатури в »ілюстраторах«.. Такий, що приходить увечорі додому.. ха, ха, ха... — кладе мокру парасолью на ліжка, біля своєї магніфіки.. ха, ха, ха, — а сам стоїть у куточку, біля дверей та жде, поки пересохне...

Влодко: Люсечко, скажи звідки взялася в тебе така нагла охота виїздити.

Люся: Ха, ха, ха, — який той вуйцьо коханий!

Влодко: Люсечко, чи ти мене слухаєш?

Люся: (з робленою повагою). Слухаю вас, о, пане!

Влодко: Дорогенька, як же так можна. Таж учора ввечорі ми зустрілися, і ти ні словечком не наїкнула про твій виїзд, не попередила мене про це...

Люся: Ну, так, бо цей плян зродився в мене сьогодні.

Влодко: А може ти ще надумасяся.

Люся: Ні, мої пляни невідкличні. Іду на три тижні в гори.

Влодко: Дорогенька, так не можна. Від часу, як ми знайомі, ти безперервно подорожуєш, і я просто не маю змоги поговорити з тобою. Близько три місяці ти розбивалась по Варшаві...

Люся: Ану, так, бо тіточка запросила мене на карнавал.. Ах, Бімбусь, чого це ти так насупився.

Влодко: Люсечко, може таки справді не прозивай мене так...

Люся: А що, не гарно? Бімбусь, Бімбусь, і ще раз Бімбусь!. (розмріяна) Ах, Бімбусику, Варшава, Варшава! Ти й не уявляєш собі, яке це чарівне місто. А як там люди вміють чудово гуляти. Прийде ніч — ціле місто шаліє. Кабарети, кав'яренки, бари — повнісінки, скрізь гульня, музика, танці, розкішні одяги, вибагливі напої. Кажу тобі — все, як у казці з 1001-ої ночі. Там направду можна жити, жити — і відчувати радість життя, а не, як тут, у цьому затурканому Львові, у цій загумінковій Галилії, де всі задихаються, плісніють і туманяють. Ух, яке ж то мерзення життя...

Влодко: Люсечко, яка ти смішна, що ж тут можна порадити: хіба перенести Львів до Варшави, а Варшаву до Львова...

Люся: Ах, ти і не знаєш! Це ціла історія!.. Роман!. Залюбився там у мене один старший добродій, якийсь вислужений полковник чи генерал.. Бо там, у когось мужчину пальцем ткнеш, то завжди попадеш у полковника або генерала.. Ти знаєш, що він мені запропонував?

Влодко: (насторожився). Ну?!

Люся: Прогульку до Єгипту! Морем! Уяви собі, Бімбусь, — море, Середземне море, соняшні береги Африки, Єгипет — країна Саби й Клеопатри, пальми, дактилі, сфінкси, піраміди, це ж неначе прогулянка в країні мрії! Так мене просив, так переконував, та я відмовилася. Не хотіла суперничати з дорогою тіточкою, бо між нею і тим старшим паном теж немов би щось накльовувалось.

Влодко: (терпко). Ну, ну, бачу, що ти мала в цій Варшаві неабиякі успіхи.. Полковники, генерали, самі грубі риби...

Люся: Бімбусь, ти може маєш охоту виголосити мені якусь моральну науку? Ні, ні, Бімбуську, прошу тебе, не муч мене. Ти й так не вдався мені надто інтересний, та вже в ролі моралізатора — ти безнадійно скучний.

Влодко: Швидко собі поїдеш, і я перестану мучити тебе...

Люся: Як же це так? Таж ти поїдеш зі мною!

Влодко: Хто? Я з тобою?

Люся: Ну, так: ти зі мною, а я з тобою. Ха, ха, ха, — чого ж ти так витріцився? Що ж тут дивного? Ах, Бімбусь, ти й не уявляєш собі, як чудово ми проведемо вакації. Гори — ти уявляєш собі — гори! Яка ж це краса!.. Чорногора, полонини, колиби, гуцули, бойки, лемки, ведмеди, опришки!.. (Заклопотано, по-дитячому). Слухай, Бімбусь, що там є ще цікаве, в тих горах, крім ведмеди та опришків?

Влодко: Люсечко, ти маєш завжди такі надзвичайні проекти, що справді чоловікові може голова закрутитись. Щодо мене, то я ніяк не можу, хоч і як хотів би... Ні, ні, абсолютно, не можу! Пан професор виеднав для мене в лікарні знамениту практику, дуже догідну і дохідну.. з 30-го травня я повинен стати на працю!.. Це практика — це, взагалі, початок моєї лікарської кар'єри, від неї залежить мое майбутнє... і ти зрозумій, я ні під якою умовою не смію іхати з тобою!

Люся: А ти начай на практику, на посаду, на кар'єру і вже! Чи воно не на одне вийде, коли ти станеш на працю 30-го червня? Ну, подивися, дурнику, — така прекрасна погода, весна — в повному розквіті, а ти хочеш залишитись у цьому поганому Львові? Чи ж це така велика приемність братися коло трупів в анатомії чи коло здохляків у лікарні? Фе! Ні, ні, Бімбуську, буде так, як я кажу: виберемось удвійку, хоч би і пішаком, з наплечниками, з шатрами, з казанами, як пластиуни! Бімбусь, пригадуєш собі: »Гей-гу, гей-га, таке то в нас життя, наплечники готові, прощай мое дівча!..« Абс знаєш що? Замешкаємо в пансіоні, в першорядному пансіоні, де була б купальня, тенісовий майданчик, а ввечорі — дансинг!.. Ах, як це буде чудово!.. Слухай, Бімбусь, ти не в'яжись, я знаю, ти — бідний медик, ти, певно, грошей не маєш?.. Не журись, голова дотори: Я фунду!

Влодко: Алеж, Люсечко, я ніяк не можу!..

Люся: Шкода говорити, справа вже перерішена. Сьогодні — субота, завтра — неділя, в понеділок— юдемо! »Гей-гу, гей-га, чорти ми лісові!.. Слухай, Бімбусь, скажи мені, але так під словом чести: ти направду не боїшся ведмеди?.. Ах так, ти не боїшся, бо ти — родом з села!

Влодко: Алеж, Люсечко...

Люся: Чудово, прекрасно. Слухай, Бімбусь, у тебе

на селі був певно такий двір, такий фільварок у тіні тополь та ясенів, з липовими алеями, з таким ґаночком, що заховався серед вишень та жасмінів?..

Влодко: Алеж, Люсечко...

Люся: Так, так, так! Кажи, що — так. І корівки, мабуть, у тебе були, такі кохані корівки, з такими солодкими, дурними очима, — мумукають собі, правда? — і телятка, і вівці, і коники?.. Так, кажи, що так!

Влодко: Так, так, так!

Люся: І ти поїдеш зі мною, мій ведмедику, правда? Так! Кажи, що — так!

Влодко: Так, так, так!

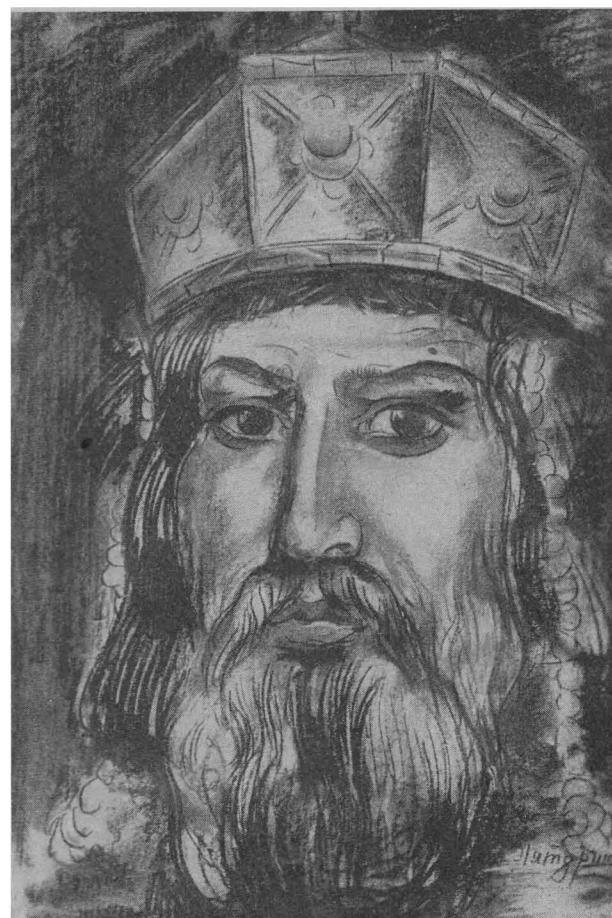
Люся: І начхаєш на все: на практику, на лікарню, на кар'єру, на трупів, на анатомію...

Влодко: (хриплим, як не своїм голосом). Так, так, так!!!

Люся: Славно, славно, мій хлопчику! Ах, Бімбусь, який з тебе коханий дурник! (Поцілувала його). Ну, а тепер мерцій тікай звідсіля, бо за п'ять хвилин прийде до мене кравчиня! (Силоміць випхала отетерілого Влодка за двері). Господи, яке архікомічне видовище — закоханий мужчина!

Завіса.

Іван Керницький



О. Лятуринська. Володимир Великий (вугілля)

ІННА РОГОВСЬКА

ЯПОНСЬКІ І КИТАЙСЬКІ МІНІЯТЮРИ - ПАСТЕЛІ

ПЕРЕСПІВИ

*Складаю щиру подяку шановному проф. К. К.
— знавцеві східніх мов, за допомогою якою
здійснені ці переклади.*

САМОТНІСТЬ

До ранку падав сніг, пухнатий сніг...
Навколо хати замело дороги.
І в серці сум; — не маю я нікого,
Хто б свіжий слід в снігу прокласти міг.
(з японського).

ЗРАДА

— «Мене кохаєш ти?» — питав.
Мовчущий... Вогнем палають лиця.
Та дощик зрадив таємницю —
Щодуху літи він почав.
(з японського).

ВЕРБА

Є звичай: дарують у хвилю прощання
Лозову галузку, як символ журби...
Дивись, як багато слідів розставання:
Сухих і поламаних віток верби.
(з китайського).



Анрі Матіс. Декоративний мотив

Із французької виставки у Мюнхені 1947

КОХАННЯ

Подивись на комиш — він гойдається...
Вісі вітер зі сходу.
Подивись, як він долу схиляється,
До ріки, де незаймані води.
Ти — ріка, я — комиш... Хто ж не бачить?
А кохання це вітер гарячий!

(з японського).

ХМІЛЬ

Я вранці прийшла до криниці... Ой, леле!
Вночі хміль зелений обплів мій цебер.
І пити кортить і до сліз шкода хмелю...
Не знаю, як бути тепер?

(з японського).

ПОМАРАНЧІ

Ти не кохала... горда. Владна —
Пішла... Але цієї ночі
Розквітили помаранчі красно...
Ти їх побачити не хочеш?

(з японського).

СТАРА СВЯТИНА

В храмі Ідсо-Но-Камі зазуля співа.
І на купах каміння — висока трава.
Це усе, що лишилось від давньої слави —
Тільки купи каміння, зозуля і трави.
І не прийде ніхто помолитися нині
До старої Святині.

(з японського).

ТУГА

Прошався з сонцем ліс кленовий,
Коли на берег Чу я тугу доволік.
Мені здавалось, там тебе побачу знову...
Та тільки вітер вийшов на розмову
Й доніс здалека мавпи тужний крик.
(з китайського).

ІНЕЙ

Дощі скінчилися. Жовте листя
І мох зелено-синій,
Дитяче — чистий і сріблистий —
Вночі вкрив перший іней.
На сходи, біля самих ніг,
Блідий і несміливий,
На хвилю промінь сонця ліг.
І пурхнув полохливо.
Іде зима... Самотність... Туга...
Самі ми! Я — й папуга.

(з китайського).

ВИШНЯ

Тихше, дощу, тихше,
Запальний юначе!
Не збиваї ти з вищень
Цвіту мрій дитячих!
Зшили панни вишні
Білі сукні пишні.
Сяють квіти — зорі,
Колисають горе...
Тихше, дошу, тихше...
Чуеш, пісня лине?
Це святкують вишні —
Дівич-вечір нині.

(з японського).

ЖАН ЖАК БУРВІЛЬ

ЗУСТРІЧ У ПЕРПІНЬЯНІ

ОПОВІДАННЯ

— ... і так я нарешті добрів до Перпіньяну, моя маленька Мішель. Але розказуй далі. Пробач, що я перебив тобі.

— Нічого. Жане, я ось дивлюся на тебе і думаю: ти майже не змінився, а скільки часу пройшло з того дня, як ми сиділи отак разом.

— Багато, — мелянхолійно докинув Жан. — Говори, Мішель, говори. Так приемно чути твій голос.

— Жане, це так дивно, — сміялася Мішель, — уяви собі, — війна вже скінчилася, Франція визволена, вільна, — а все ж таки мені здається: хвилина і знов загудут сирени, закликаючи заляканих людей до бункерів. Уже другий рік у мене таке почування. Може тому, що останньої літунської тривоги боші не встигли відкликати. Я була тоді далеко від нашого маленького Перпіньяну — у Мюнхені. Працювала разом з іншими французькими дівчатами на великий виробні літаків. Нас вивезли туди після того, як ти разом з Андре Брeve зробив замах на командира есесів... Раптом ринула вістка, що приходять американці. Боші проголосили тривогу, але відбою її не дали. Якби добрий порядок, я повинна б ще тепер сидіти в «келері».

— Ти така смішна, Мішель.

— Це не смішно, Жане. Коли хтось довгими місяцями привик до одного порядку, важко опісля переставитися. Ця остання тривога, немов чужа рука, лягла на мене. І хоч тепер я не бачу тієї руки, тиск залишається.

— Це мене.

— Я теж думаю, що мене, але все якось пов'язане одне з одним, і ці прапори...

— Які прапори, Мішель?

— Ах, ти не знаєш, три прапори, Жане. Два німецькі і один, ох, цей один, — наш.

— Один наш?

— Власне, один, я зустріла його в Мюнхені. Недалеко нашого табору, — не роби таких великих очей, це не був концентраційний табір. — а такий звичайний. Там жили жінки й чоловіки разом.

— В таборі?

— Так, але це не має значення. Недалеко, отже, нашого табору боронився чи боронив вступ до міста загін німецьких вояків. 20, може 30 чоловік. Командував ними молодий підстаршина, чудовий хлопець.

— Звідкіля ти знаєш це. Мішель? — погрозив пальцем Жан.

— Не перебивай, я сама бачила.

— Як, сама бачила? Ходила туди? Бачила, як він командував чи що?

— Не будь нудний. Я бачила це вже пізніше.

— Ну, гаразд, отже чудовий хлопець?

— Так, щоб ти знат.

— Чи був короткозорий?

— Чому?

— Я тільки так питуюся.

— Але чому так питаетесь?

— Бачиш, з того часу, як я покохав короткозору жінку, мені здається, що всі чудові люди, чолові-

ки чи жінки, обов'язково мусить бути короткозорі і носити окуляри.

Мішель почевоніла, як золота ренета. А сонце відблискувало в лінзах її окулярів.

За хвилину вона опанувала легке схвилювання і далі вже майже безжурно і майже по-дитячому розказувала:

— Я не знаю, чи він був короткозорий, бо я бачила його тоді, коли він був уже мертвий.

— Як це так?

— А так. Був мертвий, не жив, був труп. Його забила американська куля.

— Ну, і що ж? Чи мало людей, чудових і нечудових загинуло в цій війні від американських, французьких, англійських і Бог зна яких ще там куль; а ти мені про це розказуеш.

— Розкажу, бо це страшенно цікаво.

— Цікавіше буде, коли ти сядеш біля мене і я поцілує тебе.

— Не можна. Білий день, і ми майже на вулиці.

— Ми в Перпіньяні, і всі нас тут знають.

— Ти лінівий, ось тобі достіла вишня.

— Це черешня?

— Ні вишня.

— Байдуже, але вона квасна.

— Все одно не поцілуєш.



Едуар Мане. В каварні

Із французької виставки в Мюнхені 1947

— Розповідай далі.

— Зроблю тобі сендвіч і наллю ще кави.

— Дякую, я ситий. — Запалиш?

— Я не курю.

— Ага, правда. Хочеш оповідати далі?

— А ти хочеш слухати?

— Хочу чути твій голос. Тільки, коли говорити меш про страхіття, то завжди одне слово перед тим стукни пальцем об стіл.

— Добре. Ти кумедний.

— Хай буде, що я кумедний, але я вже 'такий, я забобонний. Коли переживаю чи бачу якесь страхіття, завжди шепочу чаюдійне закляття, що має мене хоронити від злого.

— Сткуаю, шепочки.

— Абрақадабра. — і твій чудовий бош помер.

— Так, помер. Його забила куля, котрогось там дня. Він боронив прапор свого полку.

— Свого полку?

— Так. Прапор був заткнений деревищем у землю. Пошарпаний, брудний. А він його боронив. Стріляв довго і завзято. Більшість його товаришів загинула, решта — втекла. А він загинув. Загинув у такій позі, о.. — і Мішель стала одним коліном навколошки:

— О, тут прапор, — вона показала на оливне дерево — а він перед ним. У правій руці він тримав в'язанку ручних гранат, о, так!.. — Вона відігнула руку на зад, — і в ту мить він загинув. Ця точка спротиву була зліквідована.

Мішель підвелаася з землі і присіла на лавці біля Жана. Наслинила палець і терла ним коліно, що позеленіло було від трави. Жан дивився на це і уявляв Мішель усю, засмаглу, чудову, принадну... Сонце колюче припікало. Маленький садок, де вони сиділи, не давав жадного захисту від спеки. Мішель кінчила мити коліно, прижмурила очі, як це роблять короткозорі люди, поглянула на Жана і всміхнулася:

— Так гаряче. Я принесу тобі холоднішої води з малиновим соком.

— 2:0

— Що значить 2:0?

— Ти виграла в мене з рахунком 2:0.

Ти відгадала обидві мої думки. А на них тільки холодна вода з малиновим соком і допомагає. Дуже холодна.

Мішель знову легенсько почервоніла і пішла, по воду.

Жан Боа дивився за нею і ревнував. Ревнував за того молодого боша-підстаршину, що був полонив її увагу. Хоч це було вже давно, але вона ще сьогодні очевидно, думала про нього. Він мусить розпитати в неї, що сталося з цим його суперником. Він був забитий, але цього мало...

— Що було далі з ним?

— Він перебував так кілька днів.

— Як? Як це кілька днів? Тоді ж було гаряче. Він не розклався?

Жан пив холодну воду малими солодкими ковтками, і йому хотілось, щоб чудове лице підстаршини розклалося. Щоб воно дістало сині смертельні плями. Щоб черви повзали по ньому і жерли.

— Ні, тоді саме випав сніг. Це ж був квітенсь. Квітень у Баварії такий, як скрізь. То соняшний і гарячий, то сніговій і морози.

— Отже, він замерз.

— Майже. А потім прийшли американці. А він все ще був біля свого прапора. «Амі» фотографували його. Німці оглядали, і хоч би тобі пес гавкнув. Ніхто. Врешті приїхала хура. Така, на сміття. За-

брала трупи. І його і його прапор кинули до скрині і повезли. І такий кінець. Ну, подумай.. — і замовкла.

— Що ж ти хотіла цим сказати?

— Ох, — вибухнула Мішель, — хіба у нас таке можливе? Щоб людина, вояк, герой, та ще й прапор, отак, як собаку. Ні, це таки в нас неможливо.

— Таки в нас неможливо, але...

— Ішо але?

— Німці, хоч як ми ненавидимо їх, — велика, стара нація, і вони знають, що роблять...

— Ет, говориш. Але прапор, ти розумієш, прапор, святість —

— Егеж прапор...

— Ну й, — заохочувала вона.

— Ну так, це правда, прапор.

Мішель Дюран не заспокоювалась. Жан поклав свою долоню на її руку. Вона притулилася до тієї руки. Вони обое думали. Вона про прапор, а він про неї. Мовчали.

— Коли ти хочеш їхати?

— Куди, чи коли?

— Куди і коли?

— Коли — ще не знаю, може завтра, може пізніше. До Марсель. Там є мої знайомі. Хочу їх побачити.

— А потім?

— Потім повернуся.

— І що?

— Як то, що?

— Що будеш робити?

— Чи я знаю? Що можна сьогодні сказати? Як складуться обставини, стосунки. Може вступлю до якогось театру, або до видавництва, або займуся політикаю.

— Ні, ти знаєш, найкраще торгувати роверами.

— Чому саме роверами?

— Бо я так люблю їздити ровером. — Я навчилася ще в Німеччині. Я мала там знайому німкеню, чесну дівчину. Часто влітку вона брала ровер сестри, мені віддавала свій, і ми їхали купатися. Вона навіть допомогла мені здобути купальний одяг, чудовий. — Кажучи це, Мішель нервово здвигала плечими і змітала кришки хліба зі столу.

— Смішна історія. Уяви собі, недалеко від нас були великі есесівські склади. І коли Німеччина впала, боші, ті, що колись гордливи про перемогу, тепер кинулися грабувати. Всі. Там були страшні багатства. Люди бродили по коліна в добрі. Ворошило, цукор, чоколяда, цигарки, — все залите вином і горілкою створило якусь трагічну замішку, що липла до ніг. Брав хто хотів, скільки хотів і що хотів. Моя знайома носила дві ноchi і два дні.

— Американці нічого не казали?

— Ні, стояли і фотографували все. А потім підмовляли німецьких дівчат і йшли з ними в лісок. Але чекай. Якось, кілька днів після того, — тоді вже зовсім потепліло, — питанням моя Фанні, чому я не йду на пляжу. Кажу їй так і так, не маю одягу. А вона мені на те: »Підожди хвилинку«.

Пішла і справді за хвилину принесла мені гарний шматок червоного прапора та ще й з гітлерівською свастикою. Чудове полотно. »Треба тільки випорти оцей знак, — сказала і підморгнула, — небезечно, мовляв, — і костюм прима«. Я, само собою, взяла, подякувала і поглянь, який одяг, — маю його досьогодні.

Мішель легенсько підняла суконку і показала принадну ногу, що була високо обрамлена червоними купальними шортами.

— Значить, прапор, — сказав спокійно і дуже холодно Жан.

— Авжеж, прapor, — у відповідь йому принадна, трішки короткозора Мішель.

— Ну, так, німці — розумний народ і знають, що роблять. А все ж таки, міркую, що в нас це було б неможливо — подумай. Прapor же, прapor, святість!

— Ну і що ж, що прapor, — майже безжурно і солідко закінчила Мішель і поклала долоню на руку Жана. Обоє думали.

Вона про нього, а він про прapor.

Мальви червоніли кров'ю. Виноградні ґronа на-
кипали вином. Мішель простягнула до них руку.

— Я дам тобі їх.

— Ні, сиди так біля мене. Мені так добре з тобою. Мішель не ворухнулася, але Жан чув, як вона ту-
литься до його.

— Дивно воно, цей прapor —

— Ти ще про це думаси?

— А як мені не думати? Ми ж його разом несли.

— Власне, прapor не було.

— Так, власне, прapor не було. Хоч був він та-
кий великий, як уся Франція. Ми взяли його в
долоні, притиснули міцно до грудей. Так міцно
притиснули, що він аж вріс у наші тіла. Ми гли-
боко його сковали, замкнули на сім заклятих зам-
ків. — А його не було.

— Я несла голубу барву з триколору.

— Бо твої очі такі.

— Вони короткозорі.

— Але кохані — голубі. І тільки в твоїх очах, Mi-
шель, я знайшов загублену барву з нашого пра-
пора. Тепер я спокійний. Тепер ми вже вдома і ра-
зом, і прapor Вільної Франції з нами.

Мішель ще раз поклала, але цим разом обидві
долоні ~~на~~ руку Жана, і вся притулилася до нього.
Міцно, кохано. Вони думали про себе, про прapor,
про свою любов.

З французької З. Т.



ВЛДИМ ЛЕСИЧ

ЦЕГЛИ

Носять цегли — червоні, гарячі, мов свіжий ще хліб.
Угинаються плечі під тиском жиластих носилок з лози.
Навантажені рівно скриплять прямокутні вози,
залишають за скрипом коліс — рудо сипаний слід.

Рветься струменем дим з нерухомих струнких димарів
ворушкої цегельні за містом, що мертво лежить,
переплутавши сіті шляхів і будівель звуглілі кряжі,
у пороші прищухле — наслухує кроку майстрів.

І скриплять десь підойми, як зводять на ретязах міст,
щоб знайти один шлях, один вихід із нетр, —
— а Дунай пливє так, як і плив був колись,
заки мурів навал — розрив бомб обернув шкереберть.

Носять цегли — з обличчям утомленим, стертым, як гріш,
і на мить, — на дозвіллі, — стискаючи жменями віри свиріль
у подертих кишенях, враз очі підносять, — мов льот голубів — догори:
— буде цегла від каменя твердша, від віри тривкіш?

Ульм, 1946.



ОЛЕКСАНДЕР СМОТРИЧ

„СВОЛОЧОВСКІЙ ДОМ“

Pоку божого 1942.

Благовещенская 52.

З двору на фоні п'яти нудних поверхів недбалим зарисом контури будки-строжки. А напроти з морокоюночі вилазять ворота — темні, мовчазні, а в цю ніч ще й загадкові.

Доходить друга ніч.

Мороз кріпче. Сходить місяць.

У буді сидить двірник Парфентьевіч, дижурить... Парфентьевіч щільніше кутається в шубу, і йому чудиться, що то Марія Іванівна прикриває його м'яким покривалом — стає затишно, тепло, сонно. Морозний дим на воротях... Очі двірника починають швидко рости й вилазити з орбіт — привид... — німо кричить старий розкритими устами — привид, коли ж і тілом біло-голубий... привиділось?! Привид довго вовтузиться на воротах, ніяк не може другу ногу перекинути з вулиці. —

— А... атю-ю... — не витримує Парфентьевіч, і його оклик наляканою сиротою замерзає десь між воротами і будою. —

Привид зривається і по-людськи стогне з-під воріт, потому скоплюється на ноги й з розгубленими очима, в самій близні, осяяній голубим рефлектором місяця, шукаючи рятунку — стає на мить посеред комунального подвір'я. — — —

— Кось-ко... відразу впізнає його двірник — хіба від смерти втік — німіс думкою і тілом — коли ж іх всіх учора німіці за містом постріляли.. націоналістов... —

Косько — націоналіст. Це він: обличчя гостре — ніж, і шия довга — уся характеристика, а решта — стисла конспірація. —

Тепер на нього дивиться з розкритим ротом Парфентьевіч, на нього дивиться пусте подвір'я — смітник і п'ять ще з вечора погаслих поверхів. —

— — — під'їди замкнені — він знає — замкнені — — — Єдиний вихід — чорний хід, що на горище. — — —

Чорний хід. —

Нехай читач якусь хвилинку чує ляскіт босих ніг об холодний камінь сходів, а потім, коли погасне, непотрібний більше рефлектор — місяць, тишу...

О! — то чується морозний тріск дощок. Парфентьевіч підводиться й проходить тихим котом, відмікає під'їзд, і його ковтає чорний, ледь позначенений зубами сходів під'їзд — і знову тиша. Зривається сніг і якусь мить крутиться в скаженому вихорі й густою поволокою заслоняє мовчазність п'яти поверхів. —

Чи варто будувати у розріз п'ять поверхів, брудних і слизьких од снігу, коли ж на сходах темінь — око виколупай... —

— а чорт... — тривожить тишу Парфентьевіч — і минає швидше перший поверх — німцями опечатану Коськову квартиру. —

— у чорт... сопучи здирається на другий поверх. — Стка... голосніше... а потім так, що добре чути й нам за білою габою звихреного снігу.

— Хто?!

— Кось-ко... — лякається і запинається Парфентьевіч — Кось... пан.. пан... Довгальський... я...

— Хто!! — кричить »пан« Довгальський, немов зібрався у новелю вліти з усією рішучістю управдома.

— Таж я.., весь дом в опасності.., пан.., пан..

Грючить засув. — На другому поверсі спалахує вогнік і кидає на шибку дві прозорі тіні — одна мовчить, а друга вусами по шибці бубонить. —

— Сидю і глядю.. да.. сидю.. і глядю.. значить... да... а.....

Довго бубонить, а потім вогнік рухається — виходить на під'їзд і піднімається на третій поверх. — Сткається... голосніше...

— Хто?! — із глибини останньої кімнати, як з віка домовини крик. — Хто?!

— Професор, відчиніть — ми тільки по совет... Косько...

Кось-ко... кажу... фу... — дух переводить управдом — одкрийте...

— Не відчиню-ю!

— Таж ви з ним...

— Хто-о?! під три черти... не...

І вогнік піднімається поверхом вище — і знову грюкіт — хвилиною пізніше крик —

— і ти, стара собако допустив... — крізь муть шибок видніються велики, як волоскі горіхи, очі — жінка Парфентьевіча — вона лякає ними управдома — погибли, погибли всі...

— Убити! — кричить Марія Іванівна. —

— убити — луною озивається подвір'я. —

— щоб стерво людям дав спокій... Сама піду уб'ю! Дай лома! Свічку! Ти, тетеря чортова!

Грючить засув на п'ятому, останньому поверсі. — — — Что за бардак?! — метеликом злітає на палахкотіння свічки Лідка — ну.. ну...

— Ану... сидю і глядю... і видно... да... — утрете слухають байдужі мури — да...

— Ха-ха-ха-ха... — в подштаніках, ах чорт, да етож даже романтично... как у новелі... ха-ха... под месяцем!

— Дай свічку! Іще тут смішки розвели... Узвітра німіці поприходять — то будуть смішки... Давай, хай вижену, — нехай іде... звідкіль прийшов...

Горище вікон не має. і пломінь свічки гасне за грубою тушою Марії Іванівни...

Темінь, або горище. — Промінь свічки лізе великим світляком — в тиші чути м'які кроки Марії Іванівни і потріскування воску. — Потім видніються її лупасті очі і самий кінчик носа — вона рукою заслоняє віл себе свічку, і тоді із темряви в м'якому русі на неї лізуть очі — вони блискучі. — — —

— Геть... забирайся... зараза... за... — вона німіє і широко, як риба, кинута на берег, роззявляє рота, а очі маятником плавно колихаються — до неї і від неї, до неї...

— аа-а.., кричить і падає — тяжко колодою розчавлює промінь свічки...

Ява остання — ті ж і Парфентьевіч, управдом, Ліда з п'ятым поверху — спочатку чути їхні кроки, а потім в сліпучих спалахах сірників, що їх по черзі палаю управдом і Парфентьевіч — читач може зauważити їхні бліді і страхом перекошені обличчя.

Іще один сірник — крізь морок видніється витягнута, руки по швах постать — вона висить під балкою. — Управдом підносить сірник до обличчя — вона показує язика і дивиться тепер чомусь лише одним оком... друге закрите. —

— Ну, да... Косько... — кричить управдом, і сірник гасне. —

А втім, не треба більше сірників, коли ж Парфентьєвіч знаходить і відслоняє якісь віддушини — крізь них на понурі підмостки горища вливається зовсім молочне світло зимового ранку. —

Управдом щупає Коськові пульс. —

— Готовий... да — гм...

Ліда приглядається шматці, на якій висить Косько.

— Падлец — у неї навіть очі заблищали — ізгаділ тільки кофточку — ну й сволочовський дом, белья нельзя повесіть!

— Нехай до ночі — сказав Парфентьевіч і звалив на плечі непритомну Марію Іванівну. —

Горище. Косько. Сходить сонце.

1947. —

Олександр Смотрич



ВАСИЛЬ БАРКА

СКОРБНА МАТИ

Засвічено лямпаду дня; і от — світання.

'Блаженні ті, що променем страждання поранені. Увійдуть в небеса спасіння.

Душа стара, хустина синя, в тумані золотім людина рання, в досвітнім лісі ходить, як причинна. Росою світиться ліщина і на дротинах огорожі радіють сонцю птиці Божі.

З попаленого хутора бабуся тиха шукає сина скрізь. Чужина люттю диха; — чужина!.. сторона німа, квітками зла родюча.

Ненависті над нею туча.

Шукає мати сина в таборі лісному; чи взна, що смертью мучать?.. розп'яла держава жаденця, вкравши з дому, розбивши їй однісіньку старечу надію материнську; повезла на каторгу, стріляючи про втечу... —

Рабом до князя ночі з знаменом страшним: близькі обличчя смерті, а під ним — убивства знак. Нема хреста! Є знак з кісток. І — лихо, лихо витерпля синок.

Скалічений, ступа на дно геєннинечі.

Горять, як дрова, душі соколині, торять живими... кости молодечі, на порошок попалені, по глині розвиваються, під корінець рослини.

А на піску, в могилі гуртовій, лежать постріляні; ох, світку мій!..

Кричати сичі над кров'ю, тролітою при місяці; при сонці ролітою — кричати, чорнощі нелюбов'ю до світла, ворони смертопоклонці, терви шукають між короночками цвіту і кличуть зло на землю, на розриту.

Над колючками терну й огорожі поодцвітали зорі Божі.

Та й стала в сірих очах тінь; як крейда — біла, чує ясновидиця, що син згора за павутиною дротин, що він в останнім полум'ї земних терпінь.

Туман розвіюється й тьма, лямпаду ангел підніма — храм соняшний! А милосердя на землі нема.

Нема. Наказано правдивих повбивати... приймає смерть без давнього хреста білявий син селян, а сива мати, подвижниця проста, при ході сонця стоя на росяйній поляні людожерця, відчула враз, що зброя поломінна, що проміння зброя ввійшла у кров самого серця.

Упала мати на траву в цвіту, траву невинну, рукою шарпнувши ялину.

А крізь терни залишні світоч сяє і світ благословляє.

1945.



БОГДАН НІЖАНКІВСЬКИЙ

* * *

Неспокійні зір, упершись в темінь простору
Де, наче буйволи, встають дими з-над згарищ.
Чи човен до твого причалить в мряці острова?
Стойш, і ждеш, і мариш.

Ой, не шумлять вітри та крильми лебединими,
Не чути плюскоту легких, сріблистих весел.
Чи ж човен не пройшов над прірвами незримими
З весни надхнених весен?

О, жди, тривай і вір з душою завжди доброю,
З душою чистою, вдивляючись у простір.
Чей темінь перетне, протне сигнал з-за обрію —
Дзвінкий, співучий постріл!

Новини світової літератури

Лоспішаемо поділитися з читачами радісною новиною. Білоруська література на вигнанні в Німеччині має **перше друковане видання**. Досі їй доводилося обмежуватися цикльостильними виданнями, в яких до речі вміщено кілька перекладів з української літератури: поезію Леоніда Пілтави «В ім'я життя», оповідання В. Домонівича «Помста», оповідання В. Чорногая «Прощання», оповідання Франка «Чума». Першенець білоруського другу в сучасній Німеччині — збірка поезій **Масея Седньова** «У акіяне ночі», куди, крім ліричних віршів входять поеми «На край съвятыя», «Цень Янкі Купалы» і «Забраны Менск». До докладнішої оцінки книжки ми ще повернемося.

Довідуюмося також, що білоруські письменники готують збірочку окремих творів сучасних українських письменників у білоруських перекладах. МУР спільно з об'єднанням білоруських письменників «Шыпашына» має намір зробити в українських і білоруських таборах кілька спільніх виступів білоруських і українських письменників.

Віктора Сержа, французького письменника й політичного діяча, український читач знає з його кореспонденцій про французьку літературу до журналу «ВАПЛІТ» в 1927 р., з його симпатій до українського визвольного руху. Сержеві належить багато популярних у Франції романів: «Люди у в'язниці», «Народження нашої сили», «Завойоване місто», «Біле море», «Північ сторіччя». Тепер у Монреалі вийшов його новий двомовний роман «Останні часи», що подає образ Франції під час війни і окупації. Роман має багато героїв, головні з них — відомий французький письменник, росіянин-лікар, митний урядовець, вояк-убивця і ін. В центрі роману однак не індивідуальністі як такі, а той стихійний рух, який їх усіх затягає, як тураган піщаники. Критика відзначає велику силу роману в картинах жаху й загибелі, але захидає, що за образом «останніх часів» не показано зародків нового, світлішого майбутнього. Ця втрата віри особливо характеристична коли взяти до уваги, що автор у минулому був активним прихильником троцькістського відламу комуністичного руху з його обов'язковим оптимізмом.

Про Артура Кестлера в українській пресі багато писано з приводу його роману «Тьма опівдні», де з сувереною об'єктивністю і надзвичайною проникливістю психологічної

аналізи показано на матеріалі судових процесів проти «контрреволюціонерів», як комуністична система роз'їдає душу людини. Тепер вийшов новий роман Кестлера «Хрестовий похід без хреста». Фабулу роману становлять пригоди людини, що втікає з Франції під час німецької окупації через невіральну країну до Англії. Роман має картини великої сили (транспорти жidів, транспорт дівчат, призначених бути пов'язами при війську), але в основі лежить світоглядовий конфлікт: втручання чи не втручання людини в справи світу, глибоко простежений психологічно. Критика оцінює роман високо, хоч і ставить його нижче від «Тьми опівдні».

Форми кохання освічених верстов визначає література, а не навпаки. Таку думку поклав в основу своєї нової книги «Сім облич кохання» Андре Моруа. На матеріалі французької літератури і історії французького побуту автор простежує від часів мадам Ляфает до Марселя Пруста, як французькі освічені верстви навчалися форм поводження з жінкою і форм кохання з літературних творів.

ір. ш.

Друга світова війна загнала багато письменників світової слави до Сполучених Штатів Америки. Може ще й тепер в США є більше великих європейських письменників, ніж у самій Європі. На вимушенні еміграції ці письменники не припиняли творчої праці й дали твори не менш високої мистецької вартості, ніж вони давали на рідних землях.

В останній час, як інформує американська преса, в Нью-Йорку вийшло багато нових творів.

Річард Олдінгтон — «Роман Казанови», роман, 344 сторінки, Нью-Йорк — 1946.

Простудіювавши біографічні матеріали та мемуари міжнародного авантюриста й Дон Жуана — Казанови Олдінгтон показав у своєму романі цікаву панорamu різних верств суспільства XVIII століття в різних країнах та схарактеризував міжнародні взаємини тодішньої Європи.

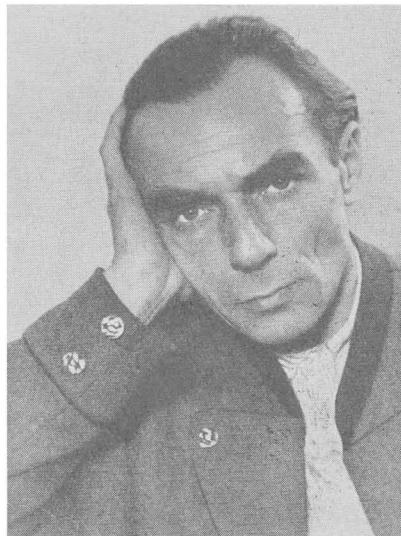
Поет і романіст Річард Олдінгтон (1892 — 1943) належить до найвизначніших англійських письменників і гуманістів сучасності. Він був одним з найосвіченіших людей Англії. Спочатку Олдінгтон виступав переважно або майже переважно як поет і був одним з

перших творців і провідників **імажинізму**. Як поет виступив з першою збіркою ще в 1915 році. Від 1929 р. почали появлятися та кож його романи та новелі, які скоро були перекладені майже на всі європейські мови. Останніми часами Олдінгтон жив в Америці, де дописав свій останній роман.

Інші твори Р. Олдінгтона: **Збірки поезій**: «Старі та нові образи», «Образи бажання», «Дурень у лісі», «З'їдene серце», «Кришталевий світ» та інші. **Проза** — «Смерть героя», «Дорога до слави» — новелі, «Дочка полковника», «Делікатні відповіді» — повість, «Всі люди — вороти», «Життя пані» — п'єси та багато інш.

Франц Верфель — «Зоря ненароджених», роман, 645 ст., Нью-Йорк, 1946.

Славний австрійський поет, драматург і романіст Франц Верфель (1890—1945), творчість якого була маркантою в сучасній європейській літературі, бо він мав однаково великі успіхи як поет, як драматург і як прозаїк. Він теж написав на еміграції в Америці свій останній твір — роман про



Д-Р ЕРІХ КЕСТНЕР — відомий німецький письменник, що живе в Мюнхені, разом з Йоганнесом Бехером і Ернестом Віхертом заступали, як гости, німецьких письменників на цюгорічній 19-тій Конференції «Пенклюбів» у Цюриху. Конференція вирішила допустити участь Німеччини в міжнародній письменницькій організації «Пенклюбів». Головою німецької секції вибрано письменницю Рікарду Гух.

подорож в 201. 1945 рік. Американська критика оцінює цей твір, як епохальний і пророкує йому таке саме місце в світовій літературі, як в свій час зайняв «Дон Кіхот» Сервантеса. Інші твори Ф. Верфеля — **Драми:** »Козина пісня», »Хуарес і Максиміліян», »Павло серед жидів», »Вічна дорога»; **Проза:** »Людина, яка подолала смерть» — роман, »Чистий серцем» — роман, »Сутінки світу», »Пісня Бернадети» та багато ін.

Еріх Марія Ремарк — »Тріумфальна арка» — роман, 455 стор., Нью-Йорк, 1946.

Головний герой цього роману лікар-емігрант, ветеран першої світової війни, який тинється в Парижі, пізніше працює майже даром, як помічна сила при французьких лікарях і, нарешті, його застас у Франції друга світова війна.

Цей роман американська літературна критика оцінює не нижче

від його першого голосного романа — »На заході — без змін».

Інші твори Е. М. Ремарка: »Поворт», — роман, 1931, »Три товариши», 1934, »Рештки розбитого корабля», — 1941.

Жюль Ромен — »Утеча в пристрась» — роман, 558 стор., Нью-Йорк, 1946.

Один з найславніших французьких письменників випустив у світ тринадцять книгу (по два і більше томи в книзі) свого великої циклу романів під назвою »Люди доброї волі«, який він почав писати в 1931 р. Жюль Ромен продовжує традицію французької літератури, охоплюючи в своїх творах цілу добу та даючи яскраву різносторонню картину життя людей різних верств і прошарків.

В свій час Оноре де Бальзак у своїй серії романів дав грандіозний образ французького суспільства в добу між двома імперіями,

за ним пішов Еміль Золя, створивши в більш як у двох десятках своїх романів епopeю »Ругона Макарік«.

Ж. Ромен у своїх романах охопив Європу і особливо Францію 1933 р., і задум його на викінченні.

Американська критика надає великого значення творчості Ж. Ромена, але від остаточної оцінки »Людей доброї волі« ще стримується, гадаємо до того часу, поки не появиться останній том.

Інші твори Ж. Ромена: »Смерть когось« — 1914, »Люсьєна« — 1925, »Шість панів у ряді« — 1927, »Захоплення тіла« — 1933, »Хлопці з бічної кімнати« — 1938, »Сім таємниць Європи« — 1941, »Степан Цвайг — великий европеєць« — 1941, »Сальсета відкриває Америку« — 1942, »Доктор Кнок« — п'єса — 1925 та інші.

B. Оленченко



ТЕАТРАЛЬНА ХРОНІКА

Дотеперішні роботи Ансамблю Українських Акторів під проводом Володимира Блавацького, — такі, як »Земля« за В. Стефаніком, »На полі крові« і »Одержима« Лесі Українки, »Міна Мазайло« і »Народний Малахій« Миколи Куліша, »Ворог« Юрія Косача та ін. — справедливо втвірдили за ансамблем славуreprезентативного українського театру на еміграції, — і то як добором репертуару, так і рівнем акторської і режисерської роботи (особливо близьку до »Народньому Малахію«). Імена таких акторів і діячів сцени, як В. Блавацький, Степова, Горленко, Шашаровська, Левицька, Дичківна, Карп'якова, Барнич, Паздрій, Крижанівський, Шашаровський, Карп'як, Курило та інші — належать до імен першого рангу серед наших сценічних діячів.

Театр поставив собі на майбутнє ще більші завдання такі, що навіть здавалося б, тяжко наважитися здійснити їх в умовах еміграції. У плян своєї роботи театр включив »У пущі« Лесі Українки, »Доктора Стокмана« Г. Ібсена, »Смерть у полоні« сучасного американського драматурга Поля Осборна і нарешті »Патетичну сонату« Миколи Куліша. Зокрема не можна переініти вагу постави »Патетичної сонати«, якби вдалося її реалізувати. Нагадаємо, що ця п'еса — чи не найвище досягнення вже класичної драматургії Мико-

ли Куліша — взагалі не побачила світла рампи на Україні. Вона не мала навіть долі »Народного Малахія«, який тричі зніманий з репертуару і перероблювано на вимоги цензури. »Патетичну сонату« заборонено одразу і категорично. Однак п'еса становила собою мистецький твір такої сили, що за неї вхопилися провідні російські театри як за справжню знахідку. Розповідали в свій час, що мистецький керівник Московського Камерного Театру, режисер світової слави Олександер Таїров сказав з природу »Патетичної сонати«, що твору такого розмаху й такого глибокого дихання він не зустрічав уже багато років у всесвітньому репертуарі.

Можна собі уявити, який розголос мала б ця річ на українській сцені, де вона діяла б не тільки як високодосконалій мистецький твір, а і як об'явлення з кону національної правди, як патетична соната української національно-визвольної революції! Однак саме тому її не допущено на сцену українських театрів. Люди спеціально іздили тоді до Москви й Ленінграду подивитися на виставу бодай у перекладі, бодай у виконанні тих акторів, для яких українські національні моменти в п'есі важили як найменше. Але на це звернено увагу, »Правда« виступила з гострою нагінкою на п'есу і автора, — і п'еса зникла і з російської сцени.

Отже, Україна не бачила »Патетичної сонати«, »Патетична соната« ніколи не звучала з кону українською мовою. Двадцять років лишається вона зачарованою сонною царівною, чекаючи на того лицаря, який відважно розбудить її до нового життя. А зробити це не легко. П'еса ставить колосальні вимоги до акторів. Якого колосального напруження патосу й сили трагізму вимагає, наприклад, роля Марини — чайки української, що злітає з-над країв битої дороги і кличе до боротьби й перемоги! Та і інші ролі — ставлять перед акторами величезні труднощі.

В умовах сучасних технічно-неустаткованих сцен, на яких доводиться грati нашим театралам, »Патетична соната« становить ще величезні труднощі технічного порядку. Як відомо, сцена в цій п'есі повинна становити розріз кілька поверхового будинку. Така конструкція, яку для театру в макеті вже виконав М. Радиш, могла бути устаткована тільки на одній-двох сценах, які є до розпорядження театру. Отже, передбачалося, що театр не зможе іздигти з цієї виставою; інакше кажучи, за всіма розрахунками театр не зможе покрити ті витрати грошей і засобів, які йому доведеться на виставу вкладти. Не зважаючи на це, театр за цю роботу ентузіастично склонився, чудово розуміючи величезну вагу реалізації такої вистави. Були вже розподілені ролі.

Однаке, все це, на жаль, доводиться ставити в минулому часі. Театр Блавацького, як уже відомо з газет, у наслідок злобної ворожої інспирації лишився тепер без театрального приміщення і засобів для дальшої праці, ба навіть без можливостей жити в одному місці. Репрезентативний український драматичний колектив стоїть перед загрозою розпаду.

Нема потреби доводити, що збереження ансамблю під пров. В. Блавацького — справа всієї української громадськості. Нема сумніву, що і братні мистецькі організації, і наукові організації, і передусім централія вживає всіх можливих засобів — і матеріальних і адміністративних, щоб урятувати театр. Ми певні, що в хроніці наступного числа ми зможемо поінформувати про відновлення праці колективу взагалі, а праці над поставою «Патетичної сонати» зокрема. «Патетична соната» мусить зазвучати з української сцени!

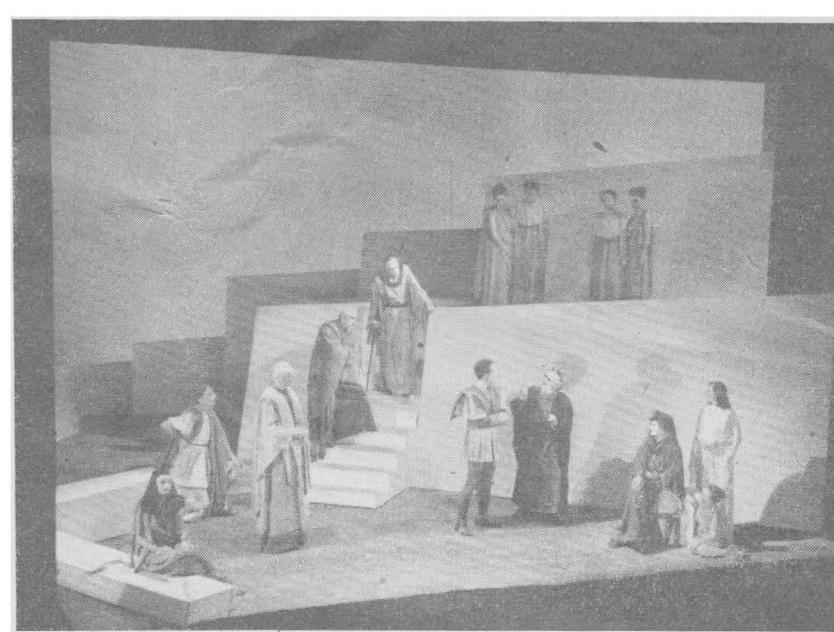
ір. ш. і з. т.

!

АМЕРИКАНСЬКІ П'ЄСИ В НІМЕЦЬКОМУ ТЕАТРІ

Німецькі театри виказують чималий інтерес до чужих, особливо американських п'єс. Майже кожна німецька сцена має в своєму репертуарі якусь п'єсу американського автора. Найпопулярніші між німцями Торnton Вайлдер та його «Наше містечко», що ставилося на всіх майже сценах. Останнім часом у репертуарі німецьких театрів увійшла друга Вайлдерова п'єса «Ми вижили ще раз» (The Skin of Our Teeth), яку тепер грають у мюнхенському театрі „Am Brunnenvor“ в поставі Ферговена. Ця п'єса, що мас багато цікавих ідейних заłożень, характеристична ще й тим, що автор зовсім не в'яжеться законами театрального мистецтва, які вважаються загальноприйнятими. Він довільно змішує дії, мистецькі стилі, розриває цілковито місце акції. Сцена з її суровими рамками, здається, Вайлдерові непотрібно. В нього акція йде над сценою, перед сценою, під сценою, в залі, всюди, аби тільки не там, де «Бог приказав».

Поруч Вайлdera успіхом користується п'єса Пола Осборна «Смерть на полоні», що має англійську назву „On Borrowed Time“, тобто »В позиченому часі«. На німецьких сценах вона іде під назвою »Смерть на яблуні« („Der Tod im Apfelbaum“) — у Мюнхені — Камерний театр та в Гамбурзі, або „Galgenfrist“ — »Відпустка з шибениці« — в Штутгарті). Уривки з цієї казково-філософічної п'єси будуть подані у наступному числі »Арки«.



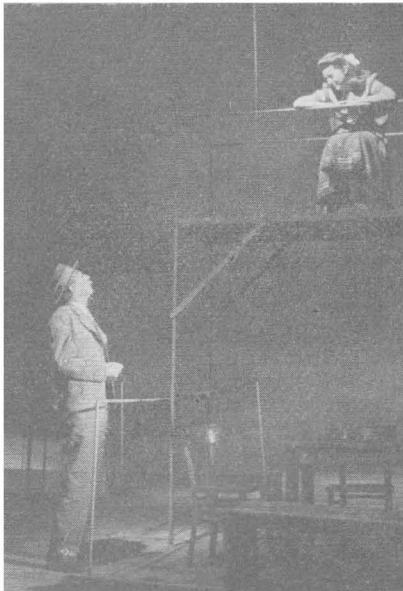
„Троянська війна не відбудеться” — п'єса французького письменника Жана Жіардо у поставі Мюнхенського Камерного Театру — режисер Мартін Гельберг

Крім цих п'єс, в німецьких театрах часто грають комедію Максвела Андерсона »Люди такі, як ти і я« (The children of Saturday) — Мюнхен Новий театр, міський театр у Меммінгені та Театр молоді в Штутгарті, — та трагедію того ж автора »Мері Шотляндська« (Maggie of Scotland) Вистава »Мері Шотляндської« в Штутгартському Державному театрі — це був режисерський дебют відомої німецької акторки Герміни Кернер. У своїй комедії Андерсон темою для жарту бере... подружно вірність. У трагедії змальовує життя Шотляндської королеви Мері Стюарт до часу її „ув'язнення“, її бурхливе, повне романтики кохання до Дарнлея, Ботвелла і Річчо.

Стара передвоєнна сенсаційна п'єса Беерда Вейлера »Процес Мері Даген« була створена в Кемптені, а не менш старий »Поїзд — мариво« Арнольда Рідлі ставлено в герцогській філії державного театру Касселью. Сенсаційну п'єсу Мері Гейлі-Белл »Двоє рук« ставив Национальний театр у Мангаймі, поставник — Гайнс Ріпперс. Соціальна драма Елмера Райса »Рахувальна машина“ („Adding-machine“) була створена на сцені Геббелівського театру в Берліні — режисер — Петер Ельсгольз, та в державному театрі Карльсруе — поставник Петер Франк. Комедію М. Гарварда »Відкритий дім« грають у Дюссельдорфі, поставник — Дельс, »Троє на одному коні« — комедію Сесіл Голм і Джорджа Еббота гра-

ють у Гайдельберзі та в Інгольштадті. Констанцький театр ставив »Велику годину Монсіньоре« Іммета Левері в поставі Ст. Даліна.

з. т.



„Наше містечко” — п'єса Торнтона Вайлдера в поставі Еріха Енгеля, в Мюнхенському Камерному Театрі.

КІНО

Згідно з дослідами інституту Галлюпа, найпопулярнішою з жінок зіркою американського фільму є Інгрід Бергман. Перше місце серед чоловіків залишається за відомим актором і співаком Бінгом Кросбі.

Забута зірка Джан Кравфорд отримала від американської Фільмової Академії звання найкращої акторки та найвище відзначення — «Золоту Медаль» Оскара.



Джордж Рафт

Клерк Гейбл, один з найкраще оплачуваних акторів, отримує постійну платню 28.000 доларів місячно.

Гreta Гарбо, після довгої перерви, в найновішому своєму фільмі гратиме, мабуть, ролю Сари Бернар. Кінофабрика Братів Ворнер передбачає кошти цього фільму на 5.000.000 доларів.

Вівека Ліндфорс — по Греті Гарбо і Інгрід Бергман — є третьою шведкою, що завоювала Голлівуд.

Добре відома нашій публіці з довоєнних фільмів легкого жанру Ліліан Гарвей перебуває тепер у Парижі.

Роберт Тейлор, відомий фільмовий амант, хотів був покинути фільм і осісти у своєму ранчо в Тексасі. Це викликало бурю серед глядачів і продуцентів, що примусило Тейлора змінити свої пляні. Під цю пору «Боб» є зіркою у фільмі «Гай Валлі», де грає роль божевільного.

Дороті Ляймур, Поллета Годар, Бінг Кросбі і Вероніка Лейк (відома нам з фільму «Моя жінка — відьма») — виступають разом у фільмі «В країні ритму».

Анна Бакстер-Годяк (дружина відомого українського фільмового актора) закінчила накручувати фільм «П'ять таємниць пустелі», в якому разом з нею виступають Франкот Тон та Еріх фон Штрогайм. Цей фільм про маршала Роммеля зма-

льовує у фантастично-сенсаційній формі причини успіху та кінцевої невдачі німецького походу в Африці.

Гері Купер та Інгрід Бергман виступають у фільмі: «Інтриганка з Саратоги».

Популярна колись Дольорес дель Ріо виринає з забуття. Вона гратиме головну роль в голлівудському фільмі Джона Форда «Втікач».

Фільмовий продуцент Семюел Голдвін закупив авторські права музичної комедії «Мільядр — доляр Бебі» за суму 220.000 доларів. Головну роль у фільмі, побудованому на цій комедії, він віддав зовсім незнаній герл.

Найпопулярнішою фільмовою зіркою в англійському королівському дворі є Лорена Баккал. Для двірського кіна замовлено вже третій черговий фільм, в якому ця акторка грає головну роль.

Пол Муні відтворює роль Альфреда Нобеля за сценарієм Бена Гехта.

Марлен Дітріх відкінула пропозицію підписати дальші контракти в Голлівуді і вертається до Франції, де «пуританська цензура не пуске фільмів».

Шарль Буас, відомий французький актор, який перебуває вже кілька років в Америці (ми бачили його

висоти. На одному знятку видно, що наша планета має форму кулі. Фердинанда Маріяна, виконавця заголовної ролі у фільмі «Жид Зюсс», застрілила поліція, коли він, не зважаючи на огорожу, переходив застави забороненої зони.

Волта Діснея, відомого творця мультиплікаційних (рисункових) фільмів «Мікі Маус», обвинувають у пропаганді проти негрів.

«Знак Зорро» — після фільмів «Зло-



Тайрон Повер і Лінда Дарнелл у фільмі „Знак Зорро“

дій з Багдаду» і «Д-р Джекілл і М-р Гайд» — зфільмовано вдруге. Цим разом шлагу в обороні покривдженіх узяв Тайрон Повер, як колись, Дуглас Фербенкс-старший. Партнеркою Повера є Лінда Дарнелл.

Елізабет Бернгер, незабутня трагічка німецьких сцен і екранів, виступає на Бродвеї в п'єсі Вебстера (Шекспірового сучасника) «Герцогиня Мальфі».

Фріц Лянг, відомий німецький режисер, що втік від гітлерівців до Парижу, а опісля до США, виїздить фільмувати до Аргентини.



Маргарет Мішель

останнім часом у фільмі «Шість життєвих доль»), не забуває про свою французьку батьківщину. Він став головною комітету відбудови Кале.

Завдяки кінокамері, прикріплений до «Фав 2», ми побачимо на екрані землю, зняту на фільм з великої

Джордж Рафт, відомий фільмовий спеціаліст гангстерських ролей, імовірно грає свою останню роль... перед судом як справжній гангстер. У широких колах знайшов як шулер-шахрай, він мав зв'язки з гангстерським світом, а головне — зі славетним ворогом суспільства ч. 1, Бенджаменом Сінглем — «Блощицею». Переконаний, що є наступником Родольфо Валентіно, він старався деколи осягнути свої ролі у фільмі за допомогою гангстерських нападів на студію, де перебирає насильно ролю головного виконавця. Останньо, подарувавши молодій співачці біжутерію, він уважав, що має право її пограбувати. Коли вона шукала допомоги адвоката, Рафт разом зі своїми товаришами, «вбивником» та «ідолопоклонцем», побили їх. За цей напад і поранення Рафтів затрощує .

в'язниця, грошова кара висотою 300.000 доларів і... кінець фільмової кар'єри.

Хто не знає комедійної байдужості Бастера Кітона? Все ж таки режисер Роберт Алтон дав себе одурити, бачачи безнадійно сумне обличчя цього відомого актора: «Що сталося? Чи, може, злі новини?» »Ні, — закивив присутній при цьому Ред

Скелтен. — Я розповів Кітонові дотеп, і він ще дотепер сміється». Недавно знімано фільм на французькому кордоні, точніше сказавши — кілька метрів його. Сценарій вимагав, щоб понад 50 коней понесло їздців за горбок. Дуже фотогенічно! Сцену повторено для проби кілька разів, а описля знято. І диво: більшість їздців повернуло-

ся пішки. Один з них відвів режисера набік і пояснив: »Ви нам дуже помогли, бо вся прикордонна сторожа задивилася, як ви знімаете і.. ми могли спокійно »працювати«. Або ми пачкарі, або ні! Ніколи не треба втрачати нагоди. Дякуємо в імені всієї братії.«

Юні Гор



Анна Бакстер і Еріх фон Штрогайм у фільмі „П'ять таємниць пустелі“

Ціна 6 НМ.

