КИЇВ
KYIW

журнал
літератури, науки, мистецтва,
критики і суспільного життя

БІБЛІОТЕКА
ОЛЕСЬКАЛЬЧУКА

2

БЕРЕЗЕНЬ
КВІТЕНЬ

1960

MARCH
APRIL

diasporiana.org.ua

KYIW

838 N. 7th St.
Philadelphia 23, Pa.
Tel. WA 2-1699

UKRAINIAN
LITERARY AND ART MAGAZINE
Published Bi-Monthly
Publisher and Editor B. Romanenchuk, Ph.D.
Subscription: $4.00 per year.
Single copy: $0.70.

Entered as second class matter at the Post Office at Philadelphia, Pa.

No. 2 (59) MARCH-APRIL, 1960 Vol. XI

ЗМІСТ

1. Ю. Тарнавський / Уривок з повісти „Шляхи“ 1
2. Ж. Васильківська / Вечір, Добрий лет, Пісня без часу 3
3. Б. Бойчук / Уривок із драми „Хліб життя“ 4
4. П. Килина / Пробудження, Жінка, Акварель 8
5. Е. Андієвська / Уривок з роману „Геростратн“ 9
6. Б. Т. Рубчак / Щоб десь рука... Відсутність 12
7. Б. Романенчук / Модернізм і модерністи 13
8. М. Кушнір / Абстракціонізм 19
9. Б. Р. / Ромен Роллян 24
10. Е. Ґілл / Краса і погане 30
11. О. Домбровський / До історії львівського університету 31
12. І. Боднарук / Галицькі перерібки сценічних творів 36
— / Пам'яті Трохима Дрота 39
13. Огляди й рецензії
І. К-ий / П. Ковалів. Молитовник-Служебник 41
— / М. Кравців. Калейдоскоп 42
— / Russian Orthodox Church .. 42
Волод. Дорошенко / Енциклопедія Українознавства, 11, 12 43
Б. Р. / О. Оглоблин. Люди старої України 46
14. Б. Р. / З мандрівки по книгарських полицях 44
15. Camera obscura 47
16. Бібліографія 48
17. Виправлення помилок 48

Пресфонд у 10-тиліття „Києва“

Б. Ухач, Детройт	3.00	І. Скіра, Філядельфія	1.00
Р. Пиндус, Нюарк	2.00	Д. Безбородько, Філядельфія	1.00
Д. Хомань, Вінніпег	2.00	С. Курчаба, Філядельфія	1.00
Д-р О. і Л. Волянські, Ютика	2.00	Проф. Б. Загайкевич, Кренфорд	1.00
Е. Рудий, Філядельфія	1.00	Д-р Р. О. Климкевич, Маямі	1.00

Всім жертводавцям складаємо щиру подяку і просимо інших підтримати своїми датками наш журнал.

Статті підписані справжнім прізвищем або відомим псевдонімом, чи ініціялами не завжди висловлюють погляди редакції. За підписані статті відповідають їх автори.

Передруки і переклади за згодою редакції і поданням джерела.

Printed by "AMERICA", 817 N. Franklin Street, Philadelphia 23, Pa.

КИЇВ

ЖУРНАЛ
ЛІТЕРАТУРИ, НАУКИ, МИСТЕЦТВА,
КРИТИКИ І СУСПІЛЬНОГО ЖИТТЯ
Виходить що два місяці

Видає й редагує Б. Романенчук

Ч. 2. (59) БЕРЕЗЕНЬ-КВІТЕНЬ, 1960 РІК XI.

БІБЛІОТЕКА
Д-РА С. КАЛЬЧУКА

З творчости молодих

Юрій Тарнавський / УРИВОК З ПОВІСТИ „ШЛЯХИ“

Чисте, біле місто текло крізь мої очі, коли я йшов, мої ноги брязкали, як гроші, падаючи зап'ятками на тротуар, вимитий білим, холодним вітром, птахи перекидалися пронизливими дзвінками своїх голосів, обсівши дерева і падаючи з них на дорогу легкими, блідими тінями. Тепер я вже зустрічав прохожих: сильних, шорстких людей, що поспішали до праці (вони такі розумні, я думав, вони живуть, як яблуко, чи як кінь, і не мають часу мучити себе думками про „волю“ і про „правду“), і як тоді розстібнув блюзу, стягнув краватку з шиї і відкрив комір сорочки.

Вітер і життя тепер проходили крізь мене, як світло крізь хмарку, і я вже майже не відчував себе як щось окреме, як окремий світ, що міг існувати окремо від цього білого міста, від цього холодного, чистого вітру, від голосів птахів, від отих людей, що були такими незначними бажаннями, та такими конечними, такими необхідними.

І я вже не відчував утоми, ні алькоголю в своєму тілі, і все те, разом із згадкою про Ліну і з запахом весни, робило мене радісним і щасливим, хоч я все ще бажав чогось, та наразі не знав докладно чого.

І отак, прийшовши в хату, я отворив широко вікно, немов думаючи, що це мої груди, на те, щоб впустити туди свіже повітря, і я роздягся в холоді, і довго стояв при вікні, дивлячися в місто.

Сонце сходило помалу, посуваючись спокійно, без поспіху, звикле до свого щоденного обов'язку. Воно зробило небо блідо-синім, немов покритим тонким, аж мокрим від тонкости пилом, і залишило смак золота навіть в отій синяві. На стінах сонячні плями лежали, як м'які килими перетикані золотом, і слали в очі м'якість їхнього тепла.

Коли я звик до цієї картини, я захотів нараз помитися і поголитися і, зайшовши в лазничку, глянув у дзеркало на себе.

Моє тіло, темне, з грубими руками, жовтою шкірою, чорним волоссям, було повне життя, як твердий, темний овоч, і я напняв м'язи, роздуваючи їх крив'ю, аж почув, як заболіли жили в кулаках від сильного напливу крови. Пустивши воду з крану, я встромив під неї здорову руку, і холод води нараз запах мені, як квітка, і я тоді, скинувши перев'язку з пораненої руки (що вже не кривавила), набрав у пригорщі отого запаху, і сховав обличчя в ньому, немов думаючи, що таким способом переміню себе в воду. Постоявши трохи, я став голитися, наклавши на бороду м'який, холодний шар

піни, білий і легкий, як дотик руки, і знову забув про себе, немов мій мозок стерп від алькоголю, і тільки підсвідомо вже водив бритвою по шкірі, немов здираючи її з тіла, і кладучи під холод вітру червоне, соковите м'ясо.

Та нараз, переляканий червоним кольором, я пробудився від сильного стиснення серця: я був цілий у крові, і вона висіла на моїх грудях, як подерта червона плахта, мертва вже й покірна, тулячися до мого тіла. Кров довгими, повільними гадючками повзла вниз по моїм животі і по довгих рівних ногах і падала на білу кахльову долівку лазнички червоними грудзиками.

Я стояв, знеможений тепер, чуючи, як моя шкіра дрижала дрібно, як шкіра жертовного козла перед смертю, повний щастя, покори, повний сну, і тільки згодом я став говорити вголос якісь слова.

— О, — сказав я, — о, який я нікчемний і немічний перед Тобою, о, Боже, який великий і могутній Ти . . . і я тепер приношу Тобі в жертву оцю свою кров, бо що більше я можу Тобі дати? . . Це є я . . . я хочу дати себе Тобі, щоб згубити свою відокремленість у всесвіті Тебе, щоб злитися з усім в одній істоті, щоб з усім прославити Тебе, щоб стати Тобою . . . щоб нічого не було, лиш Ти!

— Ти глянь, який я нікчемний, Ти глянь на оту кров: вона липка, вже чорна, вже гидка, вона вже сохне, кусаючи мою шкіру, а ще недавно вона була мною. Ти глянь на оті руки, червоні, як пальці вогню: вони тепер є мною, а коли б я відтяв їх, вони забули б про мене, і вмерли б відразу, перестаючи пам'ятати про сполуку зі мною. Я смертний, — казав я, — я зложений із таких кволих речей, а Ти вічний, Ти завжди був і завжди будеш . . . прийми тоді мене до Себе, о, Боже, прийми мене, і дай мені злитися з Тобою!

І я впав на коліна, і розмазавши кров на грудях, поклав свої криваві долоні на обличчя, чуючи слизьку рідину між шкірою пальців і шкірою обличчя, і клячав так довго, стогнучи тихо, повний щастя і спокою, забувши себе зовсім, немов справді з'єднавшися з Богом, не чуючи, як кров стала застигати на моїм лиці тісною, колючою маскою.

* * *

Так пройшло багато часу, і вже навіть пізніше, коли я вмився (з огидою дивлячися на брунатну від крови воду і на її застиглі, чорні куски, як куски утроби) і перев'язав шию (бо це я так порізав її, хоч не глибоко, а лише здерши бритвою великий кусник шкіри), почуття покори і щастя не покидало мене, і тепер я знав, що це і було те, чого я хотів тоді, коли йшов додому, що я хотів хвалити Бога за все, що Він дав мені, за Ліну, за спокій, за весну, і я, вдягнувшися знову, далі стояв при вікні, дивлячися на місто, втягаючи в середину себе, носом, пахучі стрічки вітру.

Так знову пройшла година, а може дві, і я подумав: мені треба їсти, та глянувши на їжу, мені стало погано, немов вона нагадувала мені оту мою „нікчемність", і я тоді подумав, що добре було б піти у місто пройтися, щоб бути ще ближче до життя, ще глибше у весні, і в вітрі, і в сонці, і я, лишаючи вікна в кімнаті відкритими, пішов надвір, закриваючи від щастя очі, як кіт, коли вітер став гладити моє лице і волосся тонкою, ніжною рукою.

Тепер на вулицях було багато людей, легко вдягнених, свіжих ще від сну, на рогах вулиць продавали перші квіти: двоколесні возики були завалені білими й синіми пучечками шовку, з ніжними, як у курчат, зеленими ніжками стебел, і я хотів купити квіти, та запхавши руку в кишеню, побачив, що оставив гроші вдома. Та це не попсувало мого настрою, і я дальше йшов з усмішкою на устах, славлячи свідомо собою весну й життя.

І тоді, знаючи, що тут, зараз недалеко, була церква, ще навіть не ба-

чачи її, я зрозумів, що я хотів іти туди, що, щоб завершити оте почуття щастя, я мусів іти до неї, і я подумав, що, просидівши там довго, я піду в хату, візьму гроші і потелефоную до Ліни, а завтра поїду до батьків, ходитиму по полю з собакою, говоритиму з Губером. І тоді я скоро побіг вулицею, немов боячись, щоб не закрили церкву, поки я туди забіжу, і я пригадав, як колись було гарно в Великий Тиждень слухати в церкві концертів, сидіти в темнім, холоднім храмі, в якім ріс спів, і я ще дужче біг, і врешті, побачивши сіру будівлю церкви, золоту від сонця, з гострою шпицею на синім небі, я пристанув, і підождав трохи, а тоді пішов у чорні відкриті двері.

Та коли я стояв уже на порозі (передо мною була приємна темрява, а ззаду ясна до болю вулиця), я нагло почув, як хтось кличе мене по імені, і я відразу подумав: Герберт!, і оглянувся, тремтячи цілим тілом, як у переляці, та перед церквою не було нікого, тільки на другому боці вулиці декілька людей поспішали кудись, дивлячися вперто, немов навмисне, перед себе, і я тоді усміхнувся непомітно, і схиливши голову, похитав нею, а тоді обернувся і пішов у темряву, повну тиші і прохолоди, немов упав туди, як грудка цукру в воду, і розплинувся в ній (всередині свічки кліпали повіками, і чорні постаті куняли, шепочучи молитви).

Женя Васильківська

ВЕЧІР

Зачерствіло небо в гущавині,
замовкли під хмарами гуркоти,
нескорими, пізніми кроками
плететься галявами світло.

Затрималась ніч, похилилася,
над гребенем, волос розвіявши,
на вікнах, майнувши хмариною,
розжеврілись очі жаринами.

Дурман поміж жалами тіниться,
у клена захмарилась грива,
і б'ються під серцем розхитаним
недавно народжені крила.

ДОБРИЙ ЛЕТ

Тут, посеред моїх вітрів, червона смерть
слідами бруньок перейде, трухлявим світлом
сповзне по стежці відблиск тиховіддя.
В станках замовкнуть шпулі — над токами,
до тла припалені, як повсть, старечим сонцем,
затверднуть в засіках снопи блакиті.
Тут здеруть
обруч світила — і шипшинним плачем
наколеться хмарина на безлистя.
Тут буде крига на квітках, зростивши

в суцвіттях тіні. Спідні дні здіймуться,
за кожним берегом на заворотах стануть,
напнеться каганцями ніч на крила мряки,
і довго падатиме, і просторий слід
повисне теплими світанками над гіллям.

ПІСНЯ БЕЗ ЧАСУ

Яким свіжим передзвоном
покриваються границі
всіх лісів, де я ходила
по старих колодах снів!

Я підношу голос в ранок,
я стягаю ланцюгами
вогку тінь, що між травою
як розбите море гнеться.

Я здіймаю слово в вітер,
і я чую через листя
як росте зелений місяць
на його тривалім серці,

як глибоко корінь дуба
розколов заросле плесо,
і чому в нестиглій ночі
сива папороть зів'яла.

Повне озеро на берег
розгинає сині крила,
виростає теплим птахом
слід бадилин оситнягу,

а на кручі, де розбились
каравани сонних громів,
тихим шепотом дощів
наповняють роси обрій.

Богдан Бойчук / УРИВОК ІЗ ДРАМИ „ХЛІБ ЖИТТЯ“

(Світло вливається до кімнати Другої.)

ВІН (Розхвильований, опирає свою картину об стіну, іде до середини сцени, де вже починається темрява, і дивиться в далечінь.)

ДРУГА (Ступає декілька кроків за ним. Розгублена): Я їх люблю, твої картини мені близькі.

ВІН (Гнітить мовчанкою.)

ДРУГА: Я їх люблю, як ваговите золото дощу на нивах, як райдугу квіток на . . .

ВІН: Остав.

ДРУГА: Ти мене не хочеш зрозуміти . . .

ВІН: Що тут розуміти? Мистецтво є життям, самим життям.

ДРУГА: Твоє мистецтво є життям — це так, для тебе і нікого більше. Для мене, я б хотіла, щоб воно було частиною життя, близькою, дорогою.

ВІН: Оставмо.

ДРУГА: Чому?

ВІН: Бо це болить. Це пройде.

ДРУГА (Підходить до нього): Куди ти дивишся?

ВІН: У простір.

ДРУГА: В простір . . . чому в нас так порожньо і так багато простору? Аж лячно глянути.

ВІН: Так, перед нами багато простору . . .

ДРУГА (Лишає його й іде до софи — з болючим докором): Коли б то перед нами! То можна було б іти, а то між нами, і тяжко зустрінутись.

ВІН (Мов скроплений холодом свідомости, звертається обличчям до Другої.)

ДРУГА: Мене лякає простір, що між нами. І чим я виповню його? Скажи! Я кожний раз до тебе простягаю руку, як любов, як міст любови, і кожний раз рука, як квітка, висне — в'яне в порожнечі без твойого опертя.

ВІН: (Мовчанка) — Ми є світи у собі, як планети . . .

ДРУГА: Такі далекі, що ніколи не зустрічаються?

ВІН: Не знаю, чи далекі. Мабуть, ні. Але вони об'єднані теплом живої суті.

ДРУГА: Чи браком сутности?

ВІН: Не браком, ні, якимсь глибоким людським притяганням, що нехопне, незбагненне.

ДРУГА: О, я втомлена твоїм щоденним утіканням! „Притягання, незбагненність“. . . . все без людських почувань, без чистої краплини теплоти.

ВІН: І пощо це?

ДРУГА: Пощо! Пощо! Тобі вигідно, правда, кидатися в „незбагненне“, замість у спраглі рамена людини, замість у любов, страждання й радість іншої істоти . . .

ВІН: І пощо це? І пощо знов те саме?

ДРУГА: Те саме! Так — хай сотні, тисячі разів, бо я в твоїй присутності самотня, ти зі мною лиш тоді, коли торкаєш квітку мого тіла.

ВІН: Ні, ні! Ти знаєш . . .

ДРУГА (Перебиває): А так я розпливаюся в твоїй уяві, я існую тільки, як можливість.

ВІН: Не так! Не так! То все незрозуміння.

ДРУГА: Незрозуміння, кажеш, так . . . Ми знаємося тільки через дотик тіл.

ВІН: І чия це вина?

ДРУГА: Не знаю, — я маю прикре почуття, що ти душею не зі мною.

ВІН: А я тобі приношу свою душу (показує свій образ). Якої ти не хочеш пригорнути. Ніжно. Білими руками . . .

ДРУГА: Я хочу й пригортаю, та це тобі замало.

ВІН: Пригортаєш . . . (хитає головою) — ні.

ДРУГА: Так, і це тобі замало. Ти не приходиш поділитися душею, ти хочеш, щоб твоя душа була моєю, що неможливе. Прийди до мене іншим. Прийди до мене і віддай мені в долоні декілька пелюсток власної душі й візьми від мене декілька моїх.

ВІН (Після задуми): Нам треба віднайти стежки до зближення чуттів.

ДРУГА: Не те!

ВІН (Дивиться запитливо).

ДРУГА: Нам треба віднайти любов!

ВІН (Стурбовано): Ми ж маємо любов.

ДРУГА: Зближення чуттів, а не любов.

ВІН: Я ж тебе люблю.

ДРУГА: Ти мене бажаєш.

ВІН: Ні, люблю — оцю сліпучу легкість золота,
що заливає плечі,

ДРУГА (Сумна): Моє волосся — це не легкість,
моє волосся — пшениці,
що ваготіють над ріллею
мозку . . .

ВІН: і очі, тихі, як світанок,
в прозорих мряках смутку,

ДРУГА: не очі, а криниці,
що знають глибину,

і нагість каменя,
і повність берегів . . .

ВІН: люблю це свіже листя уст,

ДРУГА: вони гарячі джерела,
що воскрешають з мертвих . . .

ВІН: і груди,

ДРУГА: це мої фонтани,
що бризкають бажаннями,
як молоком,
що двоголосим криком
кажуть про майбутнє, —
у них втискається
зелений сміх дітей,
що хочуть виповнити
всі сади землі.
І цього ти не знаєш!

ВІН (Підходить до неї і бере її обличчя в долоні): Знаю, люба, знаю. І люблю.

ДРУГА (Мовчки хитнула рукою — зневірена).

ВІН: Та я розп'ятий. Бо з одної сторони любов мене вгорнула до грудей землі, зелених, повних соками, де чути тихий хлюпіт плідностей, як свіжі голоси дітей; по другій — кличуть води голубих вітрів. Де легко. Де немає болю. Де біле існування.

ДРУГА: Так, так . . . завжди одна трагедія.

ВІН: Яка?

ДРУГА: Слабости, роздвоєння.

ВІН: Якої слабости!

ДРУГА: Ти сам себе розп'яв між мною і між Нею.

ВІН (Встає, лишає Другу самотньо й нервово ходить по кімнаті).

ДРУГА: Чого ти знов хвилюєшся? Ти мусиш усвідомити, що далі так не можна, що треба вибрати: мене або Її.

ВІН: Чому ми мусимо все вибирати, а не брати?

ДРУГА: Таке життя.

ВІН: Яке життя! Робитися рабом своїх обмежень. Чому мені не можна жити, і радіти, і любитися з тобою, і любити все, що гарне, в Неї? Чому не жити широко, чому робитися вузьким?

ДРУГА: Вузька ріка глибока.

ВІН: Думки давно зів'ялі! В житті воно не так, в житті немає глибини без ширини.

Друга: Усе слова.

ВІН: Які слова? Любов тоді глибока, коли повна, всеохопна.

ДРУГА: Любов тоді глибока, як одна. Твоя любов — захоплення.

ВІН: А що тоді твоя любов? Єдина мушля без щілин, яка втискає двох людей і закриває світ? Спочатку там, можливо, і затишно, і приємно . . . А так людина задихається, вмирає!

ДРУГА: І знов слова, твоя любов не мушля, а дві мушлі, або й більше! Одна моя, друга Її. І не втягнувши навіть затишку моєї мушлі, ти думками вже біжиш в її, хитаєшся . . .

ВІН: Ти все чомусь не хочеш зрозуміти! Не в мушлях суть, а в тому, щоб не було мушель, щоб ми були людьми, світами таємниць, можливостей, краси . . .

ДРУГА: Ми все минаємось! Ми губимось великими словами. А я хочу, щоб ми глянули в життя — твоє й моє — знайшли щось людське, які б з'єднало і наповнило. Чому ти так боїшся глянути одній людині в серце?

Чому минаєш? Я ж тебе люблю, і це дає таку велику радість, хочеться обняти все кругом і цілувати; і те, що ти не хочеш відчинити серця — те болить.

ВІН: Я хочу . . .

ДРУГА: Ти, можливо, й хочеш, та не можеш, бо ти не любиш.

ВІН: О, яке то все болюче!

ДРУГА (Підходить до нього): Скажи, одверто, щиро: чи ти коли любив, чи любиш?

ВІН: Любив, люблю!

ДРУГА: Кого?

ВІН: Мені тут тісно! Ці питання мене душать!

ДРУГА (Твердіше): Скажи, я мушу знати: кого ти любиш?

ВІН: І скільки вже разів казав: тебе! Тебе люблю! Та пощо слів, слова вмирають без довір'я.

ДРУГА: А як тоді Вона?

ВІН: Її також люблю.

ДРУГА: То нісенітниці! Брехня!

ВІН: І як тобі сказати? Людина має мрії. Людина любить ранки і закутане в пелюшки мряки сонце. Людина любить творчість і красу.

ДРУГА: І ти це в Ній знаходиш?

ВІН: Так. Вона для мене, мов би смуга світла, що прорізує крізь плахту ночі в вищий світ.

ДРУГА: В який?

ВІН: Не знаю.

ДРУГА: Не знаєш, бо немає світу вищого, — є довший світ: світ батьків, дітей, онуків, правнуків, — світ тяглости з людьми.

ВІН: Я все те знаю!

ДРУГА: І Вона для тебе ближча . . .

ВІН: Ближча! Чому ближча? Я просто відчуваю в ній щось тепле і знайоме, і це у ній люблю. Люблю у неї душу.

ДРУГА: А в мене любиш тільки тіло, розстелене на ложі!

ВІН: Ні! Ти плямиш все, що чисте! І знаєш, що люблю у тебе не лише красу твого тіла, але й душу: ваговиту і родючу, як весна. Та я казав — людина мусить мати мрії, мусить часом піднестися у висоти.

ДРУГА: Кожний лет кінчається падінням!

ВІН: І на землі падуть!

ДРУГА: Падуть. Але не тяжко. Та пощо ми ховаємось словами? Ти знаєш: в мене біле ложе, біле, як моя душа, — і там не буде місця ні для Неї, ні для запаху Її рамен, долонь і уст!

ВІН: Це мова заздрости!

ДРУГА: Заздрість — то є відбитка любови в дзеркалі.

ВІН: В кривому дзеркалі!

ДРУГА: Чому в кривому?! Хіба „повніше" й ліпше відкривати голі рамена (роздирає на грудях сукню) і ложе кожному, хто пройде твій поріг?!

ВІН: Ми знов говоримо на різних мовах! Я не про це казав.

ДРУГА: Не про це! Ти, мабуть, думав, що мені присуджено оддатись лиш тобі, нікому більше; а ти — ти мусиш випити всі чаші пристрастей, пізнати всі уста любови.

ВІН: Не думав, зовсім так не думав! О, чому ти так життя сприймаєш вузько?

ДРУГА: А ти нічого не сприймаєш зовсім! Ти сам не знаєш, куди ідеш і чого шукаєш. Ти хочеш йти, але дрижать коліна, і ти спираєшся то на моє, то на Її рам'я, і думаєш, що це твоє хитання є бажанням волі і „широкої" любови. А то є слабість, чуєш, слабість, слабість!

ВІН: Досить! Досить! (Бере свою картину й хоче йти.)

ДРУГА: Зажди! Я хочу вилити себе до решти: у мене біле ложе, як душа! Там буде місце лиш мені і мужеві, що буде мій, а я його, — й нікому більше.

ВІН (Пронизує її болючим поглядом і мовчки виходить).

ДРУГА (Паде на софу, волосся плаче по раменах):

Це дуб ще молодий, що не дозрів,
і вже вітри підрізали коріння,
і молока відмовила земля;
це дуб ще молодий,
якому треба теплоти
моїх грудей,
бо спорохнявіє уран-ц-і... (майже плачем).

(Темрява заливає кімнату)

Патриція Килина

ПРОБУДЖЕННЯ

Коли ти відкриваєш очі, годинник виймає
свої нутрощі із живота скляних дверей.

Коли ти стаєш водити очима, місяць ржавіє
як монета в чорній землі неба.

Коли ти встаєш, там на рівнині втікають
дикі верблюди, під громовицями і хмарами.

ЖІНКА

Вона стояла й мріяла —
її тінь чорніла як корінь.
Лягла і думала —
її погляд виріс у дві рослини.
Шкіра стала різкою, немов теракотою.
Під зеленим кущем черева
дитина щипала, як тварина.
Лягла і мріяла,
і врешті встала.

АКВАРЕЛЬ

Морські ворони обсідають спину піску,
кричать, бачачи глиняні коліна
і камінні копита, кричать
коли гриви і шиї між ними течуть.

Морські ворони танцюють по падлі,
простягають крила в тазах печер,
і, наївшися, важко злітають вдолину,
в переповнені гнізда корала.

Чорним пір'ям бризкається вода.

Емма Андієвська / УРИВОК З РОМАНУ „ГЕРОСТРАТИ“

Я так і не довідався, що було в Джайпурі, бо мене знудило, і я ледве встиг добігти до убиральні. Від того, що мій шлунок спорожнився, мені не стало легше, лише в ногах відбулася неумотивована зміна. Вони зробилися трухляві, і я з обережністю ступав на них, щоб не розсипалися. Коли я повернувся до столу, студент медицини щось довго й гаряче говорив. Довго й гаряче говорили і Ціма з Козюткою-Млодюткою, спочатку між собою, а потім обидва проти студента медицини. Але я ніяк не міг зосередитися на тому, що вони говорили. Мені заважала намальована голова жінки, що досі лежала на стільці, а тепер почала мелькати між товариством. Вона то виглядала з-за плечей студента медицини, то з'являлася на голові в Ціми, і він робив вигляд, що не помічає її, то валялася раптом поруч з кухлями, і Гзи-Бзи її замість кухля мало не підніс до рота. Під кінець вона почала говорити афоризми. Деякі з них були справді вдалі (змісту я зовсім не пригадую, але пам'ятаю, що досить дотепні, бо я довго ніяк не міг перестати сміятися). Потім голова закотилася за спинку стільця, на якому сидів Гзи-Бзи, і все товариство теж заговорило афоризмами, Рівночасно на кожному з присутніх з'явилися вінки з помідорів з крильцями, такі, як були намальовані на перегородці. Потім помідори в вінках на головах моїх приятелів почали тріскатися, і з них посипалися на підлогу хмари помідорного скла. При звуці битого скла в повітрі з'явився господар погребка і політав над головою віольончеліста, описуючи дуже чіткі кола. Після цього я побачив зморщені, як дві сухі риби, ноги гімназиста, що спав під столом, і ми опинилися на вулиці.

На свіжому повітрі я пригадав, що хотів ще того вечора йти розшукувати адресу, отриману в Дома, і голосно сповістив про це моєму товариству.

— Ми тебе самого не пустимо! — вирішило товариство, і ми рушили. Але за той короткий час, як товариство радилося, як іти розшукувати мені адресу і яка дорога найближча, в природі сталися докорінні зміни, наслідком чого виявилося, що пересуватися не так легко, як було спочатку. Небо так хиталося, що розхитувало і землю, як при великій морській качці, і ми потрапляли все не в ту вулицю, в яку хотіли. Вулиці при кожному злеті неба вилітали з-під ніг, кидаючи нас то в один, то в другий бік.

— Чекайте, я знаю закляття, після якого перестане хитатися небо і земля, — сказав Ціма і заспівав:

— Убабу-ру-кумба! Мируку-бу-румба!

— Убабу-ру-кумба! — підхопило товариство.

— Аер! Аер! Убубу-ру-кумба! — заспівало над нами.

Велетенські на пів неба людоподібні півні, співаючи на всю горлянку (поставивши одну стопу на землю, другу на небо), ногами розгойдували небо і землю, і від гойдання, як з міхів, дмухало на нас свіже повітря, заважаючи стояти на ногах.

— Не діє, — здивувався Ціма, — але це нічого, нам лише перейти міст, і ми будемо біля цілі.

Небесні півні-велетні перестали співати, витягли соломинки, якими смокчуть кока-колу, і почали пити крізь соломинки величезні жовтки, понавішувані по небу. Випивши один жовток і лишивши на його місці лише прозору плівочку, півні-велетні приймалися за другий, не спускаючи нас з очей. Кілька краплин жовтку капнуло переді мною на брук, а Цімі заляпало спину й рукав, але він того не зауважив. Ми підійшли до мосту. По набережній цвіли липи, заважаючи дихати. Вони остаточно розморили мене.

Побачивши під липами ряди лавок, недавно пофарбованих в зелене, я не сказав нікому ні слова і попрямував просто на них. Адресу я міг розшукати і потім, сам, без товариства, а тепер я відчував потребу прилягти хоч на коротку мить. Лише торкнутися лавки і трохи відпочити.

Але поки я встиг дійти до першої лавки (пересуватися ставало все важче), Ціма, побачивши мій намір, вилаявся, підбіг до мене, нанизав мене під руку і з докорами потяг на міст. Ззаду дружньо послідувало усе товариство, наввипередки даючи поради, як треба триматися, щоб не відчувати світової хитавиці. Ми з Цімою перші були біля мосту і приготувалися, щоб разом ступити на міст. (Ціма тримав мене, не випускаючи). Але як тільки ми занесли ноги, міст фиркнув і піднявся вгору, так що ми з Цімою з розгону сіли на набережну.

— Треба спробувати ще раз, — сказав Ціма, передихнувши від несподіванки й обдивившися, чи його ногам нічого не сталося, — бо міст тут один, а нам треба на той бік. Ти наш приятель, і ми мусимо ще сьогодні розшукати для тебе адресу.

— Чекайте, — визвався віольончеліст, — це треба інакше робити!

Він обережно підповз до мосту, нагнувся з набережної скільки міг (ми його притримували за одну ногу, щоб він не впав у воду) і легенько полоскотав міст вказівним пальцем, приказуючи: „Кілі-кілі-кілі!"

Міст вивернув для лоскотання живіт, затремтів і ліг підборіддям на набережну.

— Тепер я буду його притримувати, а ви йдіть, — сказав віольончеліст і обняв міст.

З великими труднощами нам нарешті вдалося зійти на міст, але стояти на ньому було майже неможливо. Він переливався під ногами, наче ми йшли не по мосту, а по гумовій грілці з водою, перекинутій з одного берега на другий. На кожний крок витрачалися неймовірні зусилля, бо міст то зовсім пропадав з-під ніг, то знову з'являвся, але в непередбаченому і рішуче не відповідному місці і вже не такий, який був перед тим, а в горбах, м'яких як вата, які при першому ж дотику переливалися в іншу форму, так що треба було блискавично хапатися за що попало, щоби втримати рівновагу, або робився твердий, щоб тут же знову розм'якнути або розтягнутися й обвиснути, як тісто, з якого потім треба було витягувати ноги. Але це ще було б нічого, якби не треба було йти крізь полум'я, якого ми раніше не помічали. Міст, правда, з обох боків свого висячого каркасу був ззовні оббитий листами бляхи (очевидно, щоб не так страшно було дивитися вниз), що трохи захищала від вогню, але важкі язики полум'я лизали міст з усіх сторін, і бляха від спеки вигиналася, як простирала, з громом б'ючися об залізні бантини, на яких висів міст. Ми поскидали сорочки і зав'язали собі їх на голову, але від цього легше не стало. Під нами і над нами пролітали потяги разом із кількаповерховими вокзалами, з'являючися і зникаючи в нижчих складках неба. Глибоко внизу, кожного разу, як розліталися бляхи, видно було довгі, як домни, чани з полум'ям, що, властиво, стояли на набережній перед баржами, але наслідком того, що міст пішов угору, опинилися під нами. З нас лив піт, як з відра. Ми хапалися один за одного, щоб не зваЛитися вниз, бо дедалі ставало все стрімкіше йти, а мостові не було кінця.

— Убабу-ру-кумба! — співав Ціма.

— Маруку-бу-румба! — співав студент медицини.

— Увага! Увага! — кричав хазяїн погребка з неба, затуляючи собою людей-півнів, — починаються сфери! Повторюю: починаються сфери! Для неплавающих — рятівні круги. Прошу приготуватися!

І він процитував сонет Петрарки:

"Ne per sereno ciel if vaghe stelle".

Колись один мій покупець замовив мені антикварне видання сонетів до Лаури. Я дістав, а він потім не прийшов забрати. Свиня. Точнісінько таким шрифтом цитував хазяїн погребка. Я бачив, як він вимовляв той шрифт.

"Di riveder, cui non veder fu'l meglio".

Небо вже було не одне, а кілька. З проваль між окремими небесами залила на нас пара, і все навколо оберталося парою. Я боявся ступати, щоб не провалитися. Все переді мною кришилося і розходилося, як туман. Я хотів помацати, чи ми йшли по мосту, але, не бачачи рук, я втратив і їх відчуття і ніяк не міг знайти, де вони. Я пересунувся, орієнтуючися лише на полум'я по обох боках, яке дедалі вищало, хоч і воно зробилося, як туман, але туман різко відмінний від туману навколо. Потім воно зімкнулося над нами. Останнє, що я почув, був Цімин голос, що молодечо віддалявся між баштами туману:

— Убабу-руу!..

. . .

Я відкрив очі і відразу ж відчув на обличчі свіжість. Я лежав обличчям у траві на краю кручі, що карколомно спускалася вниз, аж дивно, як на цьому стрімкому схилі могли рости великі і такі лапаті, як бичачі легені, дерева. Внизу рухалася ріка, могутня і розлога, відсунувши порізану подекуди нетривкими кольоровими смугами долину, що починалася за нею, на самий обрій. На обрії випиналося сонце, пробуючи підняти з собою і весь горизонт, що тягнувся за ним, як тісто, і в тих місцях, де йому вдавалося відірватися, ляскав, наче відривали порожню пляшку від губ. Сонце не поспішало сходити, витягуючи себе з-за обрію по міліметру, і все навколо було густо-червоне, мокре і сліпуче. Особливо сліпучими були хмари метеликів, що підіймалися з густої трави просто перед моїм обличчям. У них сконцентрувалося все світло і вся вологість, і весь ландшафт був пронизаний ними. Вони підіймалися не тільки з кручі, а й з ріки, долини, з кожного листа, з кожної закутини. Я спробував ворухнутися, щоб хоч трохи відсунутися від кручі, але мені так заболіло тіло, воно відчувалося настільки важким, ніби кінчалося десь аж за кілометр тілом бронтозавра, в яке входила і круча, як один із складників мого тіла, що я навіть не спромігся підвести голову. Я не міг ворухнути жодним м'язом, і так з трави, що налазила в очі, і дивився на метеликів. Проти сонця вони були великі і важкі, як блюдця, таких великих я ще не бачив, і капали від рожевої свіжости. Я ще раз спробував відвернути голову від світла, що сліпило мене до сліз, і не міг. Я заплющував очі, але світло продиралося і крізь закриті повіки, і я знову розплющив їх. Я спробував уявити, де в мене руки, щоб якось нав'язати з ними зв'язок і затулити очі, але без успіху. В мене ніби відчавили всі почуття, і я був з'єднаний із зовнішнім світом лише через зір, як через пуповину. Мене раптом налякала думка, що, може, я зовсім без тіла і від мене лишилася лише голова, і саме тому я не здатен ворухнутися. Але перевірити це виходило за мої спроможності, і я вирішив не думати про це. Світло виїдало мені очі. Рятуючися, я кліпав повіками, від чого вони з кожним рухом подвоювалися, аж лунки очей боліли від їх тягару, і не міг ні відвернути голову, ні навіть опустити її нижче в траву, щоб не дивитися на обрій, що запливав від грубо-червоних до ніжно-рожевих, немовлячих фарб, відколюючися шматками від суцільної маси й уповільненим темпом опадаючи в ріку. Нові хмари важких метеликів, як випари, здіймалися з землі перед моїм обличчям, часом навіть торкаючи його й обсипаючи сховзким космічним пилом, як прохолодним тальком. Підіймаючися вище, вони ставали прозорими від світла, як обрубки найлону, або ж і зовсім асимілювалися в по-

вітрі, хоч і не надовго, і потім знову втілювалися в плоть, то важкими чорними дисками, то прозорими плівочками, невпинно падаючи і підіймаючися проти сонця.

Я знову зробив зусилля, щоб ворухнутися, і знову відчув страшний біль у всьому тілі, але зрушитися так і не вдалося. Мене ніби прилютували кожною клітиною до землі, і земля ходила по моїх венах. Я лежав непорушний, і крізь клуби метеликів, сліпнучи, дивився на обрій. На рівні мого правого ока нахилилася до мене стеблина, лоскочучи мені щоку, і я не міг навіть повернути своє обличчя. По стеблині повзла гусениця, яка й нагнула стеблину до мене. Волосинки на її темному переливному тілі жаріли веселками і вибухали, ніби з них творився новий космос. Стеблина з гусеницею була так близько, що гусениця закривала собою пів ляндшафту і я не міг встановити, чи вона повзе по стеблу, чи по обрію і аж звідтіля торкає мене волосинками всього променюючого циклопічного тіла. Якби мені хоч трохи ворухнутися! Але це було недосяжним. Біля мене здіймалися й падали метелики, черкаючи мені обличчя; їх безперервними хвилями виносило з землі, і крізь них я дивився на ріку, на рівнину, на обрій, що тремтів, ніби там мало ще щось останнє відкритися. І я знав, що зараз, ще мить, і те останнє відкриється. Воно вже наближалося, і йому треба тільки втілитися. „Нехай відкриється, говорив я, завмираючи, нехай відкриється, я готовий. Я готовий!..“

Богдан Тиміш Рубчак

ЩОБ ДЕСЬ РУКА НАКРЕСЛИЛА

Коли то на трьох темних вістрях кров'ю сплив світ,
і дерево пізнало свій закон,
тоді настала тиша, й не було вже голубів.

Язвіло небо ямами, сліпе, без голубих своїх очей.
Послухайте: тоді засумував пісками край.

Не зрозумів ніхто.
Не зрозумів ніхто: ні звір, ні муж, ні камінь,
що на горі від смерти піднялося зрозуміння дня.

Найвища жертва блиснула: питання чин,
щоб десь рука накреслила на глині тінь човна.

* * *

І досі білогриві
коні піною в крові,
і досі про інший беріг говорить море,
а вже осінь обличчя вишневе твоє, шовкове
взяла у сухі долоні.

І досі про гарячі
зустрічі шепчуть ночі,
і іншу зустріч дерево обіцяє,
а вже жести пустіють, і білоустий спогад
пестить чоло востанне.

І досі зорерівні
очі радіють граням,
і інша радість жевріє у сліз дзеркалах,
а в очах уже заморожений лет пташиний:
болю вже в них немає.

ВІДСУТНІСТЬ

Конечні двері
не впустять ярих
пірчастих звірів.

Безмежні очі
не будуть плакать,
не глянуть двічі.

Смертельне Сонце
намарне палить
пустиню серця.

Б. Романенчук / МОДЕРНІЗМ І МОДЕРНІСТИ

Українська література пережила впродовж своєї історії дві модернізації, а оце тепер переживає й третю, яка має українську літературу ще більше наближити, а чи просто зрівняти з літературою европейською чи світовою, оскільки модерна література сьогодні вже не обмежується до самої Европи, тільки виходить далеко поза її межі.

Першу модернізацію завдячуємо, як відомо, І. Котляревському, який і заслужив собі на почесну назву батька нової української літератури. Від його почину українська література змінила церковний чи півцерковний характер на чисто світський, змінила стару літературну мову на чисто народну, яка згодом стала літературною, і вже постійно стала розвиватися в дусі літератури европейської, на яку потім завжди орієнтувалася і на неї рівнялася. Ця модернізація була з усіх пізніших найбільш сприємлива і загально прийнята.

Друга модернізація датується самим початком 20-го століття, коли поет Микола Вороний виступив із закликом до українських поетів (1901) скінчити з примітивізмом народницької літератури і присвятити більше уваги естетичним завданням та наближитися до европейського модернізму. В 1903 році він видав, разом із В. Самійленком, літературний альманах „З-над хмар і долин", яким наче відкрив модерністичний рух в українській літературі. До цього руху приєдналися потім такі поети, як О. Олесь, Г. Чупринка, М. Філянський, Л. Кримський та інші, а також деякі критики, як М. Євшан, М. Сріблянський та А. Товкачевський. В 1907 р. група почала видавати власний журнал „Українська хата", що появлявся аж до першої світової війни 1914 р.

Друга група модерністів постала у Львові, це була „Молода Муза", богемська група поетів і письменників, яких об'єднувала радше кав'ярня, де вони сходилися, їх молодий вік, та якісь неясні відчуття й бажання творити щось нове. Один з них, Петро Карманський, пише у своїх спогадах, що вони, „молодомузці", може навіть інстинктом відчували, що Европа женеться вперед", а вони, „галичани, сидять скам'янілі на гранітних основах традиційної побутовщини, „неньковатости" примітивізму й сентименталізму" ... І ми — каже він далі — шукали нової форми, нового вислову, намагалися витончити наші творчі засоби у формі і змісті. Одні з нас задивлялися на

ближчий захід, на „Молоду Польщу", інші сягали поглядом ще далі",[1] розуміється, до Європи, яка була осередком модерністичного руху в літературі. До цієї групи належало бодай з двадцять різних смаками й уподобаннями, не кажучи вже про стилі, бо в них ще стилів ніяких не було, поетів і письменників, як Василь Пачовський, Петро Карманський, Михайло Яцків, Степан Чарнецький, Остап Луцький, Михайло Рудницький, Сидір Твердохліб, Осип Шпитко, Михайло Паращук та інші, але поважну ролю в літературі відіграли лише кілька з них — Василь Пачовський, Петро Карманський, Михайло Яцків, та Ольга Кобилянська, яка хоч і жила постійно на Буковині, то все таки причислялася до групи, і якоюсь мірою Богдан Лепкий, що жив у Кракові, але часом приїжджав до Львова і рахувався членом „Молодої Музи".

Обидві групи, київська і львівська прагнули того самого — звільнитися від тягару народницької літератури й громадянських обовязків у літературній творчості та шукати нових засобів поетичного вислову. Це були поети й письменники — індивідуалісти, які хотіли не згубитися в морі літературного примітивізму, як вони казали, і прагнули дати вислів своїм індивідуальним почуттям і настроям новими, не трафаретними поетичними засобами. Вони визнавали ідею чистого мистецтва, відпекуючись водночас якнайзавзятіше від усяких громадських чи народницьких зобов'язань в літературній творчості.

Наскільки вони взяте на себе завдання — оновити українську літературу — виконали, це окреме питання, над яким тут не будемо спинятися, але загально ствердимо, що певні поетичні досягнення вони мали і ними збагатили українську літературу. На цих досягненнях і виросла нова генерація поетів, яка цю модернізацію посунула на крок чи два дальше і піднесла на вищий рівень. Це була б третя модернізація української літератури, але її правильніше уважати тільки другою фазою та вищим ступнем того самого літературного процесу, який почався в 1900-тих роках. Перша фаза цього процесу тривала до самої світової війни, а по війні і національній революції прийшло до голосу молодше покоління, більш революційне, більш темпераментне і, очевидно, більш талановите, — коли брати до уваги кращих представників. Це покоління взяло справу дальшого розвитку української літератури в свої руки і в захопленні своєю „революційною" ролею осудило своїх попередників як народників, яким місце тільки в музею, та проголосило себе єдиними і справжніми модерністами. Ця фальшива думка тримається в нашім літературознавстві і досі.

Повоєнна фаза модернізму розвинулася в трьох головних напрямах: символістичному, неоклясичному й футуристичному. Джерело повоєнного символізму було те саме, що й передвоєнного, тільки ж коли передвоєнні модерністи прийняли не всі, а лише деякі риси французького символізму, то повоєнні підійшли до нього трохи ближче. Коли лірична драма В. Пачовського „Ладі й Марені терновий вінок мій" (1912) є лише певною ремінісценцією символізму, особливо його зовнішних форм, хоч багатство віршу досягає рівня рос. символістів Бальмонта й Блока, як каже М. Степняк,[2] то найвиразніший повоєнний символіст, Дмитро Загул, сприйняв і символістичну містику. Його збірка „З зелених гір", що вийшла 1918 р. носить сліди Бальмонта, якого він перекладав, а в збірці „На грані" (1919) Загул дав гарні зразки віршування і показав своє символістичне відчування світу, хоч від інших символістів він різниться іншим розумінням вічности. Тичина дав інший зразок символізму, загальним настроєм цілком протилежного до західного. Тичина сприймає світ радісно, не як російські та французькі симво-

[1] П. Карманський. Українська богема. Львів 1936, ст. 110.
[2] М. Степняк. Поети „Молодої Музи". Червоний Шлях, 1933, ч. 1., ст. 163-4.

ліст трагічно й песимістично, а така типова риса символізму як музичність віршу в Тичини теж має піднесений настрій, а не песимістичний, як західний і російський. На цю музичність віршу і досконалість форми звертали головну увагу і передвоєнні модерністи, але піднести їх на високий, скажемо, європейський рівень пощастило радше повоєнним модерністам, перш за все Тичині, а там і Загулові, бо це були два найвизначніші повоєнні символісти, аніж передвоєнним. В Пачовського, як і в Тичини, а головно в Загула є ще й інші елементи символізму, проте справжнього (французького) символізму, з усіми його атрибутами, ні в одного з наших символістів немає. Інша справа з пізнішими, молодшими символістами, як от О. Зуєвський, але про це в нас буде мова в іншому місці.

Другим напрямом повоєнної фази українського модернізму був неокласицизм, але оскільки він виходить з іншого джерела, з французького парнасизму, проти якого символізм був реакцією — в нашій літературі обидва ці напрями збіглися в одному часі тільки випадково — ми тут про нього не будемо говорити.[3] Те саме із футуризмом, хоч він із символізмом, як і з пізнішим сюрреалізмом має деякі точки стичности. Спільні їм риси, це екстремна революційність, руйнація старого мистецтва, деформація віршу, стилю, мови, образів, ритміки та інших поетичних засобів, що такі притаманні були футуризмові і прикметні сучасній модерністичній поезії. Український модернізм відбивав без сумніву модернізм європейський, але тільки в певних рисах і, перш за все, технічних, вдосконалюючи версифікаційні засоби та музичність віршу, що в французькій (і в російській) символістичній поезії була одною з головних вимог.

Не говоримо теж про інші напрями, як імпресіонізм, неоромантизм, імажинізм, бо вони більшої ролі з розвитку української літератури не відограли, хоч про імажинізм можна б говорити у зв'язку з поетичною творчістю Б. І. Антонича, який трохи інакше підійшов до джерела модернізму і використав інші його елементи, чим він трохи ближчий сучасним модерністам.

Третя модернізація української літератури, про яку ми тут властиво хочемо поговорити, з усіх, може, найскладніша. Це та, що ми її тепер переживаємо в творчості групи молодих поетів і письменників, які вийшли на літературну ниву щолиш в останньому десятилітті і ще своєї творчости як слід не розгорнули. В останньому часі вони оформилися в т. зв. „Ньюйоркську групу", яка виявила себе двома невеличкими збірниками п. з. „Нові поезії" ч. 1. 1959, ч. 2. 1960, де находимо таких поетів як Віра Вовк, Е. Андієвська, Ж. Васильківська, П. Килина, І Шуварська (жінки і тут переважають), Б. Бойчук, Б. Т. Рубчак та Ю. Тарнавський. Деякі з них живуть справді в Нью Йорку чи під Нью Йорком, але деякі живуть поза ЗДА. Певну їх групу ми і представляємо в цьому числі. Деякі з цих поетів уже видали бодай по одній збірці поезій, а деякі ще підготовляють. Ця група, а радше це покоління модерністів найбільш радикальне. Вони найближче підійшли до джерела сучасного модернізму і взяли з нього те, на що попередники не зважувалися. Бувши здебільша студентами чужих університетів, вони зіткнулися безпосередньо з сучасною англійською, американською, еспанською та французькою поезією раніше ніж познайомитися з рідною. І в їхній уяві наша сучасна поезія є такою ж, мабуть, застарілою чи народницькою, як для наших же модерністів 20-тих років була поезія „Української хати" та „Молодої Музи". Вони, щоправда, не висловлюють цього отверто, але що так вони думають, доказує хоч би й те, що вони в своїй початковій стадії творчости вийшли не від українського джерела, яке їм, мабуть, видалося засухе й забідне, але

[3] Обширніше про це говориться в праці „Модерністичні течії в українській літературі", яка готується до друку.

від чужого, з яким вони познайомилися в нормальному ході своїх університетських студій. Цим джерелом є, посередно, французька поезія 1870 років, а безпосередно, друга її фаза: європейська й англо-американська поезія 20. років. Це поезія Аполінера, Сен Жон Перса, Т. С. Еліота, Гарсія Льорки, Г. Бенна, Льотреамона, Унгаретті, Хіменеза та інших визначних світових модерністів, які вчилися в французьких поетів другої половини 19. ст., зокрема в Малярме, Бодлера та особливо в Рембо, чия поезія дуже скомплікована і говорить дивовижною, для читача незвичною мовою. Але в дійсності це вони всі три є основниками модерної лірики і ще може навіть сьогоднішніми її провідниками, бо від них походять закони стилю сучасної поезії, яка говорить переважно загадками й неясностями. Т. С. Еліот називає Бодлера найбільшим зразком модерної поезії в якійбудь мові, бо Бодлер є справді творцем модерної поезії і навіть автором терміну „модернізм". Він є творцем модернізму практично і теоретично. Практично тим, що його поезія показує дорогу, а теоретично — певними теоретичними міркуваннями, як напр., про фантазію, яка є для нього ідентична із сном. Вона діє так, думає він, що розкладає твір за певними законами, які постають у найглибших глибинах душі, потім збирає і впорядковує посталі таким способом частини і створює з них „новий світ". Значить, за Бодлером, на початку творчости є розбиття, розкладальний процес, або **деформація.** Поняття деформації виступає в Бодлера дуже часто, але воно має в нього позитивне значення, настільки позитивне, що в деформації діє сила духа. З такого розкладу виходить „новий світ", але не реально впорядкований, тільки ірреально відображений, що не може бути контрольований реальними, порядкуючими силами. Бодлер гостро протиставить фантазію відсбражальній дії або, як він каже, фотографії, при чому твір фантазії називає він „вимушеною ідеалізацією", розуміючи під ідеалізацією не те, що стара естетика: прикрашення чи підсолодження, а відреалізования. Реалізм він засуджує разом з природничими науками, які звужують, в мистецькому сенсі, всесвіт і позбавляють його таємниць. Мистецтво, що постає з творчої фантазії шляхом деформації і творення ірреального образу, Бодлер називає **наднатуралізмом** — surnaturalism — що відречевлює речі і зводить їх до ліній, кольорів і рухів. З цього сюрнатуралізму Аполінер вивів у 1917 р. **сюрреалізм,** а в 1918 назвав його „новим духом". У своїй книжці „L'esprit nouveau et le poetes" він пише таке: „Новий дух є духом абсолютної свободи, яка в поезії веде до необмеженого вибору матеріялу без уваги на його якість. Поезія може спалахнути як із зоряного мряковиння та океану, так і з горіючого сірничка або спадаючої хустинки. З найбільших або найдрібніших речей вона собі витягає те, що досі було нечуваним, і перемінює його в дратуючу несподіваність, в нову радість, навіть як вона відчувається болісно. Найнепоказніший предмет служить їй за відскочню в невідому безконечність, де мигтять вогні різноманітних значень, але й де є сумерки невідомого. Смішне й абсурдне стоять на однаковому рівні з героїчним. Нові реалії технічної цивілізації, як телефон, літаки, машини входять теж до нової поезії, але нова поезія зв'язує їх і перетоплює із свобідно винайденими мітами, яким усе дозволено, а найбільше те, що є неможливістю. Її ціллю є „синтетична поезія", яка повинна бути як сторінка газети, з якої найрізнородніший матеріял впадає в очі рівночасно, або фільм, що нанизує образ за образом. Творення поезії є наче праця прецизного механіка, а сама поезія мусить зробити все можливе, щоб дорівняти мужності математики. Але поезія завжди мусить розраховувати на несподіваність. І в цій несподіваності — в цій скерованій проти читача агресивній драматиці її способу висловлювання Аполінер бачить властиву різницю між новою поезією і старою. Та поет, який шукає невідомого, щоб висловити це в ненормальній мові, буде самотній, висміяний або виклятий".

Це є програма Аполінера, через яку говорить Рембо, тому вона є найважнішою сполучною ланкою між Рембо і поезією 20. ст. І ще можна згадати про Ґарсія Льорку, що покликується на Ґóнгору, який казав, що вартість поезії росте в міру віддалювання її від нормального зовнішнього і внутрішнього світу, тобто від реалізму чи натуралізму. Творчість Ґонгори була теж реакцією на наївне або грубе віршування на переломі століть, тобто була відверненням від натуралізму. Отак постала поезія, якої читач не шукає, а втікає від неї, бо вона говорить неясностями. Г. Фрідріх каже у своїй книжці „Структура модерної лірики", що ця неясність фасцинує читача, але й не менше його бентежить, а її чар слова і таємничість діють на нього спонукливо, хоч розуміння стає цілковито здезорієнтоване. Цей збіг нерозуміння і фасцинації він називає дисонансом, бо він витворює напруження, що змагає радше до неспокою ніж до спокою. І таке дисонантне напруження, каже він, є ціллю модерного мистецтва.

Щодо неясности модерної лірики — а ця неясність і є головною причиною, що й наш читач не сприймає поезії вище згаданих молодих модерністів — то це явище не нове, бо вже символістична поезія була неясна, таємнича і незрозуміла. Ш. Бодлер писав колись, що „в тому є певна слава бути незрозумілим", а італійський поет Монтале сказав, що, „ніхто не буде писати поезії, коли її проблема полягає на тому, щоб бути зрозумілим". Взагалі модерністичні поети цілком не рахують на те, щоб звичайний читач розумів їхні твори, бо вони не пишуть для широкої публіки, тільки найвище для одного-двох читачів, здібних поезію відчувати. Німецький поет Ґ. Бенн каже, що творити поезію означає „підносити вирішальні речі до мови незрозумілого і присвячуватися речам, які заслуговують на те, щоб нікого про них не переконати". Подібне скаже напевно і наш О. Зуєвський, що теж не цікавиться масовим читачем і пише радше для себе та кількох читачів, які спроможні його поезію сприймати і по-своєму інтерпретувати. Для модерних поетів поезія є чи має бути своїм значенням багатомовним зображенням, що діє радше на підсвідомість ніж на розум, і кожний може собі пояснювати їх, як хоче. В дійсності, воно так і буває, що модерна поезія не є однозначна, тільки багатозначна, і кожний читач може її розуміти, як хоче, і пояснювати, як хоче. Хто матиме краще відчуття, той краще її собі зінтерпретує і пояснить, не дивлячись на те, чи поет так само думав, коли творив, чи ні. Та справа навіть не в тому чи поет так само думав, як той чи інший читач або інтерпретатор пояснює, бо можливо, що він зовсім не думав, а творив підсвідомо, без участи того чинника, що контролює поетову уяву. Тому саме модерна поезія, коли навіть і заторкує дійсність, тобто речі або людей, то вона трактує її не образово чи описово, як це робить традиційна поезія, тільки деформує її, удивовижнює і затемнює, щоб не бути зрозумілою. Дійсність тут виступає як така, що позбавлена часового, речевого, просторового порядку і не виявляє різниці — що в нормальному життю не можливе — між гарним і огидним, між світлом і тінню, як наприклад, у поезії Емми Андієвської, яка дуже часто сходить до примітивізму, як єдиного засобу, спроможного виявити її підсвідомість. Тоді між її мовою і мовою нормальної (традиційної) поезії постає глибока прірва, така радикальна, що її мова своїм затемненим змістом просто викликує шок, або, лагідніше сказавши, замішання чи збентеження. Її словник приймає дивовижні значення, бо вона добирає такі слова, що в нормальній мові чи в поезії не поєднуються в змістовні речення, проте вони можуть бути лірично наснажені чи наелектризовані, хоч дібрані з найвіддаленіших ділянок. Її метафори й порівняння вживаються в інший, ніж звичайно спосіб — ірреально поєднуючи речево й логічно несполучні члени. Як модерне малярство, ставши „автономною струк-

гурою фарб і ліній, пересуває згл. усуває все предметове" (від того й назва безпредметове мистецтво), так і в модерній ліриці автономна структура мови може спричинювати вживання безсенсових звукосполучень чи звукових серій, і тоді поезія стає взагалі незрозуміла змістом вислову; її властивий зміст криється в драматиці зовнішніх і внутрішніх елементів форми. І хоч така поезія є все таки мовою, то мовою без можливости передати будь-який зміст; вона має дисонантну серію, якою вона одночасно і принаджує, і відпихає того, хто її сприймає. Це викликує в читача враження анормальности та виродливости.

Все це є вимоги модерної поетики, яка вимагає несподіваности й дивовижности, тому, хто хоче когось вразити дивовижністю, мусить користуватися ненормальними засобами, хоч ненормальний ще не означає звироднілий. І ненормальна поезія не викликає на себе засуду, бо признання, як думає Еліот, може мати і така поезія, що не є зрозуміла, що позбавлена сенсу, який заспокоював би привичку читача.

Що ж до цієї привички, то, хоч поезія від останньої чверті 19 ст. сильно змінилася, читач, що привик був до суспільної поезії, свого смаку не змінив, ні не знайшов критеріїв, за якими б міг оцінювати нову поезію. А властиво ні, критерії він знайшов, тільки самі негативні. Коли давніша доба, оцінюючи поезію, вказувала переважно на змістові якості й оцінювала поезію позитивними категоріями, то сьогоднішня поезія викликує зовсім інші критерії оцінки — негативні, при чому оцінка йде не по лінії змісту, а по лінії форми. Еспанець Dámaso Alonso каже, що „в дану хвилину немає іншого допоміжного засобу як лиш називати наше мистецтво негативними поняттями.

Що це значить оцінювати негативними поняттями? Це значить вживати в обговорюванні поезії таких означень, що мають негативний сенс, як дезорієнтація, дегуманізація, деформація, депоетизація, фрагментаризм, дивовижність і т. п. Позитивних понять критика модерної поезії ще не знайшла, бо й сама поезія цьому не сприяє, вона ще, мабуть, засучасна, щоб давати будь-які можливості знайти позитивні критерії оцінки. Це ще не означає, що ця поезія безвартісна, деякі критики пробують вживати позитивних критеріїв. Верлен, нпр., називає поезію Рембо „вергільською", інший критик називає її „властивою красою", але ці позитивні поняття губляться в гущі негативних, так що позитивну оцінку модерної поезії треба витягати з негативних понять. (далі буде)

ДРУГИЙ ЗАКЛИК ДО ПРАЦІВНИКІВ ЛІТЕРАТУРИ

Минулого року ми повідомляли, що готуємо до друку „СЛОВНИК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ" і запрошували сучасних наших працівників літератури у вільному світі подавати нам свої адреси та відомості про себе. На цей заклик відізвалося чимало авторів, які нам подали цікаві відомості як про себе, так і про інших, забутих уже, або мало відомих поетів та письменників, але ще далеко не всі, тому ми повторюємо наш заклик і ще раз просимо всіх авторів, які з нами контакту ще не мають, подати нам бодай свої адреси, в своєму таки власному інтересі.

З уваги одначе на те, що до нас незрідка зголошуються і автори, які з літературою (т. зв. красним письменством) не мають ближчого і безпосереднього зв'язку, або такі, що в літературі працюють тільки випадково чи посередньо, і літературою не цікавляться, вважаємо за потрібне пояснити, що під „працівниками літератури" вважаємо перш за все тих авторів, які постійно працюють у літературі, отже письменників, поетів, критиків, істо-

(Продовження на стор. 23.)

Михайло Кушнір / АБСТРАКЦІОНІЗМ

Всупереч тому, що в останніх роках досить невідповідально пишеться про „майбутній" аспект абстракціонізму, пов'язуючи його неясно з якимсь новим виданням людини, яка щойно має побачити соняшне світло і феруючи базовані на піску аксіоми — ця галузь мистецтва зовсім не носить скандального характеру новости, ані не є винаходом останніх кількадесяти літ. Треба собі зразу на вступі усвідомити, що абстракціонізм, який є світом самим у собі, таким великим як великою є ділянка предметного мистецтва, проявлявся в минулому, жив, гинув і знову виринав у щораз інших частинах земської кулі майже так давно, як давно сягають сліди творчої людської праці. Часто шляхи його проявів біжуть побіч себе, або перетинаються контактами не до провірення, на які одначе вказували б подібності вжитих мотивів.

Не тільки в клясичних цивілізаціях, або в ділянках мистецтва, називаного „примітивом", але в часах найдальшої праісторії завжди можна відрізнити дві великі струї, дві ріки, якими пливуть мистецькі потреби людини. Одна з них — це велика струя реалістичної і предметної творчости, а друга — це абстрагуюча струя, часто тільки схематизуюча, а часто теж висказуюча деякі потреби (містичні?.. магічні?..) при помочі елементів, що входять в обсяг абстрактного мистецтва. Для другої струї була важна тільки внутрішня концепція, що дозволяла відтворити те, що ми могли б сьогодні назвати „духом", чи теж „суттю", чи „основою", чи „природою речі", так, як сам собі творець уявляв, при помочі вжитих пластичних засобів. Очевидно, під умовою, що буде існувати ще спільна мова порозуміння.

Форми цієї другої струї, абстракційної, народилися безсумнівно з проявів життя. Одначе їх аспект не є вже тим, що звичайно записує мозок людини, на основі баченої дійсности. Ці форми є цілком відреалізовані, але в своєму виразі вони зберігають певну силу сугестії, деякий таємний ритм, можливо, що народжений у моменті, коли дійсність перемінювалася в творчому тремтінні мистця в оту „мистецьку матерію" з абстрактним виразом.

Треба теж додати, що деякі з цих форм, хоч чисто абстрактні, все таки зберегли в собі деякі вказівки (для релігійних чи психологічних цілей), що можуть орієнтувати глядача, допомагаючи йому в перекладанні твору на мову більше ляїкові зрозумілу. Так є часто, наприклад, із муринським мистецтвом Африки й Океанії. Знову ж інші форми, з бігом часу позбуваються цілковито отого глибшого значення, яким, можливо, вони були позначені початково. Вони стали виповіддю чисто декоративною, виповіддю, з якої прогнано всякий спіритуалізм. Такий випадок трапився, мабуть, із мусулманським мистецтвом, що є звичайно геометризуючою теоремою без душі і без таємниці.

Збережені в печерах неоліту залишки вказують досить виразно на магічні основи виконуваних тоді праць, чи то будуть рисунки звірят, обведених звичайно, якимись гієрогліфами знаків, чи речі різьблені в дереві або в кості (палиці ватажків, ритуальні предмети). Вже в цій епосі „відреальнення" форм, їх синтетизація є деколи дуже велика — при одночаснім високім мистецькім рівні праць, що склонює відкинути здогади, що це „відреальнення" є вислідом незарадности технічних засобів мистця. Загально абстракціонізм мальовид є менший, натомість часто різьби божків ледве можемо „відпізнати" в їх формах, що намагаються найпростішими рудиментами полу підкреслити їх подібність до людини.

В епосі бронзи абстрактне мистецтво обіймає вже великі терени, яких межі можна віднайти в сьогоднішній Англії (Морбіган) і в Скандинавії (печери Гельрістнінгар-Богуслєн), коли його володіння розтягається на

Еспанію, північну Африку з Єгиптом і Абесинією та врешті на Малу Азію.

Епоха бронзи й заліза знайомить нас із цілою низкою устійнених декораційних мотивів, такими, як спіралі, кола (сонце), овалі, поземі хвилясті лінії, всі хіба символічного й магічного походження, але пізніше вживані для цілей чисто декораційних.

Цей період в Европі має першорядне значення для майбутности великої частини нашого мистецтва. Разом з іншими напливовими елементами, які принесуть із собою виникаючі комерційні пов'язання, з них народиться кельтійське мистецтво, пізніше мистецтво Tène, якого впливи знову ж виявляться навіть в історичних епохах.

Вже сам початок історичної старинности в Малій Азії дає нам найгарніші приклади абстрактних декорацій. Ганчарство Luze (3500 літ до Хр.) є оздоблене чудним надміром форм, у яких конкретні предмети, звірі, особи, дерева, стають, у наслідок постійної схематизації, майже чистою абстрактною формою. Також і ганчарство персодинастійного Єгипту виявляє ті самі риси надміру задумів і розв'язок. Цей елемент абстрактної і ригористичної конструкції в рисункових композиціях виявить своє значення в єгипетському мистецтві многократно, будучи навіть у сучасності джерелом, з якого охоче схочуть черпати мистці. Коли йде про давні часи — чи ж грецьке „геометризуюче" мистецтво не завдячує багато контактам з Єгиптом або Кретою?

Інший великий центр, сьогодні краще відомий — це Китай із його вазами, в яких бачимо чисто абстрактну декорацію ліній і химерних та покручених форм (спіраль, фрагментів оздобних рельєфів, елементів декораційних перемішань). Тут треба згадати неолітичні вази Кан-Сов, далі праці з епохи Ханг і Тхсов. Усюди бачимо таємничі форми, чудні, пронизані силою, що непокоїть і заставляє глядача обов'язково змінити внутрішнє наставлення. Вплив цього тяжкого мистецтва віднаходимо серед примітивних племен цілої Океанії, куди воно тим чи іншим шляхом могло проникати. Віднаходимо його риси теж у мистецтві маїв центральної Америки, наче на доказ, що аргумент про деякі окреслені конечності в розвитку людського духа — заслуговує на застанову.

Оці мистецькі осередки абстрактного мистецтва, що поширюються чи виникають із взаємно незалежної внутрішньої інспірації, розцвітуть також в Европі. Інакше сприймуть його вікінги, воно збагатить світ феноменальним розвитком арабескового мистецтва Ірляндії VI—IX століття п. Хр., його відгомін знайдемо в мистецтві меровінгів, звідки прямим шляхом перейде, як декораційна здобич романського стилю.

Досить широкий струм абстрактного мистецтва помічаємо в середньовіччі, проте він обумовлений християнським містицизмом, потребою творення знаків відзеркалюючих надзмислове — заховується під землю. Від часу братів Ван Ейк аж до імпресіонізму і його відгалужень, струм абстракціонізму заникає, бо людина має забагато до діла з цим світом, і не може звертати уваги на його тлумачення. Абстрактна краса ідей Платона, твердження, що „universalia sunt realia", не принаджують мистця. Конкрет, трансцедентний об'єктивізм не знаходять противника в суб'єктивному, іманентному світі візій.

При сьогоднішньому стані знання про мусулманське мистецтво, важко, мабуть, було б робити висновки, наскільки його форми, такі абстрактні, були узалежнені творивом, яке зродила візантійська епоха, де стінна декорація (а також мозаїки) ставала шораз більше схематична, а часто переходила, неначе з конечности, в повну абстракцію. Очевидно, не береться до уваги самого заложення абстрагуючого мусулманського мистецтва, що виникав із релігійних наказів.

Згадана культура маїв, що сама в собі така різноманітна, як, напри-

клад, європейська культура, розвивається і творить величаві осередки, яких мистецькі креації доведені до вершка досконалости геометризуючого мистецтва. Цю величаву ділянку, мало відомий світ сам собі, окреслюють в Америці, звичайно, найзагальнішою назвою „передколюмбового" мистецтва.

Інший світ, може вже краще пізнаний, це муринське мистецтво в Африці. Воно, звичайно, менше або більше щасливо вдержуване на межі, що ділить дійсність від абстракції. Але своєю сугестивною стилізацією, своєю таємничою силою, яка з нього променює, воно зберігає здібність пенетрації в напрямі внутрішніх сил людини, скріплювання в ній її захованих психічних властивостей. Трагічна кошмарність деяких фетишів, що проявляється в їх ритмічній чистоті, в кольористичних зіставленнях, які є підкресленням експресії композиції, має силу, якої часто не зуміють віднайти найліпші різьбарі сучасної епохи. Погроза цих невеличких статуеток, які роблять враження, що можуть загрожувати людині, має свій вираз, для якого важко знайти інше слово, ніж „магія".

В наших часах безпредметне мистецтво виступає в усьому світі, навіть у найбільш екзотичних місцях. Чи це буде Перу, чи Нова Гвінея, Фіджі чи Самоа, Маркізи чи Нова Зеляндія, Нова Каледонія чи Австралія, всюди бачимо його силу і живучість. І тут насуваються цікаві пов'язання, коли, наприклад, деякі чисто лінеарні прикраси тубильців Австралії, що покривають щити й весла, можна віднайти в остаточних осягах Клє, який доходить до своїх вислідів шляхами інтелектуального передумання.

Отже, як бачимо, всюди, де живе людина, там живе і конечність висказуватися поза формами, які може схопити око. Чи ми назвемо це потребою утривалення своїх снів та марень, чи назвемо це потребою дефінію вання концепції світу мовою символів, чи потребою наближення цеї концепції до служби людині магічним елементом, всюди це виявляється також і в формах, які не мають зв'язку з окружаючою нас дійсністю. Оце надзмислове, що його так безоглядно намагався перекреслювати вік Дарвіна і Гекля, матеріялістичне XIX століття, оце знову винесло в своїх досвідах XX століття. І хто знає, чи оця „велика невідома", що як чорна хмара повисла над людиною, не спричинила так громадного виступу магів, які намагаються знайти в абстрактному мистецтві відповідь на загадку початків і кінця буття. Магів або шарлятанів — хто ж може сьогодні про це з цілою певністю сказати?

* * *

Слабою сторінкою абстракціонізму є те, що до нього не можна застосувати критичної міри людського ума. Він є радше питанням віри ніж самознання як у мистця, так і в глядача. Сучасний абстракціонізм, знаючи про цю свою слабу сторінку, намагається підбудовувати свій напрямок сильним інтелектуалізмом.

На цей характер впливає також факт немалого значення, що перевтома сучасного мистця, яка відпихає його від якогонебудь наслідування дійсности, як також пристрасть шукача розв'язок — гніздиться перш за все в умах, найбільше на такі стани податливих, отже в умах сильно переораних і зрушених доконаними працями, пройденим дотепер шляхом. Тому така делікатна є позиція малярів, які починають від абстракціонізму. Вони завжди можуть наразитися на закид, що вони втікають від труднощів.

Сьогоднішній абстракціонізм жонглює діялектикою. І то від самого початку, від хвилини, коли москаль Василь Кандінський відкрив повнішу „вимову" свого образу, випадково повішеного навідворот на одній із вистав у Мюнхені під кінець XIX століття. А втім, хто знає, чи він у деякому змислі

і не мав рації. Хто знає, чи полотно, позбавлене свого „анекдотизму", своєї оповіді про зовнішній світ, не заграло сильніше своїми вартостями, чисто піктуральними, вартостями краски й форми. Для багатьох малярських психік вимова цього типу може бути достатнім збудником, бувши ціллю самою в собі. А втім, чим різниться „знак" краски і лінії від знаку нотки, що переливається у відповідний тон? Говориться, що предметна музика менше цінна від чистої музики, з такою ж хіба слушністю, з якою обстоюється вартість відреальнених форм у малярстві. Підкладання таких чи інших вражень під звуки ніколи не вважали неповним або частковим дізнанням. Відчуваному героїзмові дев'ятої симфонії Бетговена може відповідати сполука форм і кольорів, принаймні в відчутті їх деякими психіками. Але, врешті, як не всі відчувають величність дев'ятої симфонії, так не всі сприймають інтелектуальний ребус Гербіна.

Згадане прізвище Кандінського вводить нас в історію абстрактного мистецтва в XX столітті. Бо саме цей маляр винайшов „надлюдську силу красок самих у собі", хто знає, чи не завдячуючи свій містицизм схрещенню московського нігілізму з німецьким оточенням, пронизаним від століть мрячними кантівсько-гегелівсько-шопенгаверівсько-ніцшеанськими теоріями. Цей здогад потверджує, мабуть, факт існування в Кандінського періоду, коли він малював експресіоністично.

Мабуть, що зворотною точкою в історії абстрактного малярства треба буде вважати саме цей цей 1896 рік у Мюнхені, бо, хоч не слід було б прив'язувати більшу вагу до образу, який, популярно кажучи, „нічого собою не уявляє", то відокремлений цей випадок потягнув за собою цілий ряд інших, зразу в самого Кандінського, пізніше в його прозелітів, зміняючи скоро й основно багато ментальних структур у шукачів нового пластичного виразу. Цю переміну можна порівняти тільки до переміни, яка відбувається в будові скали, що переформовує свою аморфну структуру на кристалічний стан. Ця революція, чисто внутрішня, в роках 1896—1910, приносить у консеквенції низку акварель Кандінського, дефінітивно абстрактних. Зміна мови в мистця є, як твердить сам Кандінський, наслідком „скрупульозного духового досвіду" (la terme d' une scrupuleuse experiense spirituale), якому він у цих роках підпадав.

Коли ми врешті дійшли до цього саме окреслення про „духовий досвід", стає нам очевидним, до якого ступня порівняльна міра критичного людського ума стає безрадна, не находячи жадного циркля чи наукової міри для практикування своїх менше чи більше слушних спроб оцінки. Критика хоче мати науковий підхід до проблеми, — а „духовий досвід" входить радше в сферу віри чи щасливої ініціяції в надзмислове.

Багато письменників, особливо німецьких, находять уподобання в порівнюванні шляхів сьогоднішньої експериментальної фізики до досягнень, якими пішло малярство в своєму абстрактному розгалуженні. Так, у сучасних фізичних лабораторіях, що займаються хоч би розбиванням атому, оці досвіди не можуть бути вже бачені людським оком. Так само зовнішній світ не існує для творця абстракцій. Але в науці цей зовнішній світ стає досяжним для могутньої думкової спекуляції і, хоч цілком сьогодні позбавлений меж, він побільшив свій простір у відношенні до клясичного механістичного поняття світу XIX століття. Наша мисль охоплює тепер безмірно більше, ніж наші очі. Натомість у відношенні до абстракціонізму, де володіють такі окреслення, як: „іманентно суб'єктивний образ світу", де все є оправдане внутрішнім переконанням творця, критична думка задержується на порозі візії, відчувань, прочуття, позалюдської і понадлюдської містичної ваги красок, не будучи в спроможності відрізнити помилки від правди, правдивої творчости від шарлатанства. Невимірність не підлягає законам критики.

Спадщина Кандінського стала непотрібною азбукою форм. Непотрібною, бо, очевидно, ніхто не хотів їх наслідувати, маючи в своєму нутрі здібність переживати на власну міру чи потребу. Заслуга Кандінського в тому, що він своїм малярським досвідом ці джерела вказав.

Глядачам завжди видається романтично новою точка виходу у шукачів. Переможне досягнення мети є вже моментом банально клясичним. Простір, пройдений між обома точками, є тим „королівським шляхом", що його славить Мальро. Для Кандінського королівським шляхом були часи шукань, аж до осягнення в останніх роках побуту в Парижі синтези, що є „чудесною рівновагою між чистими формами і їх внутрішнім, завжди живим змістом". Герметичну мову інтелектуалістів абстрактного мистецтва бачимо тут уже в цілій повноті.

На основі клясичного окреслення, абстрактне мистецтво, не представляючи нічого із зовнішнього світу, репрезентує можливо найповніше внутрішній світ мистця. Очевидно, що це треба брати умовно. Бо всі відтворці зовнішнього світу, починаючи від мистців неоліту, а скінчивши на сьогоднішніх часах, підкладали під цей зовнішній світ свою менше або більше свідому внутрішню концепцію мистецтва і механізму світу. Одних і других різнить саме оце відкинення предметности, яка обмежує чи путає мову пластичної виповіді.

Сучасний абстракціонізм різниться від своїх попередників, мабуть, тим, що зовнішній мотив у ньому згинув, навіть як претекст, і що абстрактний твір має чисто піктуральні елементи, поняті самі в собі, як одинокий засіб виповіді (наприклад, такий і такий кольор, такий рефлекс, така лінія). При такому підході до абстрактного мистецтва, виявляється тільки одна трудність — вибору між безконечністю існуючих форм поза кордоном, що кругом оточує візуальну дійсність, навіть цю експресіоністичну чи сюрреалістичну. Безконечна можливість укладів нагадує тут майже рівно безконечну можливість укладів у грі в шахи, якої основи мають сильну і загально зрозумілу структуру засад, коли засади абстракціонізму є герметичною мовою кожного мистця, мовою, якої прийняття лежить виключно в сфері доброї волі глядача й відборця. В таких умовинах стає зрозумілим, до якої міри шарлатанство багатьох мистців може бути піддержуване снобізмом відборців.

Кожний мистець, гідний цеї назви, живе в перманентній революції проти свого власного стилю. Революція сучасного абстракціонізму не є одначе тільки зміною стилю, вона є чимсь більше, може спробою кинутися стрімголов у всесвіт, існуючий побіч нашого всесвіту. Небезпечне й запоморочливе змагання, фасцинуюче своєю пристрастю засудженців, яка веде невідхильно ... до смерти. Але в скільки ж випадках є це аеростат Жюля Верна ... досконалий до причаровування молодечих глядачів?

риків літератури та інших, що пишуть — і друкують — про літературу чи на літературні теми і таким чином беруть активну участь у нашому літературному житті. Авторів, що працюють в інших ділянках, на жаль, до уваги брати не можемо, бо тоді наш „Словник" розрісся б до несамовитих розмірів, а це виходить поза наші пляни й можливості. Тому — підкреслюємо — братимемо до уваги тільки тих авторів, які постійно працюють — чи працювали колись, а тепер з різних причин працювати не можуть — в літературі та займаються творчістю й літературними справами.

При цій нагоді хочемо подякувати всім тим редакціям української преси, які бодай коротко зреферували наш попередній заклик і таким чином донесли його до всіх закутин світу. Милости просимо і цей заклик зреферувати, за що будемо несамовито вдячні. **Редакція**

Нобелівські премії

Б. Р. / РОМЕН РОЛЛЯН — 1915

Черговим — після Р. Тагора (1913) [1] — Нобелівським лавреатом в ділянці літератури був голосний у тому часі французький письменник-космополіт і русофіл **Ромен Роллян** (Romain Rolland) 1866—1944, „передовий войовник за порозуміння народів" і „світовий громадянин", „вельтбюргер", як його називають німці,[2] або „великий письменник і суспільний діяч, чиє ім'я стало наче уосібленням ідейної чести, моральної висоти і непідкупности", як його оцінюють совєтські літературознавці.[3] Німці називають його ще „героїчним ідеалістом", оскільки він змальовував у своїх творах „героїчний ідеалізм", тобто постаті, що змагають до ідейних цілей геройськими зусиллями.

На таку високу оцінку як збоку німців, так і збоку москалів Роллян вповні собі заслужив, — у москалів тим, що був їх вірним приятелем, учнем та боготворителем їх божка яснополянського старця Лева Толстого. В юнацькому віці Роллян вів переписку з Толстим і захоплювався його поглядами на життя й мистецтво. Десь по закінченні своїх студій, на 22 році життя, він прочитав його брошуру п. з. **„Так что же нам делать?"**, з якій автор порушує деякі релігійно-філософські проблеми та висловлює свої негативні погляди на мистецтво. Роллян любив мистецтво, особливо музику, і прагнув посвятитися їй. Музика була його щоденною поживою, як висловлюється він у біографії. Та коли він прочитав згадану брошуру Толстого, почав сумніватися. З одного боку тягнули його власні мистецькі нахили, а з другого стояв такий авторитет (для нього), як Толстой, його „улюблений учитель" і „найбільше гуманний з людей", як називає його Ст. Цвайг, один із біографів Ролляна.[4] Мучений сумнівами, Роллян написав листа до Толстого і звірився йому із своїми сумнівами й ваганнями. Толстой відписав йому і своїм листом, на 38 сторінок, цілковито вбив у ньому вільного артиста, а збудив гуманіста-космополіта, якого завданням є працювати для всього людства. Толстой писав, що треба від людей якнайменше вимагати, а якнайбільше треба їм давати. Найбільш корисною працею уважав він працю фізичну, бо для її виконування не треба допомоги інших людей. Духова праця тільки тоді може бути корисна, коли вчений або мистець жертвує своїм спокоєм і добробутом, щоб іти за своїм внутрішнім покликанням. Він признає тільки таке мистецтво й науку, які мають за ціль службу для людства, натомість заперечує сучасне мистецтво, як негідне своєї назви, бо воно не відповідає найпростішим вимогам корисности для загалу. Передумовою кожного правдивого покликання мусить бути, як він каже, не любов до мистецтва, тільки любов до людства. Лише той, хто наповнений такою любов'ю, може мати надію, що буде здібний, як артист, виконати щось корисне. Думка про те, що наша цивілізація є єдиним носієм правдивого мистецтва, є забобоном, якого треба, подібно як і всякої іншої означеної віри, позбутися, щоб дійти до правди.[5]

---

[1] За 1914 р. премії не було.
[2] F. Lennartz. Auslandische Dichter und Schrifsteller unserer Zeit. Stuttgart 1955, 588.
[3] Е. Гальперина. Лит. Энц., т. 9, ст. 757.
[4] S. Zweig. Roman Rolland; the Mand His Work. N. Y. 1921.
[5] J. C. Götzfried. Der heroische Idealismus bei Romain Rolland. 1929, 29.

Ці слова мали для молодого Ролляна рішальне значення, тим більше, що це були слова великого чоловіка, який знайшов час і можливість написати такого обширного листа до невідомого студента в Парижі. Так собі це пояснював Роллян, безмежно захоплюючись не лише поглядами Толстого, але й самим фактом, що Толстой йому відповів і допоміг розв'язати деякі питання та розвіяти сумніви й ступити рішально на життьовий шлях. І, наче з великої вдячности за цю поміч, Роллян прийняв чи не всю Толстовську філософію й життьову настанову. Він визнав найвищим завданням мистецтва службу загалові, а за правдивого мистця вважав лише такого, хто сповнений жертвенної любови до людства. І вся Роллянова творчість виходить із цього заложення: служба людству. Найвищою ціллю його мистецтва є те, що єднає людей, яких євангелією має бути любов. І він працює для порозуміння між народами та для погодження всіх суперечностей. Всяке мистецтво, яке не служить усім людям, а лише, як він каже, вибранцям, привілеєним клясам, інтелектуалістам та тим, які вважають себе за кращих представників людства, він беззастережно відкидає. Його мистецтво має бути мистецтвом для всіх.

Ці погляди Ролляна, перейняті від Толстого, і його гуманність та співчуття покривдженим, експлуатованим, бідним і соціяльно нерівним завели Ролляна пізніше в комунізм, в якому він знайшов багато дечого з того, що проповідував Толстой. Советські літературознавці кажуть, що Роллян перейшов шлях „від гуманізму буржуазного до гуманізму соціялістичного", або „від гуманістичних ілюзій до пролетарської революції". Насправді ж Роллян перейшов від романтичного індивідуалізму й гуманного-альтруїзму до пролетарських ілюзій, які закрили йому очі на те, що пролетарська революція не тільки заперечила саме поняття гуманізму, але й ввела в життя насильство над людиною і навіть жорстоке народовбивство.

Отак Толстой опанував усю істоту Ролляна і скерував його абсолютно на свій власний шлях, хоч на життя і творчість Ролляна мали вплив ще й інші особистості. Одною з них була німка Мальвіда ф. Майзенбуґ, а другою Ніцше, не говоривши про таких як Вагнер, Гендель, Мікель Анджельо та інші. М. ф. Майзенбуґ мала космополітичні погляди, хоч це вона навчила Ролляна дивитися на німців приязними очима. Від неї Роллян набрався симпатій до того героїчного ідеалізму, що такий прикметний став потім для його творчости, і під її впливом відкрив у собі ідеалістичні імпульси, прагнення до високих цілей і пошану до індивідуальноти.[6] Вона вповіла в нього віру в братерство вселюдське, співчування для людських терпінь і додала йому сили витривати в вірності своїм ідеалам. Вона теж відкрила йому ідеалістичну Німеччину, якої він цілковито не знав, і познайомила з такими постаттями як Вагнер, а також Ніцше, який залишив досить помітний слід на його психіці й поглядах.[7] Цих людей, до яких ще зачислялися Шекспір, Данте, Мікель Анджельо, Донателльо, Сіньйореллі, Рафаель та ін., Роллян уважав героями, а їх життя героїчним, бо вони боролися за правду, свободу й справедливість.

Роллян почав свою літературну діяльність після 1870 року, коли Франція жила під важким враженням програної війни з німцями. Це була доба народної зневіри, песимізму й пригноблення. Ніхто не вірив у якісь ідеали, вся життьова сила Франції упадала й ниділа, і не було нікого, хто б пробував піднести нарід з духового упадку. Аж прийшло молоде покоління, до якого належав і Роллян, що поставив собі за ціль національно відродити

---

[6] J. L. Götzfried, op. cit. 28.

[7] E. Lerch. Roman Rolland und die Ernenerung der Gesimung. München 1926, 57.

Францію, збудити в ній віру в себе, в свої сили і відновити її оптимізм. Цій цілі присвятив він всю свою творчість і впродовж тридцяти років воював з дефетизмом свого народу. Але він не обіцював йому перемоги, не кликав до помсти, тільки переконував земляків, що вони зробили неправильні висновки з поразки. Замість зневірюватись, вони повинні виходити з цієї невдачі морально зміцненими, знаходити в ній джерело моральної сили й великости, бо невдача дає більше добра ніж зла. Вона наново запалює смолоскипи ідеалізму, дає свіжий імпульс до науки й одуховлює віру.

Це головна ідея ранніх творів Ролляна і в цьому сенсі написані його **„Трагедії віри"** (Les tragedies de la foi, 1897—1899) та **„Драми революції"** (Theatre de la Revolution, 1898—1902). „Трагедії віри", це **„Святий Луї"** (Saint Louis, 1893) і **„Аерт"** (1895), в яких автор змальовує постаті переможених переможців, людей сильних духом і героїчних ідеалістів, які хоч і були фізично переможені, то духом вони були переможцями, як напр., молодий князь Аерт, що кидається з вікна і гине, щоб не покоритися переможцям. Це була, так сказати б, внутрішня перемога зовнішньо переможеного. Подібний тип героїчного ідеаліста змальований у трагедії „Святий Луї", який є теж подоланим героєм, при чому авторові йде не так про те, за що він бореться, як радше про саму боротьбу, про її патос, про віру і моральну вищість від ворога.

Подібні ідеї мали і **„Драми революції"** та **„Народний театр",** для якого Роллян працював, бажаючи за його допомогою збудити національного духа французів. Він пробував створити монументальне народне мистецтво, перш за все героїчний народний театр, що збуджував би в народі великі пристрасті. Для цього театру він написав цикл статтей, зібраних пізніше у збірнику „Народний театр" (Le theatre du peuple, 1908), в яких пропагував наближення народу до інтеліґенції та намагався оздоровити її культуру наближенням її до народу. Репертуаром для цього Народного театру мали бути власне згадані „Драми революції", драматична декалогія на тему французької революції. Першою з них була **„Вербна неділя"**, драма-пролог, якої дія відбувається в 1774 р. й усучаснює вчення Руссо, що був предтечою революції. Безпосередньо вводить у тему драма **„Чотирнадцятого Юлія,** подумана як народна драма з танцями й музикою. Тут і починається революція, але автор показує її не як пляновану дію, тільки щось як стихію природи, що приходить як грім з ясного неба, як розладування величезної вибухової енергії, що назбиралася в народі. Цей грім вдаряє в Бастилію, а блискавка освітлює душу всього народу. Але наступ на Бастилію є спонтанний, викликаний музикою Бетговена, яку автор впровадив у драму саме з цією метою, щоб вона викликала ентузіязм маси й поривала її до чину. В останній сцені автор скеровує певні фрази безпосередньо до публіки, бажаючи запалити її гаслами революції.

Дальша драма, це **„Дантон",** трагедія революціонера, який мусить згинути в хвилині, коли революція тріюмфує. Власне, в хвилині найвищого тріюмфу приходить криза — незгода внутрі, між Дантоном і Робесп'єром, що опанований жадобою абсолютної влади, порушує закон. Він домагається смерти Дантона проти закону, бо для нього країна вартує більше ніж закон. Життя одної людини, навіть нелеґально засудженої, немає ніякого значення коли країна в небезпеці. Отак Дантон гине на ґільотині, виявляючи вищість свого духа.

В трагедії **„Тріюмф розуму"** переможені стають переможцями. Жирондисти стоять перед альтернативою: зрадити вітчизну або зрадити свої ідеали. Вони вибирають смерть, щоб не зрадити ні одного, ні другого і тим виявляють свою вищість над ворогом, духову перемогу, бо внутрішня свобода, це єдине,

чого жаден ворог не може знищити, а свобода нації є тільки відбиткою внутрішньої свободи людини.

Подібна альтернатива стоїть перед постатями трагедії **Вовки":** батьківщина і справедливість, батьківщина і закон, і вільні духом вибирають третє, смерть, а в драмі **„Ще прийде час"** автор протиставить громадський обов'язок гуманності, національну людину вільній людині. Англійський командир інвазійної армії у війні з бурами стоїть між державним обов'язком і почуттям гуманности. Він мусить вбивати в ім'я своєї країни, але він свідомий, що цим порушує принципи гуманности. Та не можливо здобути перемогу, не вчинивши зла, як і немає командира армії, що не мав би бажання перемоги.

Героєм цієї драми не є генерал, а „вільна людина", „вільний дух", втілений в італійського добровольця і шкотського селянина, який кидає зброю і каже, що більше вбивати не хоче. Автор висловлює віру в те, що прийде ще час, коли всі люди пізнають правду і перекують мечі на рала, а леви будуть спокійно пастися з вівцями.

Епілогом цієї декалогії є драма **„Леоніди",** де революційні супротивники — шляхта й народ подають собі руки до згоди в обличчі спільної небезпеки і спільного ворога Наполеона. Гуманність бере верх, вороги стають людьми й охолоджують свої пристрасті.

Та світову славу Роллян здобув собі не цими драмами ідей, а головним своїм твором-кольосом десятитомовим музичним романом п. з. **„Жан Крістоф"** (Jean Christophe, 1902—1912), якого головний герой, німецький музика Йоган Крістоф Крафт з Бонну, є мистецьким втіленням музичного генія. В цій постаті Роллян зібрав біографічні риси Бетговена, яким усе життя захоплювався, та інших музичних геніїв, як Вагнер, Моцарт, Штравс, і свої власні риси, бо й він був музично обдарований і завжди захоплювався музикою, яка була йому потрібна, як пожива („я не перебільшую сказавши, що музика була мені такою потребою життя як хліб"), і хто знає чи не був би і він став музичним генієм, як би Толстой не вбив був у ньому любови до мистецтва і не затроїв його юнацької душі космополітизмом чи утилітарністю й фальшивим гуманізмом.

Та разом з тим „Жан Крістоф" є універсальною епопеєю суспільної проблематики, епопеєю бунту творчої одиниці проти звиродніння суспільства, енциклопедичним твором, який дає глибокий вгляд у людську душу і водночас широкий погляд на дану добу, портретом цілої генерації і в той же час біографією імагінованої індивідуальности. Багато є визначень цього роману, їх і не перелічити, але згодитися можна з кожною, також і з тією, що роман є симфонією народженою з музичного духа, бо він, так сказавши, просякнений музичністю. Він не має того, що ми називаємо стилем, не має клясичної архітектоніки чи взагалі якоїсь визначеної будови, хоч критика поставила його поруч традиційної літератури Бальзака, Золя і великих німецьких розвиткових романів. Роллян не виявляє в цьому романі замилування до завершености й викінченості форми, що така була прикметна французькому стилеві, він радше безладний ніж упорядкований і більше лірик ніж епік, хоч хоч твір його епічний. Та він пристрасний, він виявляє велику життьову силу, сильні емоції, надмір лірики, яка розпихає всякі рямці. Роллян музика, а не нарратор, тому й стиль його більше музичний, як образовий. В цій емоційності роману, в його патетиці, в гіперболічних образах, монументалізмі, в образах-символах — подібні риси прикметні дуже і нашому Осьмачці, що любить монументалізм, гіперболізацію емоцій і високу патетику — лежить уся сила Роллянового роману, який не тільки притягає читача, але й має на нього вплив.

Та все таки в ньому критика й моралізування перемагають поезію, а при

тому роман є радше історією музики й літератури ніж романом. Авторовою ціллю було щось зовсім інше як мистецтво, поезія, він хотів дати сучасній Європі спільну книгу, бо „Европа не посідає сьогодні, — як він каже устами свого героя — спільної книги; вона не має ні поезії, ні молитви, ні акту віри, які були б спільною спадщиною всіх. Ця недостача нашого часу фатальна, і не має нікого, хто писав би для всіх і хто воював би за всіх".

Цю недостачу хотів заповнити Роллян і хотів писати для всіх людей, не тільки для свого народу. Отак і постав твір універсального характеру, що охоплює все життя поза межами націй, релігій, рас, професій. Змістом роману є історія життя німецького музики Крістофа та його приязни з французьким поетом і вченим Олівіє. Ці взаємини німця з французом є виявом авторових тенденцій помирити обидві ці країни і довести до французько-німецького братерства. Про те історія життя Крістофа, це історія не стільки його зовнішнього життя, скільки його творчого світу, історія, в якій на передній плян висувається протиставлення творця сучасному суспільству, сучасному світові. В цьому і великий патос роману. Автор втілив у свого героя свій гуманістичний ідеал одиниці-творця, протиставляючи його світові. Його зброя творчість, творчий дух, бо творчість, це вищий вияв духа, а музика — найвищий вияв тієї емоційної стихії, в якій Роллян бачив найближчу суть життя і світу.

Окрім загальнолюдських ідей Роллян пам'ятав і про національну ідею. Він думав і про оновлення Франції, старався збудити в неї національну гордість, піднести її духа, тому й підносив голос проти резигнаційної сплячости, проти спадання кращих людей до пересічі, закликав до боротьби, тільки не насильством, а духовою зброєю і любов'ю. Вислідом тієї боротьба повинно бути нове життя в усіх ділянках, а перш за все мораль у політиці, правда в науці і житті та цілеспрямованість у мистецтві. Він старався поєднати пробуджений французький націоналізм з загальнолюдським ідеалізмом і пригадував Франції, що вона має виконати високі завдання для людства, а великі ідеї французької еліти мають знайти високе признання в усьому світі. За цей твір Роллян одержав у 1913 р. нагороду Французької Академії, а два роки пізніше нобелівську нагороду.

На окрему увагу в творчості Ролляна заслуговує зовсім неподібний до інших його творів роман **„Коля Бреньон"** (Colas Breugnon, 1918), що в веселій формі щоденника показує життя веселого й життєрадісного ритівника в дереві Бреньона в маленькім містечку Бургундії, батьківщині автора, на початку 17 ст. Герой роману простодушний, веселий, але й серйозний і мудрий мистець дереворитник. Він навіть не мистець, а майстер-ремісник, один з багатьох безіменних артистів, що виконували мистецькі роботи. на які великі майстри й не дивились. Проблема цього твору та сама, що й у попередньому романі — проблема артиста й суспільства, але в іншому тоні — погідному, оптимістичному, життєрадісному. Тут немає того фаталізму, що в попередніх творах, і герой не має потреби вибирати смерть між двома альтернативами. Він теж переживає різні нещастя й життьові трагедії, але він реальна людина, міцніша від призначення. „Що менше я маю, тим я більший", каже він і сприймає життя навесело.

Та цей твір у творчості Ролляна тільки малий епізод, бо інші його твори написані в тому ж дусі, що драми й „Жан Крістоф". Чи це буде сатирична драма **„Лілюлі"** (1919), в якій автор розправляється з „патріотичними ілюзіями" народів Европи, чи **„Empedokl"** (Empedocle d' Agrigente..., 1918) чи **„Декларація незалежности духа"** (1918) чи навіть біографії визначних особистостей, як Бетговен, Мікель Анджельо, Толстой, Ґанді та інші — всюди ті самі ідеї й проблеми, ті самі заклики до гуманности й загальнолюдського

братерства, ті самі „вільні духом" персонажі, які змагаються за своє „я" з суспільством.

Таким є і другий його гігантський твір, написаний в дусі „Жана Крістофа", семитомовий роман у чотирьох частинах п. з. **Зачарована душа"** (L'ame enchantee, 1932), де героєм є жінка Аннет Рівіє. Власне в її образі автор розвиває ті самі ідеї, що в попередньому романі — конфлікт особистости з суспільством, збереження „вільного духа", гуманізм, братолюбіє між народами, пацифізм і т. п. Героїня змагається не тільки за своє людське „я", але й за свою жіночу особовість. З цього видно, скільки уваги присвячував Роллян і феміністичному рухові, еманципації жінки.

Перші дві частини цього роману типові для попередньої творчости Ролляна, але дальші виявляють уже певні зміни і показують нове обличчя письменника — червоне. Справа в тому, що по першій світовій війні чи ще навіть під час війни Роллян почав захоплюватись московським комунізмом. Вже в 1916 р. він співпрацює в женевській газеті **„Demain"**, де працювали тоді Ленін, Луначарський та інші, пише статтю п. з. „Убиваним народам" — у збірнику „Предтечі" (Le precurseurs, 1919), в якій називає Европу, цілком на московський лад, смердячим трупом, а в 1917 р. гаряче вітає „жовтневу революцію, яку завжди обороняє, як велике загальнолюдське досягнення. Потім же, в 1931 р., видає книжку **„Прощання з минулим"**, де підводить підсумки своєї праці чи радше своїх поглядів і відказується від них, а в 1935 р. видає книжку **„П'ятнадцять літ боротьби"** (1920—1935), в якій робить переоцінку давніх ідей та індивідуалістичної ідеології і остаточно переходить на сторону большевизму, чим, без сумніву, заперечує не тільки свої попередні погляди й ідеї, але й перекреслює той гуманізм, який так уперто дотепер проповідував у своїх творах. Не стало йому самому тієї „свободи духа", що нею щедро наділював своїх персонажів, яким велів вмирати, щоб не зрадити своїх ідеалів, але сам умирати не схотів і зрадив свої принципи й ідеї та з оборонця, захисника покривджених, поневолених, переслідуваних і переможених перемінився в приятеля гнобителів, поневолювачів і народовбивників.

Ця зміна відбулася в останніх томах роману „Зачарована душа" під багатомовним заголовком, як **„Смерть одного світу"** (La mort d'un monde, 1932), і **„Народження"** (L' enfountement, 1933), видані вже після ідеологічного зламу. В першім показує Европу в образі джунглів, у владі фінансистів, в яких загниває французька інтеліґенція. В другому томі показує народження „нового світу", большевицького, якому віддає свій поклін. Це діється менше-більше в тому часі, коли большевицька Москва влаштувала на Україні страшне народовбивство — масовий голод. Роллянові не стало вже гуманности, щоб запротестувати проти такої нелюдської жорстокости і він з „великого духом", переможеного переможця, став большевицьким поплентачем.

Бібліографія:

Romain Rolland: Jean Christophe, N. Y. 1913; Colas Brengnon, N. Y. 1919; The Fourteenth of July and Danton; two plays of the French Revolution, N. Y. 1918; The Forerunners, London 1920; Cleramboult, N. Y. 1921. **Franz Lennartz.** Ausländische Dichter u. Schriftsteller unserer Zeit, Stuttgart, 1955, S. 558-569. **Stefan Zweig.** Romain Rolland. The Man and His Work, N. Y. 1921. **Johannes L. Gotzfried.** Der heroische Idealismus bei Romain Rolland, 1929. **Е. Гальперина.** Ромен Роллан. Лит. Энц. Т. 9. ст. 757-773. **Winifred Stevens.** French Novelists of Today, N. Y. 1915. **Agnes Dormesteter.** Twentieth Century Writers. London, 1919. **Albert L. Guerard.** Five Masters of French Romans. N. Y. 1916. **Eugen Lerch.** Romain Rolland und die Erneuerung der Gesinnung. München, 1926. **Leo Tolstoi.** Was sollen wir denn tun? Leipzig 1902.

Ерік Ґілл / КРАСА Й ПОГАНЕ

Гарне є те, що подобається зорові — quod visum placet — як каже св. Тома Аквінський.[1] Це загальновідомий факт. Але це не є ані дефініція краси, ані красивости, тільки просте ствердження факту. І розуміється, що погане є те, що, бачене, якщо воно може бути бачене, не подобається. Це теж факт. Але тут є одна трудність, зв'язана із значенням, яке прикладаємо до слів „бачене" і „подобається". Треба прийняти, що слово „бачене" означає „відчуте", тобто відібране, одержане, сприйняте органами чуття. Людина зовсім природно говорить категоріями бачення хоч інші її органи чуття, особливо слух, теж беруть участь у її знанні. Але, очевидно, й інші речі, окрім тих, що є об'єктом зору, є об'єктами краси. Так що слово „бачене" означає теж „слухане" (почуте), „дотикане", „смаковане" і „нюхане". Зір і слух, не бувши джерелом льокалізованої приємности (приємний вид або звук не спонукує нас казати, що наше око або вухо почувається гарно, хоча гладенька шкірка приємна в дотику для пальця, добре яблуко має приємний смак у роті, а гарний запах є приємний для носа), називають безінтересовними органами чуття, а ідея краси більше асоціюється з зором і слухом аніж із якимибудь іншими органами чуття, бо приємність, одержана від гарного виду або гарного звуку не асоціюється в нашій пам'яті з благостаном відносних органів чуття. Але всяка приємність є приємністю ума. Почуватися добре, значить, думати так. Добре почування є неменше станом ума, як і почуття щастя.

Але коли ми кажемо, що гарна річ є та, що, бачена, подобається, то мусимо пам'ятати, що це саме є річ, яку ми бачимо. Це незвичайно легко дивитися на річ і не бачити її. Люди найчастіше, оглядаючи намальований портрет свого приятеля, не бачуть самого малюнку, тільки подобу приятеля і оцінюють малюнок лише як подібність, а не як малюнок. Але вони все таки мають право сказати, що портрет їм подобається або ні, тільки в тому випадку вони мусять пам'ятати, що те, що вони кажуть, є просто те, що їм подобається чи не подобається саме портрет, а не малюнок.

„Чого я вимагаю від образу", — каже Французький маляр Моріс Дені — так це те, що він повинен виглядати як малюнок. Але кількасотлітній погляд, що якнайбільша подібність є найвищою мірою якости доброго малюнку, затемнив наш ум і прищепив зовсім глупе поняття, що все, що нагадує якусь природну річ повинно бути вірним факсиміле тієї речі. Ми все ще гадаємо, що портрет живої людини повинен давати нам ілюзію, ніби це сама людина стоїть перед нами.[2] Навпаки, краще сказати, що речі повинні виглядати такими, якими вони є — вирізьблений камінь повинен виглядати як камінь, малюнок як фарба, інструментальна музика як музика флейти чи фаготів чи чого б там не було. Міст (Tower Bridge) як твір залізотехніки, а не як середньовічний замок, і твір уяви, як твір уяви. І зовсім добре може бути, що деякі малярі фактично беруться творити ілюзії й обманювати око. Приймім цей факт, але приймім теж і те, що є й інші, можливо, кращі та більше нормальні роди малярства. На всякий випадок ми мусимо дуже уважати, щоб відрізняти речі бачені від того, що нам ті речі нагадує, не змішуючи одних з одними, ані не вважаючи їх ідентичними.

І коли ми кажемо, що гарне є те, що, бувши баченим, подобається, то скажім, що це є ум, якому це подобається. Цими словами я не роблю ніякого натяку на дуалізм між умом і тілом. Фактично немає приємности тіла, яка не була би приємністю ума. Найбільш приємне відчування, відоме людині,

---

[1] Summa Theologica, Part 1. Q. 5a. 4.

[2] Пригадаймо собі Квітчин „Солдатський портрет" (прим. перекладача).

лише тому називають приємним, що тієї приємности зазнає ум — бо тільки ум спроможний сприймати приємність. Хоч ми відчуваємо її в своєму жолудку, то це наш ум є тим, що не зносить болю жолудка і, наскільки можна бачити, лише пес не розуміє, що він хворий.

Але ум вишколюється. Усмирення тіла є перш за все усмиренням ума. Аскетизм є просто вишколенням душі. Коли прості люди знаходять своє уподобання в речах, що в виставовім вікні на Оксфордській вулиці, то лихо не в їх приємності, але в їх простоті, тобто в цілковитій недостачі вишколу їх ума. А невишколений ум, це неохайний ум, глупий, невпорядкований. Але хто або що повинен його упорядкувати? І, пам'ятаючи, що мистець є особою, яка робить певні речі і що робить їх для людей, то це таке конечне, щоб ум споживача був вишколений, як конечне є, щоб вишколеним був і ум мистця. Нема звичаю кидати перли між свині, але свиня мусіла б пам'ятати, що вина не вся по стороні того, що кидає.

Тому вся справа залежить від ума. Коли з умом усе в порядку, то буде в порядку і з твором. Краса є така різноманітна як і ментальність. І погане, під яким я розумію ніщо інше, як лише недостаток краси, є таке різноманітне, як біль. Немає і не може бути чогось такого як приємність у поганому. Тільки не ідентифікуймо гарного з розумним. Людина може граціозно скочити через провалля, і її скок може бути дуже гарний, але самогубство не буде розумне. Маляр може намалювати образ двоє з'єднаних любовників, сам образ може бути дуже гарний, але його публічне виставлення буде нерозумним. І навпаки, розумні дії можуть бути поєднані з поганими речами. Людина може з великим запалом і побожністю вирізьбити в дереві Розпняття, але це може бути все таки поганий твір. Бо її простий, невишколений ум може дозволити їй гадати, що Розпняття є дуже подібне до певного італійського моделю. Тимчасом виконане Розпняття є погане, хоч воно подивугідно розумне. І сільська дівчина може в високому патріотичному піднесенню зложити свої ощадності п'ятнадцять шилінгів і дев'ять пенсів на воєнну позичку вимінної вартости одного фунта. Цей її акт буде дуже розумний, але лихва завжди залишиться поганою. Гарна річ є та, що, бачена, подобається. Можемо лишити справу в цих простих словах. Ми тільки вимагаємо, щоб і артист, і споживач вишколювали свої уми, тобто той апарат, якого засобами ми відчуваємо приємність від речей.

Перекл. з англійської
Б. Р.

О. Домбровський / ДО ІСТОРІЇ ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ В 1939—1941 РР.

(Спогад у 20-ті роковини)

Перша половина 1939 року на західноукраїнських землях була часом гарячкових приготувань польської історичної науки до святкувань, у 1940 р., 600-ліття польського володіння Східною Галичиною, т. зв. „кресами всходніми". Редакція журналу „Квартальнік Гісторични" готувала статті з тематикою „польскосьці гродуф червеньскіх", а окремі польські історики викінчували присвячені цьому питанню монографії.

Тереном тих приготувань польської історичної науки був перш за все Університет „Яна Казімержа" у Львові, осідок таких україножерів, як Грабскі, Гломбінскі, Куриловіч та ін. Вересневі події 1939 року одначе перекреслили всю теперішню польську політику на Сході, розпо-

чату колись Казимиром Великим, а довершувану поверсальською Польщею за допомогою мазурів-колоністів, поселюваних на західноукраїнських землях та пацифікації українського населення. Ще при кінці 1959 року в приміщенні того ж університету частина польської професури із студентами брали участь у прийнятті совєтської делегації з Корнійчуком на чолі, який у своїй привітальній промові відгрожувався усім „явним і скритим ворогам радянської влади", заявляючи чванькувато, що „ми не вегетеріяни"". Йому відповідав від професури відомий із свого патріотизму польський антрополог Чекановскі в досить лояльному тоні, досить контрастним до недавніх тенденцій польської науки. На зборах промовляв також комунізуючий професор львівської Політехніки Мазур, який займає сьогодні високу позицію в державній ієрархії „Польскі Людовей" та має марку твердого сталініста. З уст переважаючої частини промовців падали слова гострої критики під адресою „панської Польщі", та не обійшлось і без камінчиків у сторону українців. Якийсь львівський „русскій" просив нову владу „захищати галіційских русинов перед українськими націоналістами". Корнійчук авторитетно ствердив при загальному вдоволенні присутніх поляків, що вправді радянська влада зі своєю доблесною армією прийшла звільнити єдинокровних братів-українців із неволі польських панів, але не всі українці є хороші, бо українська буржуазія помагала польським панам гнобити український нарід. Наші промовці держалися назагал гідно, не використовуючи коньюнктури, як на нашому місці робили наші вороги, та ограничувалися радше до загальникових висказів під адресою „панської Польщі", що зрештою нікому з поляків нічим не грозило.

Після скомплетування наукового й адміністративного апарату, праця на Львівському університеті почалася щойно в початках 1940 р. В тому році, в якому святкування 600-літнього панування Польщі мало бути визовом українському народові, зайшли дві події на університетському терені, які стали символом завернення коліс історії на шлях історичної справедливости. З року 1939 на 1940 Університет „Яна Казімєржа" змінив назву на університет „Івана Франка", а в тому самому приміщенні, де находилася за часів польської окупації Катедра Історії Польщі, в якій під проводом С. Закржевського, а відтак, після його смерти, Колянковського творилися наукові підмурування фантастичної ідеї „Польска од моржа до моржа", тобто нав'язування до традиції Польщі Ягайлонів, розмістилася Катедра Історії України під проводом І. Крип'якевича. Українізація університету поступала „за пляном", але ректор Марченко з пропагандивних мотивів висказував невдоволення з приводу повільного темпа українізації, так наче б це залежало від когось іншого, а не від нього самого. Такі заавансовані в шовінізмі професори як Куриловіч держалися й дальше університету. Коли ж хтось звернув увагу на те одному з новоприбулих партійців, українцеві по формі, а зажерлому большевикові по суті, Скобі, який став керівником Катедри Новітньої Історії на місці польського професора Шельонговського то він розложив безрадно руки, мовляв, такі інструкції „згори" і деякі з тих професорів, як нпр. Куриловіч, намічені в депутати. Пізніше большевики мали більше довір'я до поляків, ніж до українців. На місце гуманістичного факультету почали організуватися, за схемою совєтського шкільництва, факультети: історичний і філологічний. Історичному факультетові я хочу присвятити хвилинку уваги, а зокрема катедрі античної історії, до якої я був прикріплений. Мої університетські студії були зв'язані перш за все з катедрою античної історії. Маючи зацікавлення античною добою, я зголосився зразу на просемінар при тій же катедрі, де керівником був київський поляк, був-

ший доцент Петербурзького університету, людина шляхетна й прихильна українцям — проф. Константин Хиліньскі. При цій катедрі було досить багато українських студентів, тобто ціла „українська колонія" на університеті, як ми її нераз називали. Хиліньскі, зауваживши мої зацікавлення античною історією, постарався мені про стипендію, за що я виконував працю в семінарійній бібліотеці, а відтак як „старший студент" крутився на семінарі біля професора, що наділив мене довір'ям і приязню. По відданні магістерської праці при кінці 1938 року проф. Хиліньскі запропонував мені стати асистентом-волюнтарієм при катедрі, без заплати (при катедрі був платний асистент, а на другого платного не було етату), за що обіцяв мені роздобути в міністерстві докторську стипендію (К. Хиліньскі був віцеміністром освіти). Та в початках 1939 року проф. Хиліньскі нагло помер, а на його місце приїхав на короткий час з Варшави бувший легіоніст і один із близьких до Пілсудського людей — Жмідриґер-Конопка, жидок, але й він помер якось незабаром після приходу большевиків до Львова. Я весь час був при катедрі. Не маючи багато роботи в наслідок припинення діяльности, я готував переклади античних авторів, що писали про землі України. До речі, той Жмідриґер-Конопка був більшим польським шовіністом, ніж деякі правдиві поляки. Взаємини між нами були дуже холодні. Йому не подобалося „-ий" при кінці мого прізвища, яке він раз назвав „польським" із з'їдливою усмішкою, а мені не подобався він як „поляк мойжешовеґо визнаня". Ми відчували взаємну нехіть. І був би він мене напевно викурив з катедри, якби не прийшла була зміна. То був уже жовтень 1939. По вулицях їздили совєтські танки, відбувалися мітинґи „трудящих" Львова, з „одноголосними" рішеннями подякувати „надхненникові визволення Західної України — Іосифу Віссаріоновичу". Конопка почувався при катедрі дуже непевно як бувший легіоніст-пілсудчик і тому, відчуваючи в нових обставинах слабу свою позицію, ограничувався лише до льодоватого холоду й таких же усмішок. Що спричинило його наглу смерть, важко сказати. Коли почалася організація катедри Історії України, ректор Марченко, в порозумінні з проф. І. Крип'якевичем призначив мене до тієї катедри. Та не довго довелося мені там бути. У зв'язку з відновленням діяльности катедри античної історії, я, як спеціяльно зацікавлений у дослідах над античною історією, зразу попросив перенести мене туди, де я почав був виконувати обов'язки асистента (бувші й новоприйняті асистенти Львівського університету були згідно з системою совєтського високого шкільництва на етатах „старших лаборантів" і „лаборантів"). Професором іменував ректор нашого дослідника античної історії, учня покійного К. Хиліньского, Микиту Думку. Адміністративним завідувачем катедри став комунізуючий доцент К. Маєвскі, спеціяліст у клясичній археології, — людина гладка, як мармор, але й холодна, як мармор (тепер він професор Варшавського університету). Стрінувшись із совєтською дійсністю, він ставився вже більш критично до комунізму, та все таки старався скапіталізувати свою минувшину й у своїх життєписах для університетської влади подавав, як то колись за „панської Польщі" він помагав поширювати комуністичну літературу й співпрацював з „товаришами комуністами". Відтак просив він мене перекладати ті життєписи з польської на українську мову. Крім того при катедрі був ще доцент Пастушин, наша людина, добре очитаний в літературі предмету, непоганий знавець античної історії, крім того один жид, доцент, якого прізвища не пригадую. До моїх компетенцій належали: бібліотека семінара, замовлювання нових книжок через деканат, консультація студентів щодо підбору літератури предмету і поміч у веденні просемінара й семінара. На запро-

шення К. Маєвського я мав на семінарі низку викладів про античну Україну й античну літературу, де є описи й згадки про східну Европу, а в тому головно землі України. Крім того я брав участь у наукових засіданнях працівників катедри та дав дві доповіді з ранньої історії України.

Катедра середньовічної історії була злучена за польських часів з катедрою помічних наук історії, тобто з такими предметами, як палеографія, дипломатика, геральдика, сфрагістика, без яких годі собі уявити всесторонні досліди над середньовічною добою. Керівником обох злучених катедр був Е. Модельскі, добрий знавець середньовічної історіографії, який, щоправда, терпів, як і інші польські історики, на комплекс „польскосьці гродуф червеньскіх" (інакше ж не могло бути!), але не належав до найгірших, принайменше не переслідував українських студентів і був справедливий при іспитах. Я був свідком, як Т. Коструба, що також відвідував семінар при катедрі середньовічної історії в роках 1936-8, сперечався делікатно з професором Модельським щодо інтерпретації відомих місць у літописі Нестора, або з приводу обговорювання одної з праць поляка Відаєвіча, який писав на ті теми. Проф. Модельскі в таких випадках реагував піднесеним тоном, але ніколи не мстився. Я сидів разом із старшим від себе Т. Кострубою та ділив із ним долю й недолю переживань під час таких дискусій. Високий ріст, досить довга чорна борода надавали Т. Кострубі поваги, з якою числився Модельскі, тим більше, що Коструба мав в університеті марку поважного науковця. Коли ж прийшла совєтська влада, проф. Модельскі залишився вправді в університеті, але його положення було незавидне. При катедрі середньовічної історії почав викладати наш історик Омелян Терлецький, а Модельскі залишився при катедрі помічних наук історії і висів у повітрі, як Твардовскі на павутинні. Йшло про те, що ні декан історичного факультету, ні ректор, ні навіть Нар. комісаріят освіти не мали ніякого зрозуміння для катедри помічних наук історії та вважали такі дисципліни, як дипломатику, геральдику і т. п., „залишками буржуазної науки". Коли приходило до скорочення штатів на університеті, то на перше місце ставили звичайно катедру помічних наук історії. Лише з трудом зміг Модельський, при помочі інших, в даному випадку, наших професорів, як К. Студинського, О. Терлецького, що мали деякий вплив, все якось відкладати ліквідацію даної катедри. Йшло про дві речі: вдержання катедри та вдержання проф. Модельського в університеті. Модельскі оповідав, якто він прів кожного разу, коли якась шишка приїздила з Києва чи з Москви, а він мусів за кожним разом наново вияснювати та переконувати аж до знудження про потребу існування такої катедри для всесторонніх дослідів над медієвістикою.

Катедру новітньої історії очолив, як уже згадано, новоприбулий із східніх земель партієць Скоба, людина зовнішно добряча й ввічлива, але пересякла комунізмом. Він виявився виразніше в перших днях совєтсько-німецького зудару, коли виганяв студентів, а навіть і декого з молодших працівників університету до копання ровів. Головну браму університету замкнули й виловлювали студентів. Я замкнувся тоді в приміщеннях катедри античної історії, а по якомусь часі обережно вийшов і, побачивши як декан правничого факультету (партієць, наскільки собі пригадую з прізвища — Недбайло) з крісом вганяється за студентами, вернувся в будинок, а відтак висунувся бічними дверми на вулицю. Тоді то й Скоба показався дуже ревним у виконуванні своїх обов'язків. Як собі Скоба уявляв працю в університеті, можна уявити хоч би з того, що на асистента при катедрі новітньої історії взяв собі магістра прав, який ледве міг говорити українською мовою.

Катедру археології очолив, на місце поляка Козловського, проф. Я. Пастернак, а виклади про доклясове суспільство почав вести бувший старший асистент Козловського, а відтак за большевиків—доцент Маркіян Смішко. Представником клясичної археології був колишній адюнкт польського професора Булянди, а відтак українець — доцент Старчук. Які були відносини при катедрі економічної історії, що її очолював за Польщі відомий учений, (україножер, якого належало б зачислити до україножерної групи: Ґломбінскі-Ґрабскі, Буяк), не знаю добре. Я стрічав нераз на університеті нашого історика економіста Зубика й припускаю, що він (бувший студент Буяка) мусів бути при згаданій катедрі. З жінок належало б згадати про мгр. Шульову (наскільки собі пригадую прізвище), яка працювала при катедрі історії мистецтва й була навіть якийсь час продеканом історичного факультету. Так представлявся згрубша персональний склад історичного факультету.

Не від речі буде присвятити кілька слів і деканові, який надавав тон очолюваному факультетові. Деканом Історичного факультету був Брагінець, який нагадував радше волосного писаря або економа, ніж університетського професора. Хитрий партійний дядько, що „викладав" марксизм-ленінізм (бо що ж більше міг він, сіромаха, „викладати"?), та й то як говорили студенти, „викладав" дуже поганенько, базуючись на „самій главній" четвертій главі Історії ВКПб. Пригадую собі першу зустріч з Брагінцем, в самих початках організації Історичного факультету. Ведучи з ним обережну розмову, я старався виловити ті моменти, які мали б характеризувати його українство. Та я досить прикро розчарувався. Не треба було багато висилюватися, щоб переконатися, що Брагінець простий, але жорстокий дядько, для якого партійний квиток багато важніший ніж якібудь національні почування. Згаданий Скоба був багато більше політурований, хай і на червоно, від Брагінця, якого, напевно, недаром вислали до Львова на декана Історичного факультету, мимо його простакуватости й анафальбетезму в історичній науці. Він мусів собі на те заслужити в минулому. Наскільки мені відомо, Брагінець цікавився в університеті персоналіями окремих людей (компетенції спецвідділу!) і... деякими дівчатами. В початках ще сяк-так привітний, став відтак більш понурий, менш доступний та недовірливий, можливо, в наслідок внутрішніх і зовнішніх політичних стосунків та антисоветських настроїв серед західного українства. Пригадую добре деяких наших гарних і надійних молодих людей, як Арпад-Березовський, Мельник і інші, що в самих пачатках були студентами Історичного факультету, щоб лише бути десь „причепленим" та мати студентську виказку як певне алібі. Відтак вони позникали з викладових заль, а в університеті ходили лише слухи про їх ув'язнення, катування й смерть в казематах НКВД за членство в ОУН та революційну діяльність. Я знайомий був з Арпадом-Березовським ще з передвоєнних часів. Березовський перейшов був саме, якщо не помиляюся, тиф і дуже зле виглядав, але був бадьорий і нераз моргнув до мене очима, або вітався жартівливо: — „Здраствуйте, товаришу асистент!"

Після перших медових місяців нової влади, життя ставало щораз більш понуре й непевне. Українські написи на вулицях та університеті й півурядова українська мова (побіч урядової московської) якось не дуже захоплювали. Ми бачили, що це не та Україна, якої ми бажали. Треба зауважити, що між новоприбулими із східних областей були гарні, хоч і „партійні", наші люди, які інформували заздалегідь декого із західних українців про небезпеку, яка їм грозила, в наслідок чого дехто вже в перших тижнях зникали з університету. Партійні люди на ключевих позиціях також не були певні своїх ста-

новищ, але вони були вже до того призвичаєні двадцятилітньою практикою підсовєтського життя. Найкращим доказом цього може послужити факт, а радше форма усунення ректора Марченка з його посту. Одного дня появилася в секретаріяті ректорату якась людина й зажадала розмови з ректором. Секретарка зголосила ект. Марченкові, і коли цей вийшов назустріч гостеві, з його уст впали короткі слова запиту: — „Ви будете ректор Марченко?" Марченко притакнув головою. Тоді новоприбулий сказав: — „Від сьогодні я є ректором", і при цих словах тицьнув Марченкові під ніс номінаційне письмо з Нар. ком. освіти. На другий день рознеслася вістка по університеті, що є вже новий ректор, товариш Биченко. До речі, Биченко показався кращим від Марченка. Лихо було тільки в тому, що він мав зв'язані руки (інструкціями „згори") і не міг нічого робити на власну руку. Як відомо, Биченко залишився після відходу большевиків. В перших тижнях за німців я стрінув його випадково на Марійські площі. Він зустрів мене усміхнений і, махнувши рукою в напрямі сходу, сказав під адресою большевиків: — „Слава Богу, що їх уже тут нема!"

Історичний факультет Львівського університету ім. Івана Франка в роках 1939-41 був першою спробою організації української історичної науки в університеті на західноукраїнських землях, хай і в тяжких умовинах підсовєтського життя і при помочі чужих сил. В цьому саме він і є важним для історії української історичної науки.

Матеріяли до „Словника української літератури"

Мгр. Іван Боднарук

1. ГАЛИЦЬКІ ПЕРЕРІБКИ СХІДНОУКРАЇНСЬКИХ СЦЕНІЧНИХ ТВОРІВ

В попередньому числі „Києва" писав д-р Іван Максимчук про С. Г. Петрушевича та його сценічний твір „Mąż Stary, Zona Młoda, Krotochwila w 1 akcie", що появився 1849 року. І. Франко назвав цей твір галицьким „Москалем-Чарівником" і обстоював думку, що твір Петрушевича написаний раніш, ніж „Москаль-Чарівник" Котляревського, іншими словами, Котляревський нібито наслідував твір Петрушевича. Але цю думку Франка опрокинув М. Возняк, доказавши, що сценічний твір Петрушевича був тільки перерібкою водевілю Котляревського.

У цій статті хочу додати, що перерібка С. Петрушевича не була єдиною в Галичині. Крім нього переробляв східноукраїнські п'єси ще **Іван Озаркевич** старший, заслужений громадський діяч і письменник, дід Наталії Кобринської й д-ра Євгена Озаркевича, ентузіяст і перший організатор нашого театру в Галичині. Він не тільки наукою, але й розвагами ширив з успіхом національну свідомість серед коломийських міщан. Не жалуючи ні труду, ні коштів, він гуртував у половині XIX. ст. біля себе молодь, організував аматорську групу та давав театральні вистави, якими здобув собі широку славу. Цим заслужив собі на ім'я батька українського театру і драматургії в Галичині. В червні 1848 р. його група відограла „Дівку на відданні". Ревний священик, колишній співробітник „Зорі Галицької" й відомий письменник Іван Озаркевич переробляв східноукраїнські драми, щоб збагатити репертуар вистав.

Коли ми вище згадали про С. Петрушевича і його перерібку „Москаля-Чарівника" Котляревського, то мусимо пам'ятати, що той самий твір Котляревського переробив у Галичині також Іван Озаркевич, давши своїй перерібці назву „Жовняр-чарівник". Ця перерібка Озар-

кевича з половини XIX ст. ішла також з успіхом на галицькій сцені та придбала чимало слави Озаркевичеві.

Але не від цієї перерібки розпочав Озаркевич свої театральні вистави в Галичині. Для першої вистави він переробив „Наталку-Полтавку" Котляревського, давши перерібці назву „Комедіо-опера Дівка на відданню або на милування нема силування". В червні 1848 р. Озаркевич оснував, з допомогою **Миколи Верещинського** й коломийського посадника **Дрималика,** перший аматорський драматичний гурток у Галичині, який почав свою діяльність саме „Дівкою на відданні" в Коломиї. Вистава мала величезний успіх і про неї так писав Йосафат Кобринський до Якова Головацького: ...„С театру іду, а зо мною кілька сот Русинів самих веселих. Не набувбися на руском дивалі. Чудо не ігра. Та инше діло чудо рідне слово, видіти народноє дійствіе. Дівчина на відданію или на милованье нема силованья нині відограли на коломийском театрі, єсть то перероблено з опери Украйнской тобі свідомой..."

Заохочений великим успіхом вистави в Коломиї", Озаркевич переніс восени 1848 р. свою ініціятиву влаштовування українських вистав до Львова і дня 26. X. 1848 поставив свою „Дівку на відданні" в залі Духовної семінарії, де саме відбувався перший з'їзд „руських ученних". Це була велика подія в житті українців у Галичині. Коли Озаркевич відіграв свою п'єсу у Львові, захоплені учасники з'їзду повезли з собою на провінцію запал до сценічних вистав і постанову організувати в себе такі ж аматорські гуртки.

Озаркевич ставив „Дівку на відданні" також у інших галицьких містах, наприклад, у Перемишлі й Тернополі. Музику до неї, як і до інших переробок Озаркевича, уложив тодішній консисторський канцеліст, опісля священик і визначний композитор **Михайло Вербицький,** а пісні цих драматичних вистав ширилися по українських домах Галичини та розбуджували національну свідомість і любов до рідної мови. Цей твір видрукував Озаркевич у Чернівцях. Свою перерібку достосував до галицьких суспільних відносин, але перерібка не дорівнює творові Котляревського. Головну героїню п'єси, Наталку, заступив Озаркевич Анничкою, виборному Макогоненкові велів бути сільським десятником, возьний Тетерваковський говорив по-українськи, а не церковним язичієм, вживаючи часто залюбки слів „**Mości dobrodzieju**". Деякі пісні Котляревського заступив Озаркевич місцевими покутськими. Так, наприклад, у „Наталці Полтавці" героїня співає:

Видно шляхи полтавськії
і славну Полтаву,
Пожалійте ж сиротину
і не вводьте в славу, —

а в перерібці Озаркевича Анничка співає:

Видно шляхи коломийські,
славну околицю,
Пошінуйте сироточку,
бідную дівицю.

Крім творів Котляревського, переробляв Озаркевич також „Сватання на Гончарівці" Квітки, оперу Степана Писаревського (Стецька Шерепери) „Купала на Івана" і драму Яшовського „Розвода". „Сватання на Гончарівці" в перерібці Озаркевича дістало назву „Сватанє або женних навіжений", а опера Писаревського була видрукована 1849 р. в Чернівцях латинськими черенками п. з. „**Komedyo-opera Wesilie abo nad Cyhana Szmahayła nema rozumniszoho. W troch dijstwijach z spiwamy i tanciamy narodnymy napysana w Kołomyi na wzor Stecka izdał... W Czernowciach napeczatano u Jana Eckhardta i syna, 1849, 8°,** сторін 37."

Також і ці вистави мали величезний успіх, і один з учасників пише, що народу на них було в Коломиї", як в Зарваниці на празник Івана Хрестителя". Не обійшлося при тім і без гумористичної події. Коли в 1850 р. давав Озаркевич свої вистави в Коломиї, слухачі захоплені почали плескати в долоні й домагалися, щоб вийшов автор. На оплески хтось вийшов на сцену. Люди думали, що це автор п'єси і зробили йому овацію. По місті рознеслася чутка, що це сам Квітка, а в другому варіянті Котляревський, приїхав до Коломиї. Тим часом обидва письменники були вже тоді в могилі.

Перерібки Озаркевича драматичних творів „Сватання на Гончарівці" і „Москаля-Чарівника", як також його переклад Езопових байок, залишилися в рукописах.

З вище сказаного бачимо, що Квітка й Котляревський мали своїми драмами великий вплив на відродження Галичини. Чим же пояснити факт, що якраз галицькі священики, Петрушевич і Озаркевич, виявили таке зацікавлення театром і драматичним мистецтвом та перші в Галичині переробляли східноукраїнські сценічні твори? Чи не тому, що в Галичині жила ще, в половині XIX ст., традиція шкільних драм Київської Академії та вертепних і пасхальних драм! У львівській духовній семінарії теологи давали гумористичні діялоги вроді давніх інтермедій, а це замилування до драматичних вистав виносили пізніше вихованки духовної семінарії з собою в світ і влаштовували такі вистави в різних місцевостях Галичини. Що о. І. Озаркевич перший прищеплював на галицькому ґрунті твори Котляревського й Основ'яненка, рішальний був тут, мабуть, ще один момент. Його відношення до наддніпрянського письменника було глибше, ніж ін. галицьких письменників, бо його предки зайшли до Галичини з Полтавщини, отже, були в о. І. Озаркевича кровні зв'язки із східноукраїнським материком.

У 1850 р. вийшла драма І. Озаркевича, перерібка Яшовського, п. з. **Розвода.** Заголовна карта перерібки Озаркевича виглядає так:

Ozarkiewicz Joann — Rozwoda. Powist dramatyczeska v V oddiłach, na wzor Jaszowskoho izdał Joan Ozarkiewicz, Paroch Kołomyi, Roku 1850.

Коли взяти ще до уваги, що о. Озаркевич покривав власними грішми всякі видатки, зв'язані з коломийськими виставами, то матимемо повний образ його жертвенної праці й великих заслуг для розвитку українського театру в Галичині.

Як льояльний австрійський громадянин, Озаркевич привітав 1850 р. уродини цісаря Франца Йосифа І панегіриком „Дары предковъ". Це переспів німця Мегерле, написаний у твердій макаронічній мові й видрукований гражданкою. В тексті вживає Озаркевич деякі букви з латинської абетки, як z, d, m (= м), N. Заголовок твору такий: „Дары предковъ. Аллегорія на день рожденія Его Величества Францъ Іосифа I на взоръ Мегерлье, izdalъ И. Озаркевичъ, парохъ въ Колотыи. Въ Черновцахъ 1850". Австрійський патріотизм Озаркевича проявився теж у його 2 промовах, виголошених до коломийського батальйону 1850 р. і друкованих того ж року в „Вѣстнику". Одна — це „Слово до воиновъ австрійскихъ князя Парма ландверовъ баталіону I, повернувшихъ зъ брани угорской до Коломыи на дни 16 января 1850 произнесенне'-, а друга — „Слово до IV баталіона Парма, отходящаго на Буковину". Коли прийшли події 1948 р. та вибухла польська й мадярська революції, Озаркевич ревно боронив австрійську монархію. В епітрахилі, з хрестом у руках, та з крісом на плечах, він ставав на чолі руської гвардії, яка зорганізувалась з наших людей і німецьких колоністів, та палко загрівав її до оборони австрійського престола.

З інших знаних нам віршів Озаркевича треба згадати вірш „Dobra rada", що був надрукований на внутрішній сторінці обкладинки до драми „Розвода", а далі 2 вірші, „Молитва" і „Слезы", що були поміщені вже після смерти автора в „Зорі Галицькій" 1860 р. Перший вірш, глибоко релігійний, зачинається строфою:

До Тебе, Боже, сердце мое взношу,
До Тебе въ счастью, до Тебе въ недолѣ,
Тебе и нынѣ въ нуждахъ монхъ прошу,
Яко вся помочь есть въ Твоей лишь волѣ.

Дальший зміст такий: В Тебе є мудрість, влада й сила, Ти всещедрий, наймилостивіший, Твоя десниця завжди перемагає ворогів. Глянь на мене з висот, як терплю душевно. Ти кормиш тварини, прикрашуєш землю квітами й мене двигнеш своєю рукою. Глянь, як болить у мене серце; скріпи мого духа й пригорни до себе. Коли вже не могли помогти мені, коли згасала для нас остання зірка надії, Ти мене прийняв до своєї ласки.

Кінчиться цей гарний вірш строфою:

Ты еси Богъ мой, Ты Богъ всея твари,
Подъ Твою милость нынѣ прибѣгаю:
Излій на край нашь свои вышни дары,
Да будемъ счастны сыны того краю!

Щоб читачі мали сяке-таке поняття про стиль і мову Озаркевича, наведу повністю текст його вірша „Слезы".

Ледво що зробимъ на свѣтъ первый крокъ,
Уже съ собою слезъ приносимъ токъ;
На материнном лонѣ дитя-цвѣтъ
Витае ними зъ пеленочокъ свѣтъ.

А коли прийде старість, умирає одне з подругів, умирають часто діти, щезають усі радощі, зближається час смерти, ложе обступають діти ще раз.

Тогда имъ руки тиснешь.
И отъ слезъ преполнымъ окомъ
смотришь до небесъ,
Смотришь, ажъ горѣ возлетитъ душа,
Тогда и осхне послѣдная слеза!

Подібно, як його сучасник і наслідник на коломийській парохії, **Лука Данкевич,** так і Озаркевич при кожній нагоді проповідував тверезість. Кажуть, що одного разу в Коломиї навіть уладив прилюдну дискусію тверезости з пиянством. Він узяв на себе оборону тверезости, а друга особа виступила в ролі оборонця алькоголю. На це видовище зійшлося багато парохіян. У дискусії, очевидно, перемогла тверезість.

З біографічних даних знаємо про І. Озаркевича, що він народився 1795 р., а помер у Коломиї 1854 р. „Зоря Коломыйска", що була додатком до „Руской Рады", подає в ч. 1 з 1875, що І. Озаркевич прийшов до Коломиї на пароха десь коло 1840 року й побудував там Церкву. Батько о. Івана, Григорій Озаркевич, згідно з родинним переказом, прийшов з Полтавщини й поселився в Галичині.

Допоміжна література:

Омелян Огоновський, Історія літератури руской, т. II.

Михайло Возняк, Як пробудилося українське народне життя в Галичині за Австрії, Львів, 1924.

Іван Озаркевич, Родинний дім Наталії Кобринської („Жіночий Світ", Вінніпег, 1951 р.).

---

2. ПАМ'ЯТІ ТРОХИМА ДРОТА

(В 75-річчя першої студентської мандрівки)

Тільки найстарші наші громадяни пам'ятають першу студентську мандрівку, що її влаштували були „семаки" української академічної гімназії у Львові. Провідниками її були **д-р Єронім Калитовський,** відомий нам теж у літературі під псевдонімом **Трохим Дріт,** і **д-р Володимир Сіменович.** Перший помер кілька років після І світової війни; другий живе сьогодні й працює як лікар у Шикаго, ЗДА.

Здавалося б, незначна подія, а все ж вона записалася в історії нашої культури й мала чималий вплив на зріст національної свідомости серед українського народу в Галичині. Учасники студентської мандрівки поставили собі завдання пізнати ближче рідний край, зіткнутися ближче з простим народом, познайомитися з потребами рідної країни та поширити народні ідеї в найширших колах нашого суспільства. Перша студентська мандрівка, за якою пізніше пішли дальші, це незвичайна подія в житті Галичини й тому, що вона була сполучена з концертами й пожвавила товариське життя в Галичині. Вже учасники першої студентської мандрівки. зупинившись у Коломиї, дали в театральній залі концерт, який стягнув велику силу народу.

Єронім Калитовський увійшов теж у склад комітету, який створила 1885 р. наша академічна громада, щоб підгото-

вити велику студентську мандрівку на Поділля. Крім нього, належали до комітету такі визначні люди, як І. Франко, Є. Олесницький і О. Нижанківський. Мандрівка розпочалась 5. липня 1885 р. з Тернополя і закінчилась 16. серпня 1885 р. у Чернівцях. Ця прогулька розворушила ціле Поділля. Всюди, де студенти-мандрівники затримувалися, давали вони концерти, відчити й забави. Здебільша на тих концертах деклямував поет-маляр **Корнило Устиянович.**

Єронім Калитовський, що був душею тієї мандрівки, написав вірш „Мандрівникам у Карпати", а другий учасник мандрівки, композитор **о. Остап Нижанківський,** уложив до твору музику. Яке велике значення мала ця прогулька студентської молоді в житті галицької України, видно і з того, що навіть І. Франко увічнив її у своїм творі „Українська студентська мандрівка".

Є. Калитовський був замолоду співробітником гумористичних часописів, а потім редагував популярні книжечки для народу. Нас цікавлять передусім його поезії й оповідання, що їх писав під псевдонімом **Трохим Дріт.** Найкращий його літературний твір, це гумореска **„Декани з гір",** якою був здобув собі колись велику популярність. Коли 1. VI. 1916 Стрийщина святкувала своє визволення від московської інвазії, на стрийському кладовищі відбулося відкриття залізного лицарського щита. Під час вбивання цвяхів у щит хор УСС відспівав „Кантату" Є. Калитовського в супроводі оркестри під диригентурою о. Остапа Нижанківського.

З книжечок Є. Калитовського найбільш популярні дві: **„Гостина св. Миколая"** і **„Прогулька на Маківку".** В „Зорі" 1886 року поміщена його цінна стаття „Бібліографічний покажчик за рік 1885".

Відзначаючись завжди гумором і літературним хистом, Є. Калитовський займався багато аматорськими театральними гуртками й сам залюбки режисерував. Завдяки його заходам стрийське громадянство побачило на сцені гарно виведений епос Франка „Лис Микита". Є. Калитовський любив українське мистецтво, особливо пісню й музику. Рівно займався пам'ятками нашої старовини й музейництвом. Він перший у Стрию почав збирати експонати для майбутнього стрийського музею „Верховина".

В пам'яті українців Стрийщини записався Є. Калитовський як невтомний громадський діяч. Уже як студент з великим завзяттям кинувся в вир народної праці й визначався серед своїх товаришів великою енергією й працьовитістю. Студіюючи право на львівському університеті, брав живу участь у праці академічної громади, та займав пост секретаря в статистично-етнографічному гуртку, який давав щотижня відчити. Гумореві Є. Калитовського завдячуємо, що протоколи академічної громади тих часів читаємо з великою приємністю.

Як адвокат працював Є. Калитовський у Борщеві, Заліщиках і Стрию. Всюди вклав багато праці в освітнє й національне життя тих повітів. Всюди здобув собі загальну пошану й любов своїм розумом та щирим серцем.

Як адвокат, працював Є. Калитовський листопада 1908 року, перебравши адвокатську канцелярію після д-ра Євгена Олесницького. Дякуючи всім своїм клієнтам і громадянству Стрийщини за велике довір'я, яке йому, як адвокатові й послові, 18 років виявляли, просив д-р Є. Олесницький, щоб з таким самим довірям відносилось громадянство до його наслідника, д-ра Є. Калитовського, „котрого високі, а від літ давніх йому знані прикмети як чоловіка і адвоката довіря це вповні виправдують". Після д-ра Олесницького взяв Калитовський також керму нашого політичного життя на стрийському Підгір'ї. Був довголітнім головою філії „Просвіти", Надзірної Ради Народного Дому, членом Надзірної Ради Каси Задаткової та інших установ. Багато праці вклав як член виділу в „Руській Бурсі" і в „Кружку У. П. Т.", де виявив велику діяльність і працьовитість. У „Підгірській Раді", нашому політичному товаристві, займав пост голови після Є. Олесницького. Чимало добра зробив для нашої громади як довголітній член Повітового Виділу в Стрию і заступник державного комісара повітової репре-

зентації. На підставі вибору на Народнім З'їзді дня 26. XII. 1913 р. увійшов у склад Ширшого Народного Комітету української народно-демократичної партії на 1914 рік. Коли 1. XI. 1918 р. українці перебрали владу в Стрию, Є. Калитовський став комісаром міста.

Народився в Бутинах 1866 р .Помер від розриву серця 22. XII 1926 року. Слабе його серце не могло видержати надміру праці, якою він завжди був перевантажений. Все діяльний і працьовитий, часто забував про відпочинок. Бувало інколи, що півні й передранішня зоря пригадували йому, що і йому час іти на відпочинок. Був людиною, що в кожній справі шукала правди. А тієї правди так мало стрічав він у житті. І це також причинилось до його смерти. Чистий і благородний характер Є. Калитовського, співробітника Є. Олесницького і продовжувача його громадської праці в Стрийщині, та його жертвенна праця склались на те, що похорон його став величавою маніфестацією українців міста й повіту.

На обличчі Є. Калитовського видно було часто якесь пригноблення чи терпіння. Здавалося, що нема в нього сил до життя. А все ж була в нього велика творча сила, а з наболілої його душі не виривався крик скарги. Здавалося, що радість ніколи не гостила в його душі. А все ж з його уст пливли жарти й дотепи, якими він дуже розвеселював своє оточення. Патріот до самовідречення, вмів сполучити великий розум із щирим серцем. Був людиною невсипущої праці і хрустального характеру. „Добрим" адвокатом не був, бо не вмів кривити душею й не брав брудних та неясних справ. „Не був адвокатом для зарібку, але людиною, що в кожній справі шукала правди", — сказав один адвокат у прощальній промові над його могилою.

Огляди й рецензії

Пантелеймон Ковалів. Молитовник-служебник. Пам'ятка XIV століття. Науково-Богословський Інститут Української Православної Церкви в Сполучених Штатах Америки. Нью Йорк, 1960, 436 стор.

Проф. П. Ковалів дослідив палеографічні, мовні та літургічні особливості рукописного Молитовника-служебника, пам'ятки, що нераз вже звертала на себе увагу знавців. Її вважали навіть книгою, що була колись власністю Володимира Великого, себто найдавнішою книгою України-Руси. Таке припущення викликав напис на берегах книги, виконаний ніби князем Володимиром власноручно. Одначе пізніші досліди ствердили, а проф. Ковалів всі ці міркування критично проаналізував, що деякі дописки, а серед них і від імені кн. Володимира, виконав А. Сулакадзев, збирач старовини, що часто підроблював давні написи, щоб піднести вартість своїх збірок. Якимсь чином наша пам'ятка з Московщини опинилась в Україні, де її 1922 року купив на Поділлі від селянина (а той набув її від мандрівного продавця) теперішній митрополит Православної Церкви в США, Іоан Теодорович, що в нього цей рукопис зберігається й сьогодні.

Виданий рукопис, — це відпис з невідомого давнього оригіналу, що знаходився в новгородській землі. Тож більшість особливостей письма й мови відзеркалюють дуже давній текст. Переписувач додав багато питомостей свого часу, що їх досить легко виявити на тлі давнього тексту. Так чи так, ця пам'ятка має неоцінену літургічну, мовну та палеографічну вартість. Про кожну з цих сторінок проф. Ковалів дає подрібний опис (найкоротше про літургічне значення пам'ятки), наводячи безліч порівнянь з іншими древніми рукописами. Таким чином його праця становить єдине досі на еміграції вичерпне опрацювання старовинного церковного рукопису. Особливо сумлінно опрацьоване палеографічне обличчя пам'ятки. Якщо ця книга буде видана англійською мовою, то вона прави-

тиме за підручника кирилівської палеографії для щораз численніших славістів-чужинців (автор подає написання окремих літер в найдавніших українських рукописах, а в окремих розділах говорить про орнамент, лігатури, розділові значки та інші особливості пам'ятки). Звичайно, англомовне видання повинно б прикраситись кольоровими репродукціями, бо в нашому виданні увесь текст Молитовника (118 знімок) зрепродукованого чорно-білою технікою, що гальмує мовно-палеографічне досліджування пам'ятки (сторонні позначки, плямки тощо можуть бути прийняті за значки оригіналу, а ініціяли й заставки не сприймаються в усій їхній вимовності).

Іван К-ий

Меланія Кравців. Калейдоскоп. Оповідання. Обгортка Б. Стебельського. В-во „Гомін України", Торонто, 1960. 133 стор.

Спостережливість та намагання схопити гострі ситуації (перша зустріч з прокурором Найдою, сміх Федя) виявляють письменницькі можливості авторки. Ці можливості невикористані, і тут справа, очевидно, у недостачі творчої атмосфери, у загальній занедбаності нашої прози.

Книга ця торкається таких подій і справ, що самі собою хвилюють читача. Тут і вічна тема про братів, що опинились у ворожих таборах (у нас про це писали Яновський, Полтава), про таємничі торкання потойбічного світу (недавня збірка оповідань В. Волкова), про бої, розстріли, знущання тощо.

Видавці висловлюють у передмові сподівання, що й ця книга (подібно, як її попередня „Дорога") знайде свого читача. Сподівання ці напевно здійсняться, хоч це не означатиме, що книга ця цікава, як твір літератури. Авторка наявно байдужа до мистецького рівня своїх творів й дає часто речі газетні, неоформлені („Перміт"). До традиційного у нас ляментування („Подзвіння") допасовані наївні описи в стилі „Сонце, почувши таку красу звуку, протерло з просоння очі і рожевою заграваю почало малювати далекий небосхил", або „весна... несмілива ще й своїй юності, соромливо усміхалась сонцем до сонної природи".

Отож — книга ця для читача, що шукає лише страхітливих переживань недавньої бувальщини і в цьому напрямку її належало б зредагувати, викресливши зайві нариси („Чар-зілля"), а залишивши оповідання „Прокурор Найда" „Юда", „Мементо", „Немезіс", „Дурний Федьо". Тоді книга мала б своє обличчя, а обличчя, це успіх.

Іван К-ий.

The Russian Orthodox Church; organization, situation, activity. Published by the Moscow Patriarchate (Moscow 1858)

Публікація ця, що вийшла одночасно аж сімома мовами (московською, англійською, німецькою, французькою, італійською, еспанською і арабською) має завдання інформувати закордон про Церкву в СССР. Тож усюди підкреслюється приязні взаємини православної російської церкви з Церквами закордоном, заслуги цієї Церкви під час 2. світової війни, тощо. У тексті багато ілюстрацій, переважно світлини церков із західніх земель СССР або тих закордонних парафій, що перебувають в юрисдикції Москви.

Для поінформованого читача, ця публікація — документ повної руїни церкви в СССР. Бо хоч ця публікація й вихваляє владу за її прихильне ставлення до Церкви, хоч вона й промовчує переслідування релігії, хоч і звинувачує саме мучеників за віру („... церква голосно й рішуче засуджує її відступників, які зрадили її ясну лінію чесної лояльности до совєтської влади..."), проте де-не-де вона наводить промовисті факти з життя совєтської Церкви.

І так виявляється, що ця Церква має лише одну-єдину періодичну публікацію (місячник „Журнал Московской Патриархии"), що в ній дуже мало богословського матеріялу, а переважно офіційні повідомлення про перебування чужинецьких делеґацій у Москві та про „боротьбу за мир". Пригадати б лише, що в США, де Церква також відділена від держави, лише одна з чотирьох православних українських Церков, що має

лише 83 тисячі вірних (себто багато менше, як найменша із 73-ох епархій московської Церкви) має власну друкарню (Церква в СССР друкарні не має), та видає кілька журналів, себто публікує значно більше ніж величезна Церква в СССР. Окрім того, ця Церква в США може публікувати свої матеріяли в інших журналах, що виключене в СССР, де жаден журнал не прийме церковно-релігійного матеріялу. Ще для порівняння: Церква в СССР має десять шкіл (дві академії та вісім семінарій), себто стільки, що в США має либонь кожне велике місто, а всього в США нараховується понад 320 духовних шкіл вищого типу, не згадуючи вже про біля 270.000 недільних або суботніх шкіл, що їх ніодної немає в СССР. Згадати б ще про посилене будування церков в США і лише про ремонтування деяких в СССР.

Порівнянь таких можна, на підставі цієї публікації, навести дуже багато і всі вони свідчитимуть про занепад Церкви в СССР, а тим самим й про невдачу пропагандивної публікації про цю Церкву. **І. К.**

Енцоклопедія Українознавства. Словникова Частина. Зшитки 11 і 12.

Ці зшитки містять гасла від **Зернове господарство** до **Кармалюк.**

Зпоміж дрібніших гасел вирізняються оці довші: 1. **З'єднані Держави Америки,** ст. 808—826, де про саму Республіку говориться аж надто побіжно — всього 16 рядків, а решта статті присвячена українській імміграції — опрацював В. Маркусь; 2. **Зовнішня торговля** (ст. 836—849, опрацював В. Голубничий; **Зоологія** (ст. (842—846), опрацював І. Розгін; **Інтеліґенція** (877—879) — М. Шлемкевич; **Історіографія** (887—891) — О. Оглоблин: **Кавказ** і кілька інших гасел, що відносяться сюди: к. заповідник, к. верховинці, к. гори (911—916) — В. Кубійович; **Канада** (932—948) — кілька авторів. Так само поза 12 рядками, присвяченими державі, решта статтей — про українців і українські справи в Канаді.

Обидва зшитки рясно ілюстровані, що є неабияка заслуга видавництва, коли візьмемо під увагу еміґраційні умовини, що ніяк не сприяють цій сторінці ЕУ. Отже деякі пропуски мусимо вибачити. Мало що можна закинути й щодо повноти. Годилося б згадати й декого з молодших науковців, що мають уже поважні студії, які дають їм право на це, як от напр. **Ореста Зілинського,** сина покійного проф. Івана, що є професором Карлового унів. у Празі, **Ігора Каменецького** — сина згаданого в ЕУ — Юліяна, — що є професором Мішіґенського університету.

Гасло **Італія** — опрацював В. Федорончук — треба б було поширити, бо воно надто вже схематичне. Слід би було ширше оповісти про табори військовополонених українців і працю в них. Аж дивно, що автор ніодним словом не згадав про установи зв'язані з діяльністю укр. катол. Церкви й духовенства, наукову працю ОО. Васильян, зокрема о. А. Великого, о. Й. Назарка й ін., про „Записки" Чина ОО. Васильян.

Згадавши про Юрія Дрогобича, автор не подав його правдивого прізвища **Котермак,** може тому, що не подано його і в 8-му зшитку. Про **Ю. Котермака,** прозваного Дрогобичем чи Дрогобицьким, бо він був родом з Дрогобича, В. Федорончук міг би довідатися з докладної розвідки про нього нашої вченої д-р Ганни Чикаленко-Келлер, поміщеної в 1-му випуску „Укр. Бібліологічних Вістей" УВАН, Мюнхен 1948 р. До гасла конче треба було додати важливішу літературу.

Цілком природно, що гасла **Історія України** у словниковій частині нема, бо йому присвячена значна частина в 2-му томі Статейної частини ЕУ. Зате читач знайде тут дуже цінну **„Синхроністично-хронологічну таблицю"** Історії України (ст. 893—904), що її склав Л. Соневицький. Її властиво слід було дати в статтейній частині, але добре що є тут. Цю таблицю варто було б випустити окремою відбиткою, щоб була вона завжди під рукою для довідок.

Кінчаючи, мушу висловити признання Редакції за її муравлину працю, ведену в незвичайно тяжких умовах еміґраційної дійсности — інтелектуальних і ма-

теріяльних, та побажати, щоб українська громада у Вільному Світі піддержала зусилля Редакції й дала їй змогу довести свою незвичайно важливу працю до щасливого кінця.

Не забуваймо, що ЕУ є не тільки велике національне культурне діло, але заразом і незвичайно важливе з політичного погляду.

Вол. Дорошенко

Б. Р. / З мандрівки по книгарських полицях

Не можна сказати, що наш видавничий рух на еміграції у вільному світі слабий, хоч, правда, він не такий, яким повинен бути з уваги на наші аспірації, обов'язки, завдання й потреби. Якби в нас на еміграції було трохи більше культурних людей, тобто людей, які розуміють і доцінюють значення культури та її вільного розвитку, то цей рух був би не тільки живіший, але й всесторонніший, а так він здебільша обмежується до літератури, тобто до белетристики, яка ще найбільше знаходить читачів, а інші ділянки, головно наукова дуже відстають. Не тому, що нема наукових праць, вони є, але нема для них читачів, а радше покупців, бо в більшості нашої інтеліґенції книжка є рідким гостем. Багато наших людей, що належать до освіченої верстви, яка перша має обов'язок підтримувати рідну культуру, викручуються від книжки чи журналу тим, що, в них, мовляв, немає часу читати. Це правда, що в нас немає багато часу на читання, але хіба це причина, щоб книжки не купувати? А хіба той, хто купує книжку, має більше часу на читання ніж той, що книжки не купує, коли один і другий працюють у фабриці? Ні, тільки один розуміє вагу й потребу рідної культури, а другий її розуміти не хоче і думає, що книжку купується тільки тоді, коли є час її прочитати. Очевидно, це було б добре, якби кожний прочитав куплену книжку, але тут справа не так у самому читанню, як радше в купуванню книжки. Коли книжка є в хаті, то все таки людина знайде колись хвилину часу, щоб її бодай переглянути, а коли прийде пора емеритури, то буде ще більше часу на читання, але коли книжки в хаті нема, то чим людина виявить свою культурність? Телевізією? А дітям хіба не варто передати в спадку або в посагу хочби мінімальну бібліотечку! Колись і їм може українська книжка придатися.

Отже так чи інакше, книжку таки треба купувати, незалежно від того, чи є час читати чи немає, і не лише белетристику, але й наукові твори, бо науку нам конечно треба підтримувати й розвивати, інакше вона в нас зовсім занидіє. На рідних землях, як відомо, правдива українська наука не існує. На нас спадає обов'язок розвивати її. Коли ми зберегли своє життя, то використаймо його і ті умовини, в яких живемо, гідно, як належить членам великої і культурної нації.

Ну, але до речі. Переглянемо бодай побіжно пару тих книжок, що з'явилися на книгарських полицях від останньої нашої мандрівки.

Почнемо від невтомної **Докії Гуменної,** що видала збірку оповідань **„Жадоба“,** в яких порушує все ще, як бачимо, актуальну для неї проблему емансипації жінки. Коли Наталія Кобринська яких 75 років тому опрацьовувала в своїх творах жіночу тематику, то вона мала для цього і причину, і потребу — суспільні права української жінки були тоді ніякі, за них треба було змагатися, але сьогодні тієї причини й потреби немає, і жінкам під цим оглядом уже немає за що змагатися, бо вони мають усі права, що й чоловіки, а то й більші, бо зберегли і деякі давніші привілеї „слабшої істоти“. Та Докію це не задовільняє, бо це тільки, як вона каже, формальні права, а там, у глибині, „в невидних підгрунтах, у недоступних чужому оку інтер'єрах“ живуть і далі усі елементи патріярхального ладу, який уважав чи вважає жінку за істоту для домашнього вжитку. Це виявляється в тому, що, як каже Гуменна, чоловік Азії уважає жінку за річ,

яку можна купити й продати, а інтелектуаліст Європи розвиваючи свої таланти, залишає жінці мізерію щоденного побуту. Отже патріярхальний лад „нерадо поступається своїми привілеями", але жінки, що хочуть теж розвивати свої неповторні особистості, **щабель за щаблем спинаються вгору, повертаючи відібрані колись у жінки високі позиції, вузлик за вузликом розплутують тенета, що ув'язнили жінку в патріярхальній системі"** (підкр. наше — Б. Р.). Іншими словами, Докії йде не так про рівноправність жінки, про її суспільні права й привілеї, як — радше про її повноту влади в родині й суспільстві, яку вона колись мала, ще на світанку нашої праісторії, отже про матріярхальний лад, до якого Докія постійно тужить, так любовно змалювавши його в одній із своїх ранніх повістей „Велике Цабе". В тому й різниця між Н. Кобринською й іншими феміністками та Гуменною, яка цілковито не задовільняється формальними правами жінки, тільки прагне докорінної зміни суспільного й родинного ладу та привернення того первісного ладу, в якому жінка займала вершкові позиції в родині й громаді. Нехай ці наші вислови розуміти і не дослівно, а свобідніше, то все таки ідеї Д. Гуменної йдуть не по лінії обмеженого фемінізму, тобто не по лінії здобуття певних суспільних прав для жінки, тільки по лінії абсолютного „звільнення" жінки та про її супрематію в родині й суспільстві. Про це авторка виразно говорить у „Передньому слові", фразами, які ми вище підкреслювали, що, мовляв, жінки спинаються вгору щабель за щаблем, повертаючи собі відібрані колись високі позиції.

Не будемо з авторкою за це сперечатись, бо їй вільно мати й такі ідеї та вільно мріяти про привернення матріярхату, в якому жінка верховодила — коли йде про сучасну українську літературу на еміграції, то в ній сьогодні вже повна перевага й верховодство жінок — не будемо теж сперечатись за самий лад, якого письменниця прагне, бо хто знає врешті чи й не краща була б влада жінок, ніж зжіночілих („збабілих") чоловіків, які поза балаканням і сваркою мало що можуть зробити — бо йде нам радше про те, наскільки по-мистецьки авторка зобразила свою ідею в оповіданнях цієї збірки. Очевидно, заперечити оповіданням мистецького виконання ніяк не можна, одначе в образах окремих персонажів, як Сагат („Кайтарма"), Фіона („Жадоба") та інші, тенденційність досить виразна. Авторка трохи пересолила, переяскравила, через що дещо вийшло не зовсім переконливе, бо не дуже правдоподібне, а дещо таки, може, навіть неприродне, але коли мати на увазі гаряче прагнення авторки якнайвиразніше підкреслити „неприродне" становище жінки та ставлення до неї чоловіків, то вона мусіла трохи перебільшити, шукаючи за прикладами не в своєму світі, а в чужому, що стоїть на низькому культурному рівні. Та все таки як постаті її, так і змальовані ситуації промовляють живо до нашої уяви і створюють живі й кольорові образи. Варто теж підкреслити і те, що Гуменна вводить в українську літературу нову тематику, показує цікаві образи з туркменського життя, примітивного й варварського, як у первісних часах історії, небувалі в нашій літературі туркменські типи людей, туркменські звичаї, родовий лад тощо. Все це певною мірою оновлює нашу літературу, яка, здебільша, не відважується вийти поза рідні границі, і робить її загальнішою й цікавішою. І хочби ми навіть не були прихильниками авторчиної матріярхатної ідеї, то все таки не можемо заперечити, що змальовані нею картини неволі й примітивізму туркменської жінки нас зворушують. Навіть та певною мірою натягнена постать Фіони в оповіданні „Жадоба" зворушує своєю непереможною жадобою виявити свою суть якнайповніше, не зважаючи на те, що вона діє протиприродно і проти людського глузду. Та для нас це може й не мати глузду, але для авторки, яка прагне абсолютного звільнення жінки з-під влади чоловічої, має глибокий сенс. На щастя оповідання кінчається „гепіендом": героїня виявивши свої таланти, вертається на лоно родини, а чоловік її кається, що був таким для неї невпрозумілим.

Не будемо тут докладніше обговорювати цієї збірки, бо на це треба більше

місця й часу, але маємо надію поговорити колись ширше, бо в дійсності Докія Гуменна вже заслужила собі за 15 років творчої праці на обговорення її творчости окремою книжкою та на підсумки її літературних досягнень як індивідуальних, так і загальних — досягнень української літератури в її творах. Та на це доведеться ще, мабуть, трохи почекати.

Олександер Оглоблин. Люди старої України. „Дніпрова хвиля", Мюнхен, 1959, 327 стор.

Видавництво „Дніпрова хвиля" в Мюнхені, що звичайно видає белетристику, випустило цим разом іншого рода книжку — історичну працю О. Оглоблина про визначних людей України другої половини 18 століття. Це здебільша короткі, але джерельні біографічні відомості тодішньої української інтеліґенції Лівобережної України, з культурним осередком у Новгороді Сіверську, але подані не відірвано як стислі біографії, тільки в тісному зв'язку з тодішніми подіями в Україні та громадським і політичним станом України. Таким чином автор показує живих людей, які живуть і діють у точно означеному часі, що нашому пересічному читачеві, який рідко бере в руки якусь історичну працю, дуже маловідомий, чужий і незрозумілий. Деякі прізвища, нам, очевидно, трохи відомі з історії літератури чи з деяких інших джерел, але з більшістю цих діячів наш так званий „широкий читач" зустрічається вперше. Але й тих нібито вже десь знайомих нам людей, як нпр. Василь Капніст, якому автор присвятив тут найбільше з усіх місця, бажаючи, певно, утвердити понад усякий сумнів його безсумнівну приналежність до українського народу, ми знаємо дуже поверховно й непевно. Тому ця книжка цінна не лише тим, що вона поважне джерело для майбутнього історика, але й тим, що вона показує сучасному молодому поколінню, якому конечно треба знайомитись із минулим рідного краю, групу українських діячів, які в нашій історії якусь роботу таки виконали, і їх не варто забувати. Вони жили і діяли в часі, коли будувалась російська імперія і творилась імперська культура — завдяки, очевидно, великій співпраці українських людей. Усі ці постаті, що їх у цій книжці показує автор, були, безсумніву, українськими патріотами, що любили свою милу отчизну і старалися працювати для неї в міру своїх можливостей, але всі вони, чи майже всі, в той же час були на службі російської імерії, дослужуючись високих чинів, для того, щоб, мовляв, служити Україні з-під царської руки. І, мабуть, таки треба згодитися з автором, що тодішні українські діячі інакше розуміли свою службу цареві, як ми сьогодні розуміємо. Вони, видно, не розуміли, що служба цареві, це таки служба імперії, яка поневолює щораз міцніше їх країну. Вони думали, що, здобувши високі чини, вони зможуть впливати на імперську політику відносно України і добитися привернення козацьких вольностей, але коли побачили, що ні, то пробували шукати союзників проти імперії, як нпр. В. Капніст, що пробував переговорювати з Прусією. Але імперія росла й могутніла завдяки таки тим же українським діячам, що служили цареві. Бо ніхто інший, як, власне, князь О. Безбородько, зразу київський полковник, а потім імперський канцлер, працював для „об'єднання українських земель" у складі російської імперії. Це, власне, його ділом була ліквідація решток Гетьманщини, якої, як каже автор, він не любив, і його ділом була політика московських царів, зокрема Катерини II, відносно України, особливо тих земель, що були тоді під Польщею. Можливо, що його інтенції були добрі й шляхетні — йому здавалося, що об'єднання українських земель в імперії цілком відповідає національним інтересам України — але спосіб його думання був, з політичного боку, власне дуже неполітичний. Замість визволити Україну, вони самі впихали її в руки Москві і помагали закріплювати над нею її владу. Правда, не всі, але все таки багато українського панства тих часів працювало для скріплення імперії. Певно, були й такі, що пробували обо-

роняти українські козацькі вольності, звичайно, мирними заходами й засобами, бо можливостей збройного виступу, вони після поразки Мазепи не бачили, але ця оборона була дуже несмілива як на тодішні умовини.

Автор зібрав у цій книжці 23 біографії видних діячів того часу, подавши до кожного велику бібліографію, яка стане, очевидно, у великій пригоді майбутнім історикам та біографам. Є тут біографії таких людей, як Василь Капніст, відомий нам здебільша як російський письменник, що разом з іншими письменниками того часу, як, напр., Державин, ставив основи сучасної російської літератури, предтеча Котляревського Опанас Лобисевич, відомий подекуди як автор Вергілієвих Пастухів в український кобеняк одягнених, історик України О. Рігельман, відомий трохи з літератури Семен Дівович, автокефаліст української православної Церкви того часу архиєпископ Варлаам Шишацький та багато інших, нам, звичайно, менше відомих діячів, як А. Гудович, А. Полетика, Г. Долинський, Г. Покас, С. Тищенко-Лашкевич та інші, з якими нашому читачеві таки варто познайомитись. Тому й добре, що така книжка появилася. А читається вона легко й приємо, дарма, що це твір науковий.

Б. Р.

Camera Obscura

„Геній русского народу“, Ленін, сказав: „Мова є найважливіший засіб людських стосунків“ — без нього хто зумів би таке геніяльне сказати! — а „Літературна Газета“ з запалом це передрукувала, захоплюючись словами, які Москва застосовує тільки до московської мови, а національні мови вважає непотрібними. От у чому і виявляється геній „великого русского народу“ — в запереченні поневоленим народам користуватися рідною мовою!

Московське хитрунство. Якийсь „товариш“ Романюк зі Львова нарікає в Літ. газеті на малий тираж книжки М. Рудницького „Письменники зблизька“, а йому відповідає якийсь Воробйов, що тираж книги узалежнений від попередніх замовлень „облкниторгів“, тобто книгарень. У книгарнях, як видно, сидять головно Воробйови і вмисно дають низькі замовлення на українські книжки, щоб державі не було зайвих видатків на українські книжки. Проте на твори Леніна, Пушкіна, Толстого, Маяковського та ін. московських „геніїв“ такого замовлення не треба, бо їх книжки і без замовлень надсилаються до книгарень у сотнях тисяч примірників, дарма, що їх мало хто купує. Але українських читачів москалі змушують купувати ці твори, а українських не дають. Хто знає, як довго це буде тривати!

Ще один сателіт. Петро Волиняк, відомий „старший брат“ усіх „галичменів“, випередив уже і самого Микиту Хрущова та „запустив“ нового сателіта в свою власну орбіту (чого Хрущов ще не втяв). Цим сателітом, що бігає довкола Волиняка, став **Вадим Сварог.** Першим сателітом є т. зв. „професор“ Кислиця, незрівняний, як показується, педагог та геніяльний знавець і критик шкільних читанок — він у Волинякових читанках не знайшов ніодної негативної риски, а в читанках Шк. Ради ніодної позитивної.

Другий сателіт, „Сварог“, дуже небезпечний, він верьгає на Волинякових противників і ворогів скажені бомби із трійливим, смердючим газом, від яких людина стає „безвартісна“. Це тому, що вони обидва, а Сварог зокрема, не зносять людей, що більше від них знають та й інакше від них думають.

В останньому часі „Сварог“ кинув таку бомбу і на нас — з доручення, очевидно, Волиняка, бо ми його самого не зачіпали — у формі статті п. з. „Критик поза межами своєї спроможности“, в якій преться нам в учителі і навчає, як ми маємо думати й писати, щоб заслужити на його признання. Ця бомба розплилася по всіх нових днях і несамовито димить. Може хто знає, як її загасити?

Бібліографія

Грушевський, Михайло. Історія української літератури, т. II—III. „Книгоспілка", Нью Йорк 1959, т. II. 231 стор., т. III. 295 стор.

Грушевський, Михайло. Історія української літератури, том. IV. Устна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII—XVII. „Книгоспілка", Нью Йорк 1960, 689 стор.

Кравців, Меланія. Калейдоскоп; оповідання. Гомін України, Торонто, 1960. 133 стор.

Смолій, Іван. У зеленому підгір'ї, повість. „Свобода", Джерзі Сіті, 1960. 190 стор.

Рудий, Євген. Жінка-лицар, Князівна Віра, дочка Ляборця; історичне оповідання. Филаделфія. Накл. автора, 1960. Фототипічний передрук, 14 стор.

Храплива, Леся. Отаман Воля; повість для молоді. Українське Видавництво — Мюнхен, 1959, 271 стор.

Манило, Іван. Пеани і кпини (гуморески, байки, пародії, епіграми). В-во „Волосожар", Нью Йорк, 1960, 32 стор.

Нові поезії 1960 ч. 2. В-во Нью Йоркської Групи. Нью Йорк 1960, 64 стор.

Ювілейний альманах для відмічення 50-ліття праці „Українського Голосу" 1910—1960. Вінніпег, „Тризуб", 1960, 288 стор., ілюстр.

Оглоблин, Олександер. Люди старої України. Мюнхен, „Дніпрова хвиля", 1959, 327 стор.

„Український огляд" ч. 2, січень-лютий 1960, Нью Йорк, 111 стор., ілюстр.

Черненко, Олександра. Людина; поема на 18 пісень. „Київ", Філядельфія, 1960, 62 стор.

ВИПРАВЛЕННЯ ПОМИЛОК

У статті В. Чапленка „Сучасний стан русифікації нашої мови на Україні", надрукованій у ч. 1. „Києва", трапилося чимало коректорських недоглядів. Просимо читачів їх повиправляти в своїх примірниках тексту, згідно з оцими ось даними:

	Надруковано	Треба
Ст. 30, 2 р. згори	передачу двозвука	передачу, через двозвук
Ст. 30, 15 р. згори	От ілюстратор	От є ілюстратор
Ст. 32, 26 р. згори	сполука	сполучка
Ст. 32, 30 р. згори	знайдено ще одну	знайдено не одну
Ст. 33, 24 р. знизу	голубиних	голубливих
Ст. 33, 20 р. знизу	слово „мовні" викинути	
Ст. 35, 6 р. знизу	безмірно	багато

Ст. 31, третій абзац знизу: увесь уступ про Юрія Лавріненка перенести на ст. 34 тільки два:

НОВА КНИЖКА

В нашому видавництві появилася нова книжка, а це

ЛЮДИНА

ОЛЕКСАНДРИ ЧЕРНЕНКО

Поема на 18 пісень, написана гарним, добірним віршом.

Обкладинка, заставки та ініціяли **Петра Андрусева.** Друк у двох кольорах.

Ціна $1.00.

В-ВО „КИЇВ"

НОВІ ПЕРЕДПЛАТНИКИ

Ігор Шанковський приєднав **17** нових передплатників із Філядельфії: С. Войтанович, В. Данків, М. Дармограй, П. Дубас, С. Кожухар, Д. Круциляк, Г. Куць, І. Лось, Ст. Лукасевич, І. Пашкевич, В. Послушний, Г. Регель, М. Реґуш, Л. Свїтенко, В. Хоркавців, В. Чижович і М. Лисобей із Коллінсвуд.

Богдан Бігус приєднав 7 передплатників з Торонта і **М. Пачовський** 1 з Вашінґтону.

Хто черговий?

За кожного передплатника даємо книжку вартости 1.00 доляра, а за 10 передплатників ще й окрему книжкову премію вартости 5.00 дол.

ЯКЩО ВАМ ЗАЛЕЖИТЬ НА ТОМУ, щоб „Київ", який кінчає вже десятий рік свого існування, дальше появлявся, то зробіть такі три речі:

1. **Заплатіть негайно борг за попередній рік, коли Ви післяплатник.**
2. **Вишліть якнайскорше передплату за 1960 рік.**
3. **Придбайте хоч одного передплатника.**

А за пожертви на пресовий фонд „Києва" будемо дуже вдячні. Вони нас підтримують матеріяльно й морально.

В-во „Київ"

ШАНОВНІ ПЕРЕДПЛАТНИКИ.

Ми певні того, що якби Ви хоч трошки схотіли, то кожний з Вас міг би нам придбати БОДАЙ ОДНОГО НОВОГО ПЕРЕДПЛАТНИКА. Це Вам напевно не спричинить багато клопоту, але нам буде величезною допомогою, бо ми не тільки зможемо вдержати журнал, але й зможемо збільшити його об'єм, як подвоїться число передплатників. Ану, спробуйте, на самому початку нової „десятирічки", намовити когось із знайомих або друзів до передплати!

В-во „КИЇВ"

— — — — — Витніть і перешліть — — — — —

До Видавництва „Київ"!

Оцим зголошуюся на передплатника журналу „Київ" і висилаю річну передплату $4.00, піврічну $2.00. Журнал висилати на нижче подану адресу:

Підпис (читко): .....

Адреса: .....

.....

.....

Як повідомляє Діловий комітет, вже появився давно заповіджений
і довго очікуваний роман
ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА

ОСТАННІЙ ПРОРОК

Книжку можна замовляти в нашому видавництві.
Ціна: в твердій оправі $6.00, в картоновій оправі $4.50

В-ВО „КИЇВ"

КОЛИ ХОЧЕТЕ ЕЛЕҐАНТНО ОДЯГНУТИСЯ
то йдіть до кравецької робітні

МИХАЙЛА ВИКРИКАЧА

де знайдете елеґантний, якраз на Вашу фігуру готовий одяг, а коли не знайдете готового, то Викрикач Вам пошиє до міри або просто повезе Вас до гуртівні, де Ви собі виберете одяг, який Вам тільки заманеться. А заплатите дешевше ніж деінде. І всякі поправки Викрикач робить безплатно

БЕЗКОШТОВНО пересилаю брошуру, яка докладно ілюструє нове видання „Енциклопедії Британіки". Теж інформації, як можна набути нове видання просто від видавництва на легкі місячні рати — без жодних зобов'язань. Шліть купон на адресу:

IHOR SHANKOWSKY
District Representative
4804 N. Warnock St. Philadelphia 41, Pa.

Ваше ім'я і прізвище: .....

Адреса: ..... Телефон: .....

Місцевість: .....

Запрошуємо всіх наших дотеперішніх передплатників та всіх інших громадян, що ще цікавляться літературою, мистецтвом, наукою — до передплати журналу на 1960 рік.