

КИЇВ KYIW

журнал
літератури, науки, мистецтва,
критики і суспільного життя



1

СІЧЕНЬ
ЛЮТИЙ

1959

JANUARY
FEBRUARY

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. 1 (51)

JANUARY - FEBRUARY, 1959

VOL. X.

З М І С Т

1. В. Вовк/Ріо де Жанейро і Київ ..	1	Н. Ішук-Пазуняк/З діяльності	
2. В. Білик/Нащадкові	2	УВАН у Канаді	41
3. І. Шанковський/Світ оком хробака	4	Б. Р./З мандрівки по книгарських	
4. Б. Бойчук/Лист	5	полицях	42
5. З. Тарнавський/Вігер над Янів-		бром/В. Державин, Антологія у-	
ською	5	країнської поезії	47
6. М. Островерха/Наборзі	11	С. Г./Петро Карпенко-Криниця.	
7. Б. Р./Моріс Метерлінк	12	Повернення друга	49
8. С. Гординський/Шекспірові сонє-		В. Дорошенко/У сторіччя народин	
ти в українському перекладі	17	І. Франка	49
9. А. Радванський/Записки актора ..	21	— Микола Оглоблин-Глобенко ..	50
10. Р. Климкевич/Рослинні емблеми ..	27	М. Ждан/Два альбоми міста Льво-	
11. О. Домбровський/Діяльність УВАН		ва	51
у ЗДА	32	С. Г./Kleine Slavische Biographie	52
12. Б. Романенчук/З приводу з'їзду		Гр. Лужницький/Simone Weil.	
письменників	35	Wybór pism	53
13. Огляди й рецензії:		— А. Camus. Człowiek zbunto-	
П. Ковалів/Істор. граматики укр.		wany	54
мови	37	14. Camera obscura	55
		15. З листів до редакції	56
		16. Бібліографія	56

На пресовий фонд „Києва“ зложили:

І. Шанковський, Філадельфія	10.00	Д. Кришталович, Вудбайн	1.00
Д-р Р. Климкевич, Маямі	2.00	Л. Одежинська, Філадельфія	1.00
Б. Стефанович, Ньюарк	2.00	В. Повзанюк, Філадельфія	1.00
Г. Лозинський, Шікаго	2.00	І. Гаврилів, Олбани	1.00
Д-р О. Волянський, Ютика	2.00	Б. Ухач, Детройт	1.00
Д. Хомань, Вінніпег	1.50	Г. Голембйовський, Клівленд	1.00

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

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

Передруки і переклади за згодою редакції і поданням джерела.



ЖУРНАЛ
ЛІТЕРАТУРИ, НАУКИ, МИСТЕЦТВА,
КРИТИКИ І СУСПІЛЬНОГО ЖИТТЯ

Виходить щодва місяці

Редагує Б. Романенчук

Ч. 1 (51)

СІЧЕНЬ - ЛЮТИЙ 1959

РІК Х.

3 нових поезій

Віра Вовк

РІО ДЕ ЖАНЕЙРО І ВІЗІЯ КИЄВА

Дерево було з китайських витинанок,
Або з малюнків чорним тушем.
(Повня тяжіла на філіграні
Тонкого гілля).
Музика гойдалася ліниво-сонна,
Солодка, як овоч морви.
Гавань стелила коври світел перед кілі.
(Досвіта приплила струнка каравеля
З орлиним дзьобом).
Хребти гір грілись до повні, як тюлені.
Гавань вбирала щораз нові прикраси,
Мов Саломея в танці.
Між пісками моря і всесвіту
Билося людське серце:
Городе, я не твоя наречена!

Мій з призначення
Кинув профіль хрестів і бань характерних
На балясові хвилі Дніпра.
Там мозайкове сонце, а в сонці Оранта.
Це не твій камінь стирають
У візіях мої ноги,
Зболілі від довгої прощі,
І пальці не торкаються фресків
Твоїх монастирських стін,
Неначе Христових ран.
Не твої фонтанни моляться
На чотках своїх краплин,
Не пелюстки твоїх магнолій
Обсипаються в травні під „Радуйся“,
Не горять квітники в півоніях,
Як куш, де з'явився Мойсею Великий.

ВЕЛИКИЙ ТАНОК

О к с а н і

Навіщо мені любов? Роса горить,
Кладеться небо в став,
І смерть малює чорні писанки.
Не дзвони мені в грудях шалено,
Не рвися на уставки й коралі,
Хай буде великий Танок!

ЧОРНІ АКАЦІЇ

Я не знаю, чия рука колише
Цю сіть, до спочинку розп'яту,
Де берег, як біле мариво.

Час щідить пісок з долоні в долоню,
І смерть, може, стукнула легко об шибу
Гілкою чорних акацій.

Володимир Білик

НАЩАДКОВІ

Мій недоспів візьми і як пісню його донеси.

М. Рильський

Край дороги ромашка цвістиме
І на пагорбах мак племєнітиме,
І підеш ти ланами густими,
Зачарований небом і квітами.
Навпростець, навмання — як колись-то
Невідомий твій предок ходив ними,
І на овиді клен дзвінколистий
Чаруватиме співами дивними,
Гомонітиме тихо з ланами
Про неєнане тобі і невичуте.
О, віки, що простерлись між нами,
Чом ви нас негваєте-кличете?!

Мій нащадку. Ти йтимеш цим полем.
І на виритий гострими ралами
Ти наступиш, можливо, на шолом —
Почорнілий і подіравлений . . .
Так, шоломе, нездалою річчю
(Ми тебе лиш до смерти носимо)
Не одне пролежав ти сторіччя
Під розораним шаром чорнозему.
Не зачислений ворогом в здобич
І у втратах ніде незазначений,
Ти нікому не був ні оздобою,
Ані захистом в хвилю призначену.

Але ти підійми, мій нащадку,
Ці шолома збережені рештки —
На музейній полиці на згадку
Має право лежати він все ж таки!

Хай тоді хоч під час аналізу
Хай побачать бодай археологи
На крихкім, з'іржавілім залізі
Давнини полум'яної сполохи.

З „Раннього зошита“, 1948 р.

ОСІНЬ

Навскісно леза промінні
Зітнуть смереки золотокорі,
Зімліють, поваляться тінями
Велетні упокорені.

Вклоняться — не світил високих
Очам зповічно-незрячим —
Зіллю — впиватися соками,
Змочити чола гарячі.

А вдосвіта ярими купами
До сонця позводять плечі
Й пірнуть у вітряну купіль
За крилами делечими.

1958

НАПЕРЕДОДНІ

Прозоринь просині-небес крилатий повів
Ще огорта тебе, моя земна красо,
Та клен охляв і не красується красоль
В ці дні — якісь непевні і раптові.

І зливи зав'язі — мінливі хмар плямки,
І контуром чітким окреслені споруди
Бринять на обрїях, немов кришталь, ламкі.
А передмість гаї курять червонорудо.

Там пада й гасне лист — жаріюча пір'їна,
Зпроквола дотлівають візерунки риз,
А осінь слухає, як на злежалий хмиз
Клякає тиша — чиста і первинна . . .

1958

Ігор Шанковський

БЕЗ НАЗВИ

При мені в тиху ніч
Три воскові свічі.
Я чекав —
Хто завтрішний день засвітить?

Він скоро сам
Прийшов із нізвідки;
Я пішов — там,
До моєї стрункої квітки.

Я схилюся і роси пив,
І квітка сказала:
„Я кохання твоє!“
і . . . зів'яла.

1956

СВІТ ОКОМ ХРОБАКА

. . . the worm's eye point of view . . .
Ernie Pyle

Світ оком хробака сучасні мірять,
Всмоктавшись в сок землі
І
Пахучим гронам юности не вірять,
Для юности вони ще замалі,
Хоч вирости уже.

ЧОРНИЙ ТРИПТИХ — їм ідеал;
Мужчини і жінки з червоними устами,
Зіпершись на дороговкази із чашками
Порожніми — це виплід їх зияння
І дивозори вчасного конання.

Не йдіть! — Кричать сучасники.
Така
Програма наша. Закривайте двері!
. . . світ оком хробака.

А навкруги лиш просторінь ясна,
І стільки див творити було б можна,
Заслухавшись, як осінь йде вельможна
І парості весни уже несе.

Будись, сучаснику, з весною зрій,
Нехай росте, міцніє голос твій,
Цеглину за цеглиною клади свій труд
І визбувайся вчасно всіх маруд,
А то майбутність снасть усю твою
Осудить як "The worm's eye point of view!"

Кохана!

Вже день закрив утомлені повіки і тихо тулиться до ніг самотня ніч. І я радію ночі, що закрила сонце і стурбоване обличчя дня, і п'ю її уста, і ніжними чуттями гладжу чорні коси.

І десь з найглибших закутків безмежності світів летять мовчазні зорі і торкають світлом душу, що набрякла болем.

Тоді, як тепла кров, по тілі розливається свідомість, що народжує бажання дружности, і хочеться, щоб довершеність на білім рушнику розквітла свіжими піснями дня.

Щоб в Гетсиманському саду на поросі умерлого цілунку проростали чашами обнов з душею білою лілеї, щоб із розтулених глибин весняних скель збігали свіжим криком чисті джерела.

І ми б тоді на камені твердої мудрости зложили ширі думи — і слухали, як у зелені хори вічності вливаються також пісні і наших душ.

І ми б розкрили навістіж двері й вікна нашого життя і кидали мандрівникові під ноги листя пальми, що росла в городі наших серць. І хай тоді рожевими устами цвіту заціловують блакить налиті пристрасно сади і хай пахнуть навколішки вагітні пшениці.

А ми з'єднаємо свої уста в один псалом землі (яка горітиме бажанням плідности під нашими ногами).

Чекаймо поки „буде світло у небесному склепінні, що розділить день і ніч“.

Чекаймо поки зможемо удвох радіти дням!

Юнак

Зенон Тарнавський / **Вітер над Янівською**

І власне тут доходимо в композиції нашого есею до капітального питання, що стоїть в осередку всієї справи. Це питання героїчне. Тут ніхто з живих людей не є героєм. Питання є героєм. А якщо хтось із людей матиме претенсії на героїзм, то хіба ті, що вже не живуть. Точніше власне небіжчики буде героєм, і то героєм позитивним у наслідках. Йдучи назустріч не з небіжчиком, а з живими, Місько Галій підніс високо комір свого пальта. Було холодно, і той вітер, що віяв ізнизу Янівської, минаючи мене якраз коло касарень Фердинанда, навіть не кліпнув оком, щось буркнув, що мало означати „сервус“, і подув далі. Коло костела св. Анни його зустрів другий вітер, що віяв нагору Городецької. Цей був слабший і тримався радше землі. Гонив папір'я, сміття, часом тільки скочив угору кількома сухими листками і гнався далі. Йому було дальше, ніж цьому на Янівській. Треба було скочити на Головний двірець, заглянути до розвалені ждальні і стиснути людей у тісну громаду, що грілася власним теплом тіл, стомлених у беззиглядному чеканні на поїзди, що мали надійти і не надходили. Треба було зачепити дахівки на костелі св. Єлисавети, що, розрушені розривами транат, шорохотіли, як нагнівані джмелі. Він мав ще розігнати ворон, що позасідали на згарищах кіна „Гражина“ на довгі і сварливі розмови. Місько боком підійшов до вітру і приспішив ходу. Кількома шусами був уже на Красіських, що була надивно тиха і спокійна, і скочив до Єзуїтського городу. Навскоси допав до магістратського кльозету. То пиво, що випив, заки вийшов з хати. На яку холеру пити пиво в таку погоду. Холод вижене з чоловіка не тільки пиво, але кожну каплю води.

З городу подув Місько на Сикстуську, Сикстуською до Валів, глипнув на годинник на трамвайній будці. Була за десять шоста. Ще десять хвилин. Чи встигне? То гарний кусень дороги на ріг Кохановського і Панської — до кнайпи „Під крученими стовпами“. А кур... заляв він під носом. Як потисне то зробить трасу за десять хвилин, але мусить фест рисувати. Літературні критики, а навіть деякі нормальні люди, читаючи це місце, матимуть повне право злобно підсміхнутися і завважити, що дуже дбайливий перелік назв вулиць радше стосується муніципального видання офіційного показника доріг і вулиць даного міста. Але все має свої причини й наслідки. Нещодавно я балакав із моїм знайомим, що був колись моїм приятелем. Ми знали у Львові кожний закуток міста, знали тіні, які камениці кидали на дорогу в кожній порі дня й погади. Знали, яким світлом світять ліхтарні, знали на якому розі стоїть і скільки вимагає за свою любов кожна львівська продавачка любови, а тепер, на еміграції, випивши порошокаваної кави із холодною сметанкою, що каву перемінює в люру, запустилися ми в спогади давніх, забутих днів.

Пішли ми Чорними валами вниз до Стражниці, підізли до монастиря Камедулів, чи Альбертинів, полізли на Високий замок, і при самих тільки спогадах задихалися. Так було нам уже високо. А потім ми заплуталися в таємну мережу вулиць, що розбігаються із Стрілецької Площі в усі напрями. І тут ми заблукали. Ми ніяк не могли пригадати всіх назв вулиць. Ми мучилися, терли лоба, пили каву і нічого не могли пригадати. І раптом нам стало сумно й соромно. Як тим людям, що поховали на цвинтарі дорогу людину і, вертаючись із похоронів, слухають дурних догелів, які пускають похоронні гості, бо їм власне на похоронах приходять до лоба найсміливіші „віци“, і вони їх мусять оповісти знайомим. А ви, похиливши голову, стискаєте на силу горло, щоб не ричати вголос із болю. Ви присягаєте собі, що весь ваш вік, як довго мете жити, ви не забудете ні одної подробиці із життя й вигляду особи, що лягла самітно поза вами, на завжди. Вам здається, що це не можливо, щоб ви могли забути. Просто не можливо, хто сміє сказати інакше. А тим часом, за рік, чи два, ви сами ловите себе на тому, що так багато річей прибігло в вашій пам'яті. Що так багато ви забули про ваших дорогих небіжчиків. Зворушене смертю плесо рівноваги вашої душі поволі вигладжує всі свої морщини, і ви починаєте жити так званим нормальним життям, що кероване низкою цивільних і карних законів, створених для всіх людей, які живуть на тій же самій території. А може навіть ті закони створені для всіх людей, що живуть на просторі від землі до сонця? Хто його знає. Є для противаги багато таких людей, що пам'ятають кожну дрібницю довгі літа. Можливо, аж до своєї власної смерті. І нікому про це не говорять, щоб не видатися смішними, бо, мовляв, життя не терпить нічого застоялого. Але нам було прикро, що ми не могли пригадати назов вулиць Львова. Це так само, як би хтось, відійшовши від своєї найлюбішої на якийсь не означений ближче час, публічно присягався, що він її кохає, а коли прийде питання про її кольор очей, то він не зможе його зовсім певно означити. І яка тут любов? Кольор очей, чи волосся милої є дуже істотні, і на це не може бути ніякого виправдання, коли хтось забуде ці речі. Тому я волю зареєструвати письмово всі ті дрібниці, які я ще пам'ятаю про Львів, і коли жую безнастанно спогади про нього.

Місько не любив, коли хтось спізнявся, і сам не любив приходити пізно. А ще до того та зараза Ясько, що скликав нині хлопців, буде дивитися криво. Він ніколи нічого не скаже, але як подивиться, то молоко може скиснути. Цікаво, хто ще буде? Чи хлопці не навалять, чи не буде полікерів, чи гештапо не скочить, чи... ні, то не його справа. Він має зробити свою роботу і все. Думає Ясько, а не він. Ясько мурова макітра. Лазив до буди. Навіть кілька

кляс має закінчених, але такий самий кіндер, як усі інші. На мулярку разом ходили, і він ніколи не сказав би, що Ясько замішаний в політичну роботу, що має шухер в капітулою і що він узагалі такий блятний, що йому, а не кому іншому довіряють. Сидів у кацябі за Польщі, сидів за кацапів і сидів уже за німців. З Лисинич викрутився сіном. Ніколи точно не розповідав як то було, але факт є фактом, що його разом з іншими везли на пісок. Кілька днів його не було, аж нагло з'явився під „Крученими стовпами“ і, як би ніколи нічого не трапилось, казав дати пива. Всім, хто хотів пити. Не робив з того жадного фестину, просто крикнув пива для гебри, заплатив і пішов. Хочуть пити, хай п'ють, а не хочуть то . . . Михайло Галій мав майже божественний культ до Яська. Ясько тепло відносився до нього. До інших хлопців любив часом гостро приговорити, до Міська ні, хіба тільки подивився прижмуреними очима, і Місько знав, що треба сидіти тихо і не дерти писка. Казік Балдига любив дерти писок і то часто цілком задурно. Він був би добра пара до його Маринки. Але вона ліпша.

Була за дві хвилини шоста, як Місько ввійшов до кнайпи. Коло шинквасу горіла залізна піч і блимала одним жовтим оком вогню. Було тепло, навіть трохи млісно. Ви вже знаєте, що я думаю. Так, як буває в шинку, де люди п'ють пиво, вікон ніколи не відкривають, а вентиляція назагал погана. Розлите по столах пиво — ясна справа — парує й осідає на стінах, на стелі і скрізь. Створює патину, якої ніколи не видно, але завжди чути, як тільки ввійти до шинку. А коли ще до того домішається пара від горілки, поту і смороду гостей, що ніколи не роздгаються, то вже немає місця на дим із цигарок, який блукається з кута в кут цілими клубами і врешті закіпчує стелю.

Коло вікна сиділи хлопці нахилені над пивом. Усі курили, навіть малий Стефко Пурцель. Бенькарт не вмів курити, але рвався до шлюгів. Мав сухоти, і дим йому шкодив, але він курив, не затыгався, м'яцкав дим в устах, як гарячу картоплю і потім випускав носом, сопів при тім, як фока. Очі йому блищали, і на щоках мав завжди червоні плями, такі нерегулярні, як пиво розлите на столі; заки кельнер його шматом зітре, пиво пливе собі куди хоче і рисує плями. Часто тість, який не має нічого кращого до роботи, а обдарований мистецьким талантом, мочить палець у цю малу пивну баюру і рисує на столі, пускає пивне русло в різні напрями і, прижмурюючи очі, любується з рисунку. Такі плями мав малий Стефко на обох щоках. Пиво безпосередньо на те немало ніякого впливу, хіба що стимулювало живіший обіг крові, який з черги малював на щоках Стефка очі нерегулярні плями. Був теж пискатий Казік Балдига. Але він сидів тихо і слухав. Великими ликами жлопав пиво і дивився на Яська вибалушеними очима. Як риба, що лежить на дошці, думає Михайло Галій, поглядаючи на Казіка. Який дідько назвав його Казіком. Він же був звичайним Климентієм. Як уже хтось його хотів інакше кликати, то міг кликати Клим. Але Казік? А виглядає він дійсно, як риба, що чекає ножа, яким з неї будуть луску скребти, а потім поріжуть на рівні куснички і зварять на жидівський спосіб з цибулею. А лоб має, як сом, великий і сумний. Тільки вуси йому дочепити і в воду пустити . . . Михайло легенько підсміхнувся до тієї картини Кліма-риби. Підсміхнувся в невласливому місці оповідання Яська. Ясько сам не звернув на те уваги, але власне звернув цей риб'ячий хвіст і визвірився на Михайла: та якби ти, браху, у нас на Богданівці так сі підсміхнув, то був би амінь для тебе, аменус, то кожний один знає. Ясько тільки підніс голову і поглянув на Кліма, а потім на Михайла. Знав, що Михайло тут ні при чому, що Клим завжди шукає плюскви. Поклав долоню на його руку, поклав міцно і тихо, так дуже тихо, попросив, щоб він не відзивався і не вилазив з тою Богданівкою, бо кожний один власне знає, що то передмістя, і нема чого з нею всюди пхатися. Клим почервонів і жлопнув пива. Ясько оповідав далі. Михайло почав прислухатися до цього опові-

дання. Воно було дуже просте, і Михайло його знав. Знав сам від себе. Мало що бракувало, а був би пережив те саме. Ясько оповідав про подію із своїх давноминутих літ. Відребував її. І чим більше порпався в минулому, тим лютіший ставав. Сам себе райцував власними словами. Той спокійний Ясько, що ніколи не виходив з рівноваги, що ніколи не хвилювався. Одного разу злетів з риштування, з висоти третього поверху, і ціле щастя, що впав на купу піску, бо могла залишитися з хлопа товста пляма, яку лапайдухи мітлами позамітали б. Та він навіть не зблід, виліз знову на своє місце, глянувши вниз, підсміхнувся і ствердив, що це ладний кавалок дороги летіти так на зломаний писок в долину. Старий Липач зі страху дістав гикавку, а Ясько тільки напився води і було по всьому. А тут він хвилювався. На задушкні пішов Ясько із своєю дівчиною на Личаківський цвинтар. Я, — казав він, — волів би, щоб мене наглий сніг спалив. Я гадав, що вискону із шкіри. Вона потягнула мене на „Оброньцуф“. Я ніколи туди не ходив, але дівчина була побожна — ходи та й ходи, то я пішов. Чоловік був любовно замотиличений, світу поза нею не бачив. Пішли ми на тих „оброньцуф“. Поміж гроби, поміж лями, нарід, квіти, всі співають, моляться. Чую, десь там наші співають на могилі пані Басарабової, а моя Франя була полка, то я з нею пішов на тих „Оброньцуф“. Було навіть весело, оркестра грала смутні кавалки, якийсь лисий катабас гатив проповідь. Щось там говорив про „богатеруф“, про „орлента“, що кров свою за Львів віддали, що Львів відборснили від руської банди... і мене тут шпигнуло.

Щоб у конструкції цієї новелі одному з персонажів, в тому випадку Яськові, дати можливість уживати безпосередньої мови, автор відійшов цілковито з кола осіб, що приймали участь в акції. За той час автор підійшов уже до рогу Янівської і Бема, пристанув на хвилину, щоб намилюватися вітром, який збільшив ще свою силу, дужчав, шумів стогоном людини, яка дуже спішиться за своїми справунками і боїться, що не встигне купити хліба, заки замкнуть крамниці. В темному вже коридорі камениці, по кутках, розляглася лїниво тїнь. Чорна, смолиста. До речі, говорити про коридор, що він був темний, невластиво, так само, як не властиво говорити, що одна ластівка не робить весни. Очевидно, що не робить, але все таки вона є представником ластів'ячого роду. Така ластівка, що заскоро прилетить до старого краю, має свою мету. Може вона хоче зайняти собі краще місце на гніздо, ніж мала минулого року. Скажім, що це було її перше гніздо в житті, і вона не мала ніякого досвіду у вибиранні місця на гніздо і вибрали навмання, переважно з того, що залишилося, коли старші і більш досвідчені ластівки, вибрати всі кращі місця. Вони обидвое закохані, що крім себе самих не бачать нічого практичного в світі, будують гніздо де попаде. А потім показується, що гніздо абсолютно в невідповідному місці, бо сусідські коти дуже легко можуть дістатися до гнізда і пожерти їхніх дітей. І справді, коти, що як покеристи, уміють закрити свої почування, спокійно чекають, аж молоді ластів'ята підростуть і наберуть відповідної ваги. А тоді можна знайти момент, щоб їх із'їсти заки старі спостережуться і в страху почнуть верещати на цілу околицю. Таке мале ластів'я, соковите і товсте, можна з'їсти ціле з пишками і з ногами. Отож власне ці перші ластівки таки роблять весну, оту прекрасну весну, що її відчуваємо в нашому кровообігу, що її відчуваємо радше серцем, заки ще відзначимо її на відривному рекламному календарі, або запримітимо на стінному термометрі за скалею Цельзія.

В коридорі, власне, не було темно, бо в куті світилася лямпка. П'ятисвічкова жарівка. Раніш у тому самому місці була колись газова лямпка, навіть залишилася інсталяція у формі трубки, що стирчала з стіни, як велика скалка вбита в руку. Міркую, що той час, коли освітлювали хати й коридори газом мусів бути дуже романтичний. Газ ще сьогодні так приємно шипить на кухні,

коли зближається пора варення обіду для чоловіків, які мають за годину вернутися з праці, голодні й змучені. Ясна справа, що пристосування газу до домашнього вжитку страшенно облегшило працю жінкам при варенні обіду, чи пранні білизни. Через те Михайлова Маринка мала більше часу для себе. Вода варилася скорше і вона скорше могла білизну намочити в великій балії і скорше попрати. Не те, що її покійна мама, яка прала білизну щонайменше три дні, а з магльованням і прасованням усе тривало тиждень або навіть вісім днів. Німці обмежили вживання газу для домашнього вжитку. Тільки у визначених годинах можна було вживати газ. Але тоді поставало загушення на газопроводах, бо всі домогосподарки варили. Газове полум'я було кволе, як ластів'я, що не опірене випало з гнізда. Те саме відносилось до електроенергії. Вона була квола в ті часи. І п'ятисвічкова лямпочка, хоч сама за своїм призначенням збудована ошадно, фактично давала світла не більше ніж на три і пів свічки. Тому теж ми, розповідаючи цю деталь про коридор, могли спокійно сказати, що в коридорі було темно. Тіні, що залягли всі кути, були до тієї міри безличні в своїм поступованні, що навіть підходили до самої лямпочки і пробували обкласти її вельветом сажі.

Маринка власне йшла на сходах, які вели вниз до її помешкання, побачивши мене, повернула лівову голову, як корова, що оглядається за пастухом, який дав їй жмінку сіна, замість гелнути палицею по ребрах. Цей опис повороту голови Маринки має означати, що в її погляді не було гніву. Навпаки, була навіть деяка коров'яча ласкавість і приязнь. Очевидно, була проязнь, бо вона лагідно запиталася, чи я не бачив де тої зарази, її чоловіка. Я бачив його. Недавно розминувся з ним подорозі. Чого вона раптом так про свого чоловіка допитується? Скучно їй, чи що? Ні, не те, зовсім не те, але в хаті у Бімінгера, того фольксдойча, що ледве вміє кілька слів по-німецьки, подерлося затемнення, а їй не тільки не хочеться його направляти, бо стара свиня Бімінгер зараз лізе до неї, але таки їй не хочеться, а затемнення мусить бути. Вже вчора прилазили шупаки. І кожна зараза зараз пхається до неї. Місько то бачив, але нічого не казав. Знає, що їй від того нічого не станеться і що можна напитати собі гранди, як поставиться до них. Що іншого вона. Вона може навіть поставитися. Накладе їм від тата і від мами, що аж мило. А вони тумани сміються і кажуть „шен“. Не розуміють ні слова по-нашому. Але затемнення треба зробити, бо воно має дуже важливе політичне значення. Крім того, що хоронить місто перед ворожими літаками, воно вказує, як виглядає ситуація. Як німакам на фронті йде ліпше, то вони не звертають уваги на затемнення, як тільки їм щось псується, то зараз тиснуть. Лазять по хатах, чіпляються до кожної шпаринки в вікні, нюхають, міряють, пишуть кзри, грозять, а врешті, вижлопавши пиво, такий один із другим шупак б'є в дах і каже „гуте нахт“, а не забудьте „фердункелюнґ“ направити. Так спішається, щоб переловити винуватих у недостатньому затемненні. Особливо люблять причіпатися до власників шинків, бо приловивши такого необачного шинкаря, можна добре обловитися і при тім виказати добрі урядові висліди праці, що в наслідках обереже їх перед висилкою на фронт. Шинкар, що звичайно має мало прибутків з продажу контингентового пива, свій засадничий зиск тягне з продажу шкіри, масла, сахарини, а навіть кокаїни, пересипаної густо картопляною мукою. Йому, очевидно, завжди оплатиться такому шупакові дати навіть грубший хабар і мати спокій, ніж починати драчку за першу ліпшу дурницю.

Кнайпа при вул. Кохановського, ріг Панської, „під Крученими стовпами“ була улюбленим місцем постою і зачіпки для жандармів, які вийшовши з касарень на Зеленій, першу офіційну візитацію робили в цій власне кнайпі. Тяжко стукали підковами, виблискували півмісяцями на грудях, гострими поглядами обіймали всю кімнату, а врешті, зрозумівши моргнення „гер“

Миколи Гичка, зникали в бічній кімнаті. Піднімали ласки з-під бороди, які є в деяких арміях признакою, що даний вояк чи жандарм на службі, і його не вільно ображати, навіть ударити в писок не вільно, бо він, користуючись правами воєнного часу, може з місця застрілити, і нічого йому за те не буде. Було вже багато таких випадків. Засадничо шупаки чи інші жандарми ніколи не починали гранди і не чіпалися цивілів. А коли трапилося, що вони дійсно брали якогось цивіля, то майже на дев'яност відсотків було певне, що за тим стоїть якийсь провокатор. Тих десять відсотків непевності відведені на помилки, що їх такі жандарми, звичайно не обзнайомлені з містом і не знаючи мови, робили, мішаючи вказані особи. Замість особи наміченої і вказаної провокатором, брали особу невинну. Але це траплялося тільки в деяких процентах. Звичайно вони знали добре, що їм треба робити. Для так званих політичних акцій шупаків уживали тільки як допоміжну силу для гестапо, для обставлення підозрілої камениці чи замкнення виходів з двох кінців короткої вулиці, такої, як Жулінського чи Гловінського, що сполучували Личаківську з Пекарською. Такі вулиці легко було заблюкувати, і фактично ніхто, що не був обізнаний з топографією Львова, не міг перейти, не запримичений вартуючими жандармами, які тримали свої карабіни готові до стрілу. Коли два шупаки увійшли до кнайпи під „Крученими стовпами“, Ясько повернув лівую голову до буфету і кликнув: „пиво!“ У відповідь почув дурне питання: „Одне?“ Ясько не відповідає, за те Казік обрушився: „Чоловіче, ти видиш кілька нас при столі сидить, чи не? Соломкою одно пиво будемо цідити чи як? Дай для всіх, ти . . . йой, як би ти приліз до нас на Богданівку . . .“, „Та сядь ти, з тою Богданівкою, хочеш шпарги чи що?“ І на тім дискусія перервалася, хіба що малий Стефко докинув: „А то жлоб“. Жандарми оглядали затемнення і потім, як було приписано, пошнурували просто до малої кімнати за буфетом. Не дуже сьогодні причіплялися до затемнення, значить „зондерберіхт“ не був логаний із головної квартири фюрера.

Ясько услід за ними легко повернув голову і пробурмотів: „То добре. Всьо грає“. Хлопці, що сиділи побіч нього, присунули крісла ближче і нахилили голови, щоб краще чути оповідання про те, як Ясько одного дня, точніше, одного листопадового вечора віднайшов себе, як українець. Це була історія подібна до каменя на дорозі. Кожного дня ми ходимо, скажім, однією і тією самою дорогою і знаємо її напам'ять. Часто навіть перевіримо себе. Пробуємо закрити очі і мандруємо напوماшки, ніби сліпі, і хочемо спробувати, чи ми, на випадок сліпоти, дали б собі раду на цій трасі. На простій дорозі, що веде до порога хати, в якій ми все своє життя живемо. Ми, я це ще раз підкреслюю, для більшої яскравості ситуації, знаємо докладно всю дорогу. Знаємо кожну вибоїну, знаємо кожний горбочок. Знаємо, що сім чи п'ять кроків від порога нашої хати лежить великий камінь. Такий, що важить добрих кількадесят кілограмів. Хто його тут поклав і коли, це не важне, ніхто цим не буде цікавитись. Хтось поклав колись і камінь лежить. Власне в такій забаві в сліпого, коли ми кожної хвилини можемо відкрити очі, дрож все таки проймає нас на думку про справжню сліпоту. Ми знаємо всю дорогу, але несподіванки можуть бути. Той камінь, до якого ми так привикли, може змінити все наше життя і перемішати всі наші пляни. Одного дня ми, думаючи про щось зовсім інше, скажім, про гру в фербля, що була така популярна між мулярами і навіть деякими скарбовими урядниками чи іншими кваліфікованими інтелігентами, раптом ми вдараємось ногою в камінь. В першій моменті ми кленемо із злості й болю, здається, що нам розсаджує динамітом цілу нопу. Ми з досади готові копнути цей камінь ще раз. Але рефлекс наших нервів, що керують усім нашим духовим життям, наказує бути обережним. Ми навіть не здаємо собі справи, скільки рейваху й руху зробилося в нашій нервовій і духовій системі від одного вдару ногою в камінь. Складні

процеси заходять, такі великі, що письменники, які визначаються терпеливістю, могли б написати цілу повість у двох чи трьох томах. Я підозріваю, що деякі російські класичні письменники, як Достоевський, Толстой та інші, мусіли нерідко у житті вдаритись ногою в камінь, тому й потім так дрібязково описували всі ті свинства, що заходили в душах їхніх героїв. З моїх сучасників, я маю дивне прочуття, що на камінь напоровся теж Богдан Романенчук, літературний критик і видавець. Він любить усе शुфлядкувати. Власне одного разу він виклав мені теорію новели й оповідання, з якою я цілковито не погоджуюся. За його словами, новеля, це коротший або довший твір, що представляє один замкнений епізод з життя певної особи і не може розсипатися на більше тем чи розгалужуватися на більше акцій ніж одна. На мою думку, таке शुфлядкування відразу вбиває творчу ініціативу письменника. Так, як би ви прийшли до кравця і хотіли замовити собі одяг, але ще сами не знаєте з якого матеріалу, і як він має бути скроєний. А тим часом кравець, не даючи вам дійти до слова, зразу пхає вас у готовий анцуг, що лежить на вашому тілі, як мішок. Ясна справа, що ви не домоворитеся з таким кравцем. Шкода говорити. Я навіть не погоджуюся, що новеля, згідно його теорії, мусить бути виструнчена й ошадна в засобах. Одне тільки з цього виструнчування я можу тут застосувати. А саме, що я не послухав Маринки і не пішов направляти затемнення в хаті Бімінгера, але поліз до свого помешкання. Маринка здвигнула раменами і сказала: як собі хочеш, щоб тільки не жалувалася потім. Я сказав: другим разом і замкнув за собою двері. Цим замкненням дверей я хочу підкреслити, що між мною і Маринкою ніколи нічого не було, і наш стосунок був чисто товариський. А зрештою, я мав дуже багато симпатії до Михайла Галія і навіть уважав його моїм приятелем. А приятелям я ніколи не зробив би чогось такого. Ви знаєте, що я думаю . . .

(д. б.)

М. Острове́рха / **3 циклю: Набо́рзі**

Горе з психопатами! Рахую за щастя, що оглядав я ще раз у моєму житті оцей — хто зна чи не найкращий! — твір Рафаеля „Льо спозаліціо делля Верджіне“ в музеї Брера в Міляно. Бо по трьох тижнях цей твір, що його Рафаель виконав у 1504 р. для церкви св. Франческа в м. Читта ді Каstell'ю, якийсь психопат, маняк, 16. червня 1958, розбивши загорненим у ганчірку молотком грубе скло, ушкодив під ліктем Мадонни. Образ, а радше місце пошкодження уже направив проф. Мавро Пелліччіолі, який відреставрував і славний твір Леонарда з Вінчі „Тайну Вечерю“, також у Міляно Проте, він зазначив, що направлене місце для знавців залишиться „зримим“. „Така велика праця, як оця Рафаеля, каже Пелліччіолі, не повинна бути направлена так, щоб не було видно направи, але ця направа мусить бути виконана так, щоб не турбувала читання праці“. Цей аргумент реставратора не дуже переконливий, але . . .

Розмір цього твору Рафаеля: високий на 1.70 м. та широкий на 1.18 м. **Капосні рисунки!** . . . Шасливі ті мистці, що у своїх дитячих роках, коли починають учитись розправляти свої крила до лету, натраплять на якогось хоча б і Енгельгардта, менше чи більше гуманного!

Около 1725 року, в місцевості Дірнштайн, у дол. Австрії, — це чотири місцевості, що тримаються разом: Дірнштайн, Штайн, Мавтерн і, над усіма зноситься, Кремс, — будують дзвіницю. Працею проводить архітект Мунгенаст. Ігумен монастиря, для якого церкви будують цю дзвіницю, уви-хається сюди й туди, його очі пильно слідкують за ходом праці. Але одне

дратує його: не встигне він обернутись у другу сторону від чистенького і гладкого муру церкви, як на мурі з'являються рисунки. Ігумен не втримує рівноваги, сердиться. Але як же міг він сердитись, коли автором цих рисунків був малий хлопчина, просто дитина, самого майстра-скульптора, що виконував для монастиря деякі різби в дереві! Ігумен зрозумівши, що всі його догани й прохання даремні, пустився на хитрощі — скерував увагу хлопчини в інший напрямок! От він і приніс дитині багато чистого, але непотрібного паперу. Стіни й двері монастиря були врятовані, бо хлопчина задовільняв свої схильності рисункові на папері, замість на стінах. А задоволений з того ігумен почав звертати пильнішу увагу на хлопцеві рисунки. Він зауважив, що вони справді таки варті уваги! І здивований цим, ігумен спішить з ними до двох мистців, що саме тоді працювали в монастирі над фресками. Це були — Штармаер і Бальдосаре Скабіно деї Розафорте. Ігумен забажав, щоб вони дали хлопчині лекцію рисунку. І це був перший крок на мистецькому шляху Мартіна Йогана Шмідта, ширше знаного, як Кремзер-Шмідт, один із найбільших мистців пізнього барока. А треба взяти під увагу і тло, на якому виростає Кремзер: тоді австрійське мистецтво, яке живе силою італійського та голландського, набирає самостійних вартостей; уже є великі мистці, як Фішер фон Ерлях, Люкас фон Гільдебрандт, Рафаель Доннер, різьбар, і Даніель Гран та Пауль Трогер. Деякі знавці твердять, що Кремзер був під впливом мистців ЛюкаДжіродано, то Трогера й Грана. Але вже у своїх фресках, у монастирі у Герцогенбург, Кремзер зовсім самостійний.

Нобелівські премії

Б. Р. / Моріс Метерлінк (1862—1949)

За 1911 рік літературну премію Нобеля одержав один із найвизначніших у тому часі — на переломі 19. і 20. століть — європейських письменників, бельгійсько-французький поет і драматик символічної школи **Моріс Метерлінк**. Його вважають найкращим представником модерної європейської драми, розуміється, певної фази її розвитку, творцем містично-символістичного театру. Дехто називає його творцем „статичної драми“ або також творцем „театру-казки“ (Märchentheater).

З життя Метерлінка варто занотувати, що він народився в старовинному фламандському місті Гент, яке своєю природою і старовинністю мало певний вплив на психіку майбутнього поета. З професії був правник, бо студював право, а по закінченні студій був допущений до адвокатури, але до цієї професії він не виявляв ані особливих здібностей, ані великої охоти і який тільки процес йому траплявся, він його постійно програвав. А коли, у 1886 р., поїхав до Парижу і потрапив у літературне оточення, його адвокатська кар'єра скінчилася. В Парижі він познайомився з французькими символістами, а символізм тоді саме й починав свій розвиток, з'явившись як реакція проти натуралізму, що опанував був усе мистецьке життя Франції. У спорах символізму з натуралізмом, який зводив поетичну творчість до фотографування дійсності, без фотографічного апарату, Метерлінк став по стороні символізму і сам почав писати в тому дусі, а надто, що з природи своєї був схильний до містицизму. Вернувшись по кількох роках до Бельгії, посвятився виключно літературі і в 1889 р. видав першу збірку поезій „Serres chaudes“. Ще того самого року видав першу свою драму-казку (за темою Грімма) „**Принцеса Малена**“, якою викликав велике захоплення визначного французького пись-

менника й критика Октава Мірбо, що просто назвав його французьким Шекспіром. Критика, щоправда, не прийняла цієї захопливої оцінки, але визнала його неабиякий талант і зарахувала до визначних письменників того часу. Відтоді Метерлінк майже щороку видає одну-дві драми або пише також дещо і прозою, головню на теоретичні теми. Та головним його літературним жанром є драма, тому серед європейських символістів він майже єдиний великий драматик, його п'єси придбали йому європейську, а властиво світову славу і потім Нобелівську премію. Більшість його п'єс, від „Принцеси Малени“ починаючи, містично-символістичні. Їх темою є здебільша містерія життя, нез'ясоване ірраціональне призначення, яке зловісно висить над людиною, непевність і проминальність людського щастя та суть людської душі взагалі. Власне, автор головну увагу звертає не на зовнішні справи й події, але на людську душу, на те, що в ній універсальне й вічне. Його не цікавить конкретизація зовнішності, деталі й тонкості індивідуальності, тому його персонажі — звичайні фігури, тіні людей, не живі постаті. Вони нікого реально не представляють, нікого й нічого не репрезентують, нічого на сцені не діють і навіть не мають якихсь конкретних і реальних імен. Коли вони чимсь і є та якось там називаються, то здебільша загально й абстрактно, а ближче нас автор з ними не знайомить. Коли відкривається сцена, вони з'являються і говорять, а сказавши своє, зникають і куртина спадає. Все, що вони говорять, обертається довкола призначення людини, призначення, якого ніхто не може змінити, ніяка людська сила, озброєна хоч би яким розумом. Розум тут безсильний, а велику роль грає інтуїція. Вона й породжує в них скрайній песимізм і фаталізм. Люди відчувають, що над ними зморою висить їхнє призначення, якого вони ні оминуть ні змінити не можуть. Тому їх мова напоєна страхом і тривогою перед призначенням, яке стежить за кожною людиною своїм зловіщим оком і снує довкола них щораз тіснішу і щораз гущішу павутинну сітку, щоб їх задусити.

Коли так, то й справді автор не мусів звертати більшої уваги на зовнішність персонажів, ідентифікувати їх чи вести на сцені якусь дію. Все, що ці постаті мають виконати, це виявити те, що їх тривожить, чого вони лякаються — отже показати свою душу. Тому зовсім не диво, що простота персонажів доведена тут до найкрайніших меж — коли вони стають фігурами чи маріонетками. В кількох Метерлінкових драмах персонажі такі справді ляльки чи маріонетки. Автор хоче якнайбільше відвернути увагу від зовнішності дійових осіб, тому робить їх ляльками, а головну звертає увагу на їх мову, на те, що вони говорять, отже на їх внутрішню суть, на стан їхньої душі. В своїх теоретичних працях Метерлінк так і каже, що в драмі не повинні виступати живі люди, лише маріонетки. Сам він написав кілька таких маріонеткових драм, де дійовими особами є ляльки, нпр., „Алядина й Пальомід“, „В домі“ (Interieur), „Смерть Тентажіля“ — „три малі драми для маріонет“ (написані 1894). Їх персонажі на сцені не діють, вони тільки очікують своєї долі, призначення, чекають неминучої трагічної розв'язки, бо почуваються безсильні супроти містичних сил, якими є смерть і любов. Власне, смерть і любов, це, можна сказати, улюблені „героїні“ Метерлінкових драм, які діють навмання, навгадь, безпланово. Але все таки як любов, так і смерть, її супротивниця підходять до молодих людей, менше нещасливих, до тих, що ще вміють і можуть тішитися, кохатися і що не можуть бути спокійні. І смерть приходить завжди туди, де є любов, щоб перешкодити людям у щастю. Любов як і смерть є призначенням. Ніхто з людей не може оминуть ні любови ні смерті, хоч ніхто не знає, коли до кого вони прийдуть. Люди лише відчувають їх зближення, але й то не всі, а ті, кому голос „тричільного розуму“ не заглушив відчуття душі. Люди блукають у темряві, хоч би які вони були розумні, бо розум не може їм відкрити таїн вищого життя. Але тому що людина не знає свого призначення, не знає своєї долі,

яку їй призначено, вона сподівається смерті кожного часу і мучиться тим. Вона навіть любови не може переживати щасливо й радісно, бо відчуває, що скоро прийде смерть і перерве любов. В Метерлінкових драмах на цю тему („Аллядина й Пальомід“, „Пелеас і Мелісандра“) коханки завжди сповнені тривоги й очікування, нещастя й смерті. Душа говорить їм, що вони не призначені одне для одного, бо скоро з'явиться та містична сила, що внесе в їх життя жах і розкриє всю змінливість і облудність щастя.

В усіх цих драмах Метерлінка виявився якнайвиразніше авторів світогляд ідеаліста-містика й символіста, що відчуває таємну владу потойбічного світу, якого таїн людський розум збагнути не спроможний. У всіх явищах поцейбічного життя він бачить знаки й символи іншого, вищого світу, якого вияви він старається відчутти й розкрити. Його душа весь час перебуває в контакті з тим невідомим і незбагненим світом, а те відчуття автор виявляє у своїх творах, які розумом не завжди можна зрозуміти. Тому ясно, що до символістичних творів з розумовими критеріями не можна підходити. Символіка поетичних творів може мати багато відмінних пояснень, і ніхто не може сказати з абсолютною певністю, яке з тих пояснень, яка з тих інтерпретацій символів єдиноправильна, хоч, з другого боку, кожна інтерпретація може бути більше або менше правдоподібна. Нераз навіть сам автор не може розкрити своїх символів, бо вони породжені його відчуттям, інтуїцією, а не інтелектом.

У зв'язку з цим ідеалістично-містичним світоглядом стоять у тісному зв'язку і погляди Метерлінка на мистецтво й літературу. На його думку, в життю і в мистецтві тільки те правдиве й вартісне, що відчуте душею. Старе мистецтво, зокрема літературне й театральне, яке брало за теми драм грандіозні події й великі персонажі та показувало їх із реалістичною прецизією й точністю, звертаючи головну увагу на їх зовнішнє життя і вияви, не є правдивим мистецтвом, бо воно не зображує внутрішнього життя людини, не показує її душі і її виявів. Саме тому потрібен інший підхід до мистецтва, — він цей підхід показує — бо те, що видається великим і значним у зовнішньому світі, проходить часто зовсім непоміченим для нашої душі. А трагічне існує не лише у великому, але й у буденності. За звичайною розмовою розуму з почуваннями мистець повинен чути більш величну і важку розмову душі з долею, з призначенням. Метерлінк не бере тем до своїх драм із т. зв. великого життя, не опрацьовує великих подій світового значення, тільки найзвичайніші і найбуденніші, малопомітні, де в мовчанні проходить підсвідоме життя душі, звідси й отой т. ск. культ мовчання в драмах Метерлінка, бо в мовчанні відбувається таємна розмова і єднання душ. Коли приглядатися ближче до драм Метерлінка, то зовсім не важко помітити, як мало звертає автор увагу на сюжетність своїх драм та на саму акцію, бо все це має для нього третєорядне значення. Головне, на чому він концентрується, це зростаюче відчуття призначення. Вся динаміка „драматичної акції“ у зростаючому відчуженні долі й почутті жаху перед невідомим, що нас чекає. Таким чином Метерлінк зриває і з старим театром, який зображує головню і передусім зовнішні події й конфлікти людських пристрастей, а старається показати красу і велич буденного існування та ті таємні сили, що постійно перебувають з нами. Мистецьві, як і людині, на думку автора, приємніше прислухатися до вічних законів, які кермують нашим життям, пізнавати, що криється в мовчанні хатніх дверей і вікон, що чається у слабенькому звуку горіння нафтової лампи, і відчувати життя своєї душі, аніж якібудь великі події, що хоч і можуть змінювати хід звичайного життя, то для життя нашої душі не мають ніякого значення. В цьому відношенні дуже прикметна Метерлінкові одна з його ранніх драм п. н. „Інтруз“ („Влізливець“), в якій нічого не діється, тільки „відбувається“ мовчання й очікування смерті. Кілька осіб сидять у кімнаті, освіченій слабою нафтовою лампою, і ждуть;

в сусідній кімнаті кінчається змаг життя із смертю члена родини, а звідкись має надійти інший член цієї ж родини. В мовчанні й очікуванні криється вся акція драми, розвиток цієї акції спричинюють скупі слова дійових осіб довкола обидвох цих подій. Прихід смери містично поєднаний із приходом згаданої особи. Коли вона входить, доглядачка вмираючої людини в сусідній кімнаті сповіщає рівночасно про смерть хворого.

На подібній zasadі побудована акція драми п. з. „В середині“. Дві по-статі в горді обсервують крізь вікно життя в кімнаті. Там п'ятеро душ. Дід і баба, дві дочки й умираюча дитина. В горді дві — Чужинець і Стара лю-дина. Вони мають сповістити тих, що в хаті, про смерть дочки, що втопилася, але не мають відваги ввійти з такою відомістю до хати. Розмовляючи між со-бою, вони обсервують тих, що в кімнаті, які очікують смери малої дитини. На скупому діалозі й чеканні оснований вся акція драми.

В пізнішому періоді своєї творчости Метерлінк відійшов від раннього надмірного песимізму й містицизму і писав більш реалістично, та все ж від символізму цілковито він ніколи не відійшов і в європейській літературі залишився з опінією не лише одного із найвизначніших представників симво-лізму в літературі, головню в драматичній і в театрі, але й як глибокий філософ символізму. Його книжка „Скарб убогих“ стала т. ск. євангелією символістів, на якій вони базували свою творчість. Але в другому періоді своєї творчости вже, очевидно, в 20 стол., Метерлінк еволюціонував до оптимізму і старався виявляти духа спротиву проти фаталізму. Містичне життя душі він розуміє вже не як жах перед призначенням і пасивне очікування смери, але як вну-трішнє щастя. Він думає, що кожний може бути і повинен бути щасливий, **бо щастя наше в нас самих, у наших душах.** На цій zasadі побудована драма „Синій птах“, в якій автор радить шукати щастя не деінде, а в себе дома, в родинному житті і в своїй душі. Цю драму вважають за найкращу в усій творчості Метерлінка. Це казка про двоє дітей бідного дроворуба, які шу-кають синього птаха щастя, про якого їм розказувала чарівниця. Вони йдуть до Країни Пам'яті й до Палати Ночі, але синього птаха, здібного пережити світло дня, не знаходять. Але вернувшись додому, вони знаходять його в себе дома в клітці. Одне з дітей дарує птаха сусідській хворій дівчині. Під впливом, мабуть, цієї драми написав Богдан Лепкий своє оповідання п. заг. „Щей щастя“, але в Лепкого зовсім інший, протилежний висновок.

В оптимістичному дусі написана теж драма „Монна Ванна“ (1902), в якій автор висловлює ідею вічного життя людського роду, підкреслюючи радше практичний зміст цієї ідеї роду, яка спонукує людину до активности й динамізму життя. На цю тему Метерлінк написав і кілька філософсько-біо-логічних праць із життя бджіл, про розум квітів, про життя муравлів, де панує ідея практичної діяльности й ідея роду. Найкращим його філософським твором вважають „Скарб убогих“, праця повна незвичайно цінних думок і здорової мудрости. Одною з головних думок цієї книжки є думка, якій близьку знаходимо і в нашій народній мудрості, яка каже, що „кожний є ко-валем свого щастя“. Метерлінк каже, що людям трапляється тільки те, чого вони бажають. Ми маємо, щоправда, дуже невеликий вплив на певну кіль-кість зовнішніх випадків, але ми маємо всемогутній вплив на те, що з тих випадків буде в нас самих, це значить, вплив на духове щось, що творить світлу й безсмертну частину кожного випадку. Іншими словами, сили при-значення криються не поза нами, але в нас самих. Ми не борсаємось у сіті причин і наслідків, але тчемо ту сіть самі. Світ зовнішніх фактів з їх деспо-тизмом утратив свою силу, шлях пішов у напрямі нашого власного нутра. Можливо, каже автор, що призначення над одним або другим з-поміж нас панує міцніше і твердше, але власне тоді, коли воно нас обтяжує незаслу-женням нещастям, тоді, коли воно нас змушує робити, чого ми ніколи не робили, саме тоді тільки від нас залежить, який вплив воно буде мати на те,

що проходить у нашій душі. Коли воно натрапляє на серце повне доброї волі, воно не може його знищити. І в тому щастя людини. Немає нічого кращого як відзискання радості, яке приходить по резигнації з радості, і нічого живучішого та глибшого як поновне „зачарування“ розчарованого. Не забуваймо, що нічого нас не стріне таке, що не є того самого гатунку, що ми. Шукаймо нашого щастя в резигнації, коли вже не можемо знайти його деінде. Це не так важко бути мудрим, коли ми задовільнимось тим щастям, яке знаходимо в його недостачі. Але мудрий не створений для того, щоб бути нещасливим, і це багато славніше, а водночас і більше по-людськи не перестати бути мудрим, залишаючись щасливим. Це і є найвища ціль мудрости — знаходити найвище щастя саме в житті, бо хто шукає його в смутку і резигнації, то значить, що він шукає щастя в смерті. В світі багато слабих і шляхетних істот, які вважають, що останнім словом повинности є самопожертва. Вони не здібні нічого кращого робити як жертвувати своє життя. Це вони вважають за найвищу чесноту. Але не це є найвища чеснота, а щось інше — знати, що робити і навчитися вибирати, за що можна віддати життя. Зречення буває добре й потрібне в загальних і необхідних актах життя, але всюди там, де можлива боротьба, зречення з життя буде не-мудрістю, безсилям або укритим лінивством. Багато істот просипляє так кожну ініціативу, вмовляючи в себе, що вони постійно мусять бути готові до самопожертви, де тої самопожертви зовсім непотрібно.

Того роду думки й погляди Метерлінк розглядає і в інших своїх філософських трактатах як „Мудрість і призначення“, „Подвійний огорог“, „Містерія справедливости“, а також і в драмах, як згадані дві („Синій птах“, „Монна Ванна“) та „Чудо св. Антонія“, „Марія Магдалина“, „Жуазель“, „Бла жінка“ й ін.

Вплив символістичної філософії і літературної творчости Метерлінка на українських модерністичних поетів очевидний, особливо помітний у деяких творах Олеса, Пачовського й Кобилянської, але раннім песимізмом Метерлінка оповнена і творчість Карманського, Лепкого та інших молодомузичів. Варто відмітити, що на українську мову перекладені були дві драми Метерлінка: „Монна Ванна“, яку переклала Марія Загірня, і „В середині“, яку переклав Е. Тимченко (1908). Може були ще й інші, але покищо цього ще не було можливости ствердити.

ЗАКЛИК ДО ПРАЦІВНИКІВ ЛІТЕРАТУРИ

Подаємо до відома, що готуємо до друку т. зв. „Словник української літератури“ (щось вроді малої літературної енциклопедії) і звертаємось оцим до всіх живучих працівників української літератури у вільному світі із закликом зв'язатися з нами для уточнення деяких відомостей і даних.

Щоб одначе не витратити забагато часу на листування, просимо всіх працівників літератури, перш за все тих, які досі не мали з нами контакту, відразу подавати свою коротеньку біографію (70-100 слів), докладний список окремо виданих (коли і де) книжок та назви газет і журналів, в яких колисьнебудь друкувалися. В деталях, які нам будуть потрібні, звернемося погім особисто.

Всім газетам і журналам, які передрукують цей заклик, — а за це ми їх і просимо — будемо щиро вдячні.

Видавництво „Київ“

С. І ординський / Шекспірові сонети в українських перекладах

Видані минулого року в Мюнхені Шекспірові сонети в українських перекладах Ігора Костецького є своєрідним подвигом.*) Переклад цілого циклу сонетів — усіх 154 — вимагає неабиякого вкладу праці і труду, що колись і кимсь мусів бути зроблений. Хоч у нас постійно йде до щораз кращого і тільки останніми роками появилися переклади повного „Фавста“ і Дантової „Божественної комедії“, багато, так сказати, вузлових творів світової літератури в нас залишається ще повністю неперекладеними, згадати б тільки сонети Мікельанджельо чи Бодлерові „Квіти зла“, з яких існують у нас тільки переклади окремих віршів. Переклади Костецького заповнюють одну з таких „дір“ у нашій літературі і вже цим одним вони варті уваги й призначення.

Переклади з мови англійської на українську мають свої власні труднощі, які знає кожен, хто колинебудь брався до цього діла. Про такі труднощі згадує і Костецький. Справа лежить у самій структурі англійської й української мов — слова англійські коротші, здебільша одно-двоскладові, тоді як їх українські відповідники довші нероз на два-три склади. З цього погляду інші слов'янські мови дають при перекладах куди менше труду, ніж українська. Наприклад, англ. *big* — великий, по-польськи буде *wielki* — слово тільки двоскладове. І хоч рос. „великий“ має стільки само складів, що й укр. „великий“, але при відмінах російський перекладач і тут має перевагу: чотироскладове укр. „великої“ він може передати три-складовим „великої“. Тут перекладач часто стає перед непереможними труднощами знайти адекватні українські слова також одно-двоскладові і він мусить зовсім перебудовувати речення, конденсувати зміст та передавати його іншими словами, пропускаючи менш важливі, особливо епітети. Проте українська перекладна техніка стоїть уже на такій висоті, що адекватний чи майже адекватний переклад з кожної іншої мови перестав бути якоюсь особливою проблемою. Безперечно, велика в цьому заслуга неокласиків, а передусім Миколи Зерова, „Антологія“ якого стала каменем випробу для української перекладної поезії. Міцну, залізну логіку латинського вірша, поєднану водночас з м'яким ліризмом, він, з мовного погляду, передав органічно українськими засобами, з тією самою силою логіки і поезії. Те, що до нього вдавалося тільки врядити, в нього стало системою.

Костецький у зустрічі з проблемами перекладу з англійської мови основно перевіряв і переорганізував свій словник. Передусім він зробив широкий вибір односкладових слів, часто архаїзованих (хлань, в'янь, щерть, зчіп, гмах, ріб, враг, глас, дмух і т. п.) або втятих при своєму корені прикметників (вбог, зіпсут, вгнрнут, здушен, в'язан, загребуш), думаючи, що ця остання група не перечить духові української мови. Проте немає сумніву, що взором служили тут форми притаманні мові російській. Зате перекладач оперся примамам надто великого барокізування української мови, за винятком одного трохи сатиричного сонету (130):

Од слонця ніч в очах моєї пані,
Кораль ружанець рожевіш від губ,
Кгдиж сьнієкг ест бялим — в неї перса тьмяні,
Кгдиж влос ест дротем — чорний дріт їй чуб...

Тут, однак, барокізація пішла виключно шляхом польонізації мовного елементу, тоді як справжнє українське барокко визначалося обильністю зукраїнізованих церковно-слов'янізмів, яких у перекладі немає.

*) Шекспірові сонети в перекладі Ігора Костецького. Видання „На горі“. Серія „Для аматорів“. Мюнхен, 1958, 254 стор.

Костецький по-різному справився із своїм завданням. Ідеалом поетичного перекладу з одної мови на другу буде завжди створити в тій другій мові адекватний, повноартистичний відповідник оригіналу, врослий органічно в рідну мову перекладача, як оригінал у свою. З цього погляду російські переклади Шекспірових сонетів С. Маршака — високоартистичні. Він відійшов від протоколярності попередніх російських перекладачів і обмежився до якнайближчої передачі ідеї кожного сонету зрозумілим матеріалом сучасної російської мови. Словом, переклади Маршака відразу доходять до свідомості читача. Те саме можна сказати про ще давніші переклади сонетів на мову німецьку Стефана Георге, вони теж дають приклад простоти і прозорості стилю, хоч його особиста поезія такою не завжди була. Але кожен із згаданих перекладачів мав уже вироблений свій власний поетичний стиль, Георге був чільним поетом Німеччини, а Маршак мав величезну практику як дитячий автор; вимагана в дитячих виданнях увага до кожного слова слідна і в його перекладницькій праці.

Костецький своєї поетичної практики до часу перекладів, про які мова, виявити не встиг, а це, в свою чергу, відбилося на стилі перекладу, дуже нерівномірному. Він мало користувався з досвіду і практики Зерова і його послідовників, які не допускали гвалтування законів української мови і її граматичних правил та вимагали абсолютної ясності стилю. Через те і якість перекладів Костецького дуже нерівна, вона найкраща там, де автор усе таки зумів утримати якусь рівновагу і висловитися скількимога просто, наприклад, у сонеті 47:

Уклали серце й зір мої союз,
І кожне другому до послуг завше,
Як зір зазнає голоду спокус
Чи серце задихається зідхавши;
Тоді мій зір малярські яства їсть
І серце на бенкети зве любовні;
Вже ж іншим разом око — серця гість
І любі мислі ділить з ним уповні:
Тож хоч твій образ, хоч моя любов —
Уявністю тебе привнять тою,
Бо далше б думки рух твій не пішов,
А в думці я завжди, й вона — з тобою;
Абож, як думка спить, твій вид мені
Зве в серце й зір утіхи чарівні.

Проте такі досить прозорі своєю будовою переклади для стилю Костецького радше не притаманні. Захоплений ідеєю змодернізування перекладів з погляду мовного матеріалу, він здебільшого творить штудерні конструкції слів, з яких часто годі додуматися, який їх глузд („Ствердь — збут я, бо мені порок питом“, „І волх той злий сам глум на себе злий“). У сонеті ч. 102 рядок англ. тексту „ця дика музика (солов'їна) обтяжує кожну гілку“ Костецький передає як „гуд тяжить на кожен куш“, а в сонеті ч. 139 зовсім простий зміст заключної сонетної пуанти: „Та не роби так, але що я майже вбитий, добий мене поглядом і збав від муки“, Костецький „вифайнює“ (його улюблене слово) в штудерну комбінацію:

Та так не кой — я вражен, майже мертв,
Вбий зором — і звільни з мучущих жертв.

І чому б цих двох рядків не перекласти так само просто, як вони написані, напр., одна з можливостей: „Та не роби так; я вже ледь живий, А щоб не мучивсь, поглядом добий“?

Перекладні засоби Костецького, його успіхи і невдачі, і наука з них для інших перекладачів найкраще можуть бути показані на розгляді пере-

кладу одного цілого сонета. Вибираємо для цього один з більш відомих і цінених — сонет 55.

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rime;
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmear'd with sluttish time.
When wasteful war shall statues overturn,
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn
The living record of your memory.
'Gainst death and all-oblivious enmity
Shall you pace forth, your praise shall still find room
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.
So, till the judgement that yourself arise,
You live in this, and dwell in lovers eyes.

(Ні мармур, ні золочені пам'ятники
Князів, не переживуть цієї могутньої рими;
Але ти блиститимеш ясніше в цих рядках
Ніж незаметений камінь, зайложений неохайним часом.
Коли розтратна війна перекине статуї
І незгоди викоринить мулярський труд,
Ні Марсів меч, ні швидкий вогонь війни не сплять
Живущого сліду твоєї пам'яті.
Наперекір смерті і всеворожому забуттю
Ти йтимеш, твоя хвала усе ж знайде місце
Навіть в очах нащадків,
Які зуживають цей світ до кінцевого загину.
Так аж до суду, який тебе саму воскресить,
Житимеш тут і в очах тих, що тебе любили.)

Сонет цей у перекладі Костецького виглядає так:

Ні мarmуру, ні озолоти хист
Ту плоть, що в римах є, князям не дав,
А й ви сильніші сийвом крізь сей зміст,
Ніж камінь, в неохайнім часі тьмав.
Зруш статуї, війно, пустош, розгонь,
І, заколите, збий склепіння з баз —
Ні Марсів меч, ні війн прудкий вогонь
Живих не знищать споминів про вас.
Над смерть і всезагладну ворожду
Пройшовши, славу стрінете собі
В очах потомства, що на всю слажду
Зужие світ кінцевій зустріч судьбі.
Тож заки з мертвих встанете на суд,
В любовних зорях житимете тут.

„Рима в оригіналі має ширше значення, це не тільки один з елементів вірша, а поняття поезії взагалі. Георге „могутню риму“ переклав як „могутні мелодії“, Маршак оминає і одне і друге, і пише просто „слова, в яких збережений твій образ“. У Костецького „плоть, що в римах є“ — явна незручність вислову, до того ж зміст не покривається із змістом оригіналу. У другому чотиривірші Маршак зовсім вилучує „Марсів меч“ і „огонь“, — тут його переклад дуже вільний (взагалі цей сонет перекладено в нього не надзвичайно). Рядок у цій строфі, де згадано „мулярський труд“, і Георге і Маршак передали дослівно, але в Костецького вийшла загадкова конструкція: „збий склепіння з баз“, що ледве чи було б у шекспірівському стилі. В на-

ступних рядках Костецького вислів „на всю слажду зужие світ кінцевій зустріч судьбі“ треба щойно розшифровувати, маючи перед очима оригінал сонета, — без цього це місце зовсім незрозуміле. Словом, коли порівняти переклад Костецького з перекладами німецьким і російським, побачимо, що Георге дав переклад вміру і докладний і приступний для безпосереднього зрозуміння без розшифровування словесних вузлів, а Маршак дав переклад досить неточний, з пропусками і власними додатками — але поетичний і, так сказати, вповні стравний: до читача доходить він відразу. В Костецького — деякі рядки передають оригінал точно, але більшість має таку заплутану словесну конструкцію, що переклад стає мало стравним. Зміст сонета в перекладі не доходить до читача вповні, а на цьому тратить найважливіше — поезія.*)

В перекладній практиці неоклясиків переклад такий, як у Костецького, був би неможливий. Одним із законів неокласичної школи є дотримання якнайбільшої ясності вислову. Тут їх практику можна б порівняти з дестилляцією кошового напою: вони свій напитек перепускають по кілька разів через фільтри добірного словника, правильної граматичної складні, логіки словесної конструкції, милозвучності тощо, аж той напій закінчить свій процес мусування і стане чистий і прозорий. І важко переконати читача, щоб він любувався напоєм поезії — мутним, у якому бактерії роблять свої пливацькі вправи і множаться на очах. Багато сонетів у книзі Костецького нагадує такі невикляровані напої, одні більше, другі менше, але завжди чимсь скаламучені. Можливо, що в перекладі якогось модерного поета такий підхід не вражав би, але Шекспірові сонети — все таки класика, із своїми власними вимогами і законами, які годі легковажити. З цього погляду інші наші сучасні перекладачі Шекспірових сонетів підійшли до свого матеріалу з куди більшим респектом. Ми маємо на увазі поодинокі переклади сонетів Я. Славутича і О. Зуєвського, які Костецький помістив у своїй книжці як порівняльний матеріал. Ці переклади живуть своїми власними суто артистичними вартостями в рамках української поетичної мови, а цим визначається зовсім небагато з перекладів самого Костецького.

Переклади сонетів у цьому виданні займають менш як половину книжки, решта матеріалу, це статті й коментарі І. Костецького, цікаво й експертно написані. Серед них розсипано немало інших поезій (у перекладі автора книжки й інших поетів), що чимнебудь пов'язані з сонетами Шекспіра. З цього погляду ця праця Костецького одна з рідких у нас студій англійської літератури, а вже напевно перша і єдина досі в нас така основна студія Шекспірових сонетів.

*) Тут подаємо спробу нашого власного перекладу сонета 55, зумисне не розбіваючи його на віршові рядки, щоб показати, як мова в'язана може плисти майже прозаїчним, природним ритмом.

„Ні мармур, ні пам'ятників позлата перетривати цих не зможуть рим; час на каміння накладе болота, а ти все в вірші житимеш моїм. Пищого статуї звалить шал воєнний і лють незгод мулярський знищить труд, але ні Марсів меч, ні жар огнений твого живого сліду не затруть. Наперекір і забуттю і тліні ти йтимеш, і повік хвала твоя в нащадків житиме в красі незмінній, як довго їх терпітиме земля. Так житимеш до суду й змертвихстання в цім вірші й зорах тих, хто знав кохання.“

Бувають різні ювілеї. Їх святкують різні установи, організації, товариства, заслужені громадяни в науці, політиці, громадському житті, мистецтві, а навіть і подружжя, бо ж витримати 25 років, не кажучи вже 50, з одною жінкою чи навпаки, то це подія, яку варто відзначити. Церемонії того свята всім нам добре відомі, бо кожний із нас на якомусь ювілеї бував.

Звичайно, святкувати свій ювілей дуже приємно. Уявіть собі, шановні панство, привіти, gratуляційні телеграми, славослов'я і патетичні промови: „Високодостойний ювіляте! Ваші заслуги будуть записані в історії золотими буквами...“. Потім квіти, подарунки, а найважливіше — слава, так, слава хоч на один день.

Пригадую, як один мій знайомий відкрив ресторан, а я з патріотизму пішов до нього їсти. Він дуже ввічливо привітав мене і питає, яке замовлення. В цей мент входить Блавацький. Власник ресторану моментально підскакує до нього: „Мое поважання, пане директоре, чим можу служити?“ Потім, перепрошуючи мене, каже: „Вибачте, пане, але прийшов мистець української слави, отже я мусів його першого обслужити“. Очевидно, аргумент вистачальний.

Не зважаючи на це все, є певна порода людей, вибачте, я хотів сказати: певна категорія професіоналів, які органічно не люблять ювілеїв і нізачо в світі не хочуть їх святкувати.

Це факт. Українські актори не люблять святкувати ювілеїв. Чому? Отож я вам, шановні панство, з'ясую причину цього стану. Перш за все ювілят мусить бути досить старий, а актори завжди хочуть бути молодими та грати молоді й любовні ролі. Певно, історія театру знає багато таких випадків, коли старі актори грали молодих амантів, але не всі з них уміли бути молодими. Справжні мистці однак змілі грати молодість, напр., Заньковецька. Друга, важніша, причина — це інтерв'ю до преси. Тут треба викласти ціле своє життя, все до чиста — як на сповіді: де й коли родився, котрого дня, в котрій годині — а попробуй неправду сказати, коли тебе вся публіка знає як облупленого. А найгірше, коли треба говорити про свій „родинний стан“. Як жонатий, то добре, та й кавалер ще с'як так, хоч теж не дуже (бо чому не жениться!), але, не дай Боже, розведений — ого, пропав: опінія не-морального й усе інше. Або з тою освітою — теж кепська справа. Багато людей не вірять, що актори взагалі ходять чи ходили до школи. А „ювілят“ мусить бути обов'язково „моцно образований“ та ще з якимсь титулом, що найменше директором. Правда, я маю приятелів, які мене кличуть „маєстро“, а одного разу на хрестинах кликали мене редактором, але це зрідка, спорадично. Оце причини нехиті українських акторів до своїх ювілеїв.

Я, шановні панство, не зважаючи на цю нехитість, вирішив свій ювілей, як український актор, якому минуло 25 років сценічної праці, все таки відзначити. Байдуже де й як, урочисто чи скромно, у великій чи малій залі, чи навіть у себе дома при вулиці Френклин, без квітів, без промов, так, свій ювілей я святкуватиму невідклично.

„... О, Мельпомено, музо правди мати
Дай нам тобі достойно послужити,
Народний дух з занепаду підняти,
Гасителів його посоромити...“

Микола Куліш

Це інтродукція до одисеї українського актора. Хочеться охопити цей відтинок часу і сягнути спогадами 25 років узад. Двадцять п'ять років тому, 15. грудня 1930 р., в Камінці Струмилівій у театрі Панаса Карабіневича ставить свої перші кроки на сцені 19-річний юнак Анатоль Радванський. Моє

задушевне бажання, мої мрії сповнились, я переступив рубікон, що відразу поставив мене перед новим, незнайомим життям. Я став актором і таки справжнім актором, бо відразу почав грати ролі (рідкісне явище в історії театру). Свою акторську кар'єру я починав ролею жениха у драмі Старицького „Циганка Аза“. Він німий і поганий, входить у другій дії з сватами до хати своєї судженої і в певному місці згідно із звичаєм частує суджену горілкою, опісля виникає авантюра і він утікає. Друга моя роль — це знову жених у драмі Козич-Уманської „Жид вихрест“. Він вже не німий, але теж нічого не говорить. Його впроваджують до кімнати судженої, залишаючи їх сам на сам. Згодом, на щастя молодих, б'ється скло і чути вигуки „мазелтоп“. На сцену вискакують гості і танцюють весільний жидівський танок „маюфес“. Оці дві ролі я загравав блискуче (казала моя господиня), однак ні один критик не згадав про це ані словом. Навіть режисер, ані товариші не склали мені GRATULACIJ (мабуть, із заздрости).

Звичайно, початкуючі актори в галицьких театрах виконували дуже часто додаткові функції технічного порядку, напр., контролю квитків, каса, помічник адміністратора, збирання реквізиту... Ах, той реквізит! Уявіть собі, шановні панство, це ж не реквізит, а майже все устаткування треба було доставити відповідно до п'єси, стже умеблювання, килими, портієри, фіранки, образи, горшки, миски, ложки, верстати шевський, ковальський та безліч іншої „нечисті“. А вже найгірше, коли йшла якась жидівська п'єса, напр., „День і ніч“ Анського, це ж треба було дістати специфічні жидівські речі, а найголовніше „штрамале“ і „талес“ — не думайте, що Даллес, а талес, — тобто великий білий шаль із чорними пасами, якими жида накривають голову під час молитви на шабас. Святі речі. І ця жахлива функція припала мені, а коли ще додати переїзд сьомми з Каміньки Струмівової до Красного — около 40 км. — при морозі біля 20 ступенів Цельсія, то вся моя романтика пропала. Та я не зневірювався, а дальше їздив з театром, узимі сьомми, влітку фірами, а іноді поїздом (рідко). Їздив скрізь по галицьких містах та містечках, а часом і на села з пополудневими виставами. Їздив, збирав реквізити та грав ролі женихів.

Перша вистава, яку довелося мені в цьому театрі побачити, це п'єса на три дії Софії Белої „Танок Венери“. Вистава мало цікава, тому й не пригадую собі мого враження, хоч зміст п'єси й обсаду пам'ятаю докладно. Грала там такі акторки: Сою — Клявдія Кемпе, її любовника Стефка Бронського — Богдан Паздрій, молодого студента — Омелян Урбанський і банкіря-лихваря — Лавро Кемпе, до речі, всі сьогодні живуть в Америці й Канаді. Дальший репертуар цього театру — це „плакущо-серцешипательні“ драми: „Діти Агасфера“ — Софії Белої і „Плач Ізраїля“ тої ж авторки, „Жид вихрест“ — Козич-Уманської, „Старики і дівчатка“ — комедія Белої. „Мімішка“ — комедія Белої, „Сватання на Гончарівці“ — Кропивницького, „Пан Твардовський“, містерія в сімох картинах за Крашевським, та невмірущий „Гриць“ і „Циганка Аза“ — Старицького.

Розглядаючи репертуар українських театрів у ті роки, треба сказати, що це була „ахіллева п'ята“ усіх наших театрів у Галичині. Жаден український театр не мав ніяких дотацій, і ніхто із впливових громадських діячів тим не цікавився, отже треба було самим дбати про своє існування. Щоб існувати, треба мати публіку, а щоб мати публіку, треба мати репертуар, який мав би фреквенцію, отже треба було пристосуватись до смаку публіки, а це розминається з завданням театру. Не можу не згадати певних курйозних моментів, які характеризують мистецький смак і критичну думку деяких наших глядачів. Публіку ми мали також і жидівську, хоч тільки по менших містах і містечках, яка іноді приходила масово, особливо на жидівські п'єси та музичні вистави. Правда, було з ними багато клопоту, бо вони звичайно купували найдешевші квитки, а займали найкращі місця і тяжко було їх усунути.

Входити з ними в конфлікт було небезпечно, бо зараз погрожували бойкотом. Отже треба було погоджуватись з їхніми примхами й вимогами. Для прикладу наведу кілька випадків, які характеризують жидівську ментальність.

Ми хочемо, аби ви нам заграли „Дибук“ або „Туг енд Нах“ Анського, то всі прийдемо, під хайрим, а „Наталкі Подлавкі“ ви граєте дуже файно і теж „Літаючий божий павук“, „Глитай або ж павук“ — Кропивницького і така штука, жи там є пісня „Ой там на горі там жінці січку жнуть“. Такі кавалки то ми любим.

Поляки тоді бойкотували наш театр, а офіційно приходили, на урядові квитки, лише староста, поліція тощо.

Єдиний театр Й. Стадника мав польську публіку, з уваги, мабуть, на репертуар, суто оперетковий, та відоме ім'я директора, як і Стефу Стадниківну, що була ангажована до польської оперетки, користуючись там поважним успіхом. Інгеренція публіки по всіх майже містах у встановленні репертуару, які п'єси треба ставити і в який день, було явищем звичайним. Дуже часто приходили до гардероби різні прихильники театру, симпатки, знайомі і дораджували. Не бракувало теж і критиків-знавців театру з різних сфер та різного інтелектуального рівня, що широкі радили і широкі бажали успіху. І майже кожний із них радив обов'язково грати оперетку або комедію, в жадному випадку драму, хіба якісь особливі сенсаційні, як нпр., „Цілунок перед дзеркалом“, „Жінка, що вбила“ і т. п. Взагалі — ми волиємо посміятись, а драми ми маємо досить у житті. І всіляко виражали свою критичну думку відносно репертуару наші глядачі різної масти, і п'єс таких драматургів, як І. Ібсен, Гаерманс, Моген просто не терпіли. Один адвокат, напр., казав: „Пане, я був у Відні й бачив Бургтеатер, то що ви мені тут можете показати?“ Знову ж один інженер твердив, що в кожній п'єсі йде про одне (стосунок), а популярний Любуньо в Яворові прийшов просто до Блавацького після п'єси „Будівничий Сольнес“ Ібсена і заявив: „Ліпши би було, якби есте били дзісйя якусь батарейску штуку заграли, бо тота з тим будівельником незла ест, тільки не знати в шосі там розходить, то венци сі надае для викшталцованих людий“. У Тернополі мій господар, захоплений виставою „Гриця“ в новій постановці, влетів до гардероби та й каже Блавацькому: „Ото ест перша кляса, а то, жисте вчера грали, „Два світи“ Гаерманса, то ліпше занесіт до Когутяка або до Яреми Стадника“. Також один емеритований радник, огірчений такою кількістю театрів, сказав: „Днесь натворилось так много театрів і сут такі, жи годі їх всегда посіщати“. Це, очевидно, не було критерієм більшості нашої публіки, хоч і опінія таких глядачів не залишалась без впливу на керівників деяких театрів. Не обійшлося в деяких випадках без певних експериментів, як напр., зміна заголовку п'єси. Вони іноді, рятуючи критичне положення театру, хотіли таким чином надати цим виставам більше атракційності. Наприклад, драму „Вихрест“ названо „В чаді пекельного кохання“ або „У вирі кохання“. Заголовки доволі принадні. Цю саму п'єсу названо також „Ренегат“, але це звучить уже більш академічно. Комедія „Старички і дівчатка“ — „Старі гріховодники“, також комедія „Мімішка“ мала ще іншу назву „В чужім ліжку“. Пригадую, що ця комедія скрізь мала великий успіх, хоч своїм змістом була безмежно наївна і комплетно безвартісна.

Одначе мимо таких ненормальностей, треба признати, що український театр в Галичині в 30-их роках пережив чи не найсильніший процес переродження, бо вже під кінець 30-тих років театр мав певне скристалізоване мистецьке обличчя. Відкинувши із свого репертуару всяку гаркун-задунайську халтуру та малоросійську шараварщину, став на правильний шлях справжнього театру. (Про це я вже писав у своїх споминах під заг.: „Український Театр Заграва“).

Тяжко сьогодні повірити в дійсність животіння українських театрів під владою Польщі. Тоді, коли всякі провінційні польські халтури користувалися всіми привілеями, український театр натрапляв на різні перешкоди збоку польської бюрократії. Дістати дозвіл на виставу в якомусь місті можна було в повітовому старостві, представивши концесію, видану воевідством, як також цензуру репертуару. Дальше слідувало зголошення в поліції, мельдунковому бюрі, штемплювання афішів і білетів у магістраті. Всю цю процедуру треба було перейти обов'язково, інакше грати виставу було заборонено. Свого часу театр „Заграва“ в Золочеві опинився у складному положенні. Концесія, якої важність була лише на один рік, вигасла. Місцевий староста не дозволив ставити вистави. Не помогли жадні аргументи, ні інтервенція чільних громадян, театр сидів безчинно цілий тиждень, аж відповідь на розпучливу телеграму до міністра Косцялковського змусила впертого шовініста поступитись. Політична контроля органів безпеки шовіністичної Польщі над українськими театрами доходила іноді до парадоксів. У Белзі, малому містечку біля Сокаля, під час вистави „Ой не ходи Грицю“ після другої дії влітає до гардероби командант поліції й забороняє дальше грати.

Як відомо, в другій дії відбуваються вечерниці в тітки Степаніди і туди приходять парубки з колядою та співають „Ой, у лузі та ще й при березі“. Друга строфка звучить: „Розвивайся, ой ти сухий дубе, завтра мороз буде вибирайся, молодий козаче, завтра похід буде“. Оцей похід і був причиною обурення пана команданта. „Який похід, що за похід, ми вам дами похід!“ Ледве удалось переконати глупого шовініста, що це побутова драма, написана кількадесять років тому і перейшла вже цензуру не один раз. Інший випадок у Городку Ягайлонським. В опереті „Циганські чари“ актор Степовий сказав до своєї партнерки таке: „Ти сьогодні виглядаєш, як міс Польонія“. Наступного дня закликають керівника театру Ю. Кононева до староства і вручають карний наказ такого змісту (переклад із польського):

„Карний наказ. — Урядово стверджено, що один з акторів групи мандрівного театру допустився проступку проти 11 параграфу через невластиве поведіння на театральній сцені, а саме через ужиття невідповідного вислову, непередбаченого у відповідному лібретті оперетковим, який містить у собі маніфестаційний виступ. Приймаючи повище за доказане, засуджується відповідального керівника театру на підставі артикулу 11 на кару гривни 10 золотих з заміною в разі нестягаємости на арешт 24 години. — За старосту: Казімеж Боднар, заст. старости“.

Документ цей датований днем 5. липня 1932. Часом удавалось перехитрити польських цензорів і перепачкувати п'єси патріотичного змісту з козацької доби різних періодів, в яких змальовано визвольні змагання нашого народу і які мали аналогічний характер сучасности. І цього іноді польські цензори не добавили. Так було з п'єсою „Батурин“, яка перейшла цензуру в Тернополі. І коли той же цензор, референт безпеки, ренегат Кудеревич, побачив цю виставу на сцені, обурено сказав: „Я ніколи не дозволю би грати цю виставу, якби я знав, що ця п'єса так виглядатиме на сцені“. Звичайно, кожна вистава інакше виглядає на сцені, як у читанню.

Період мого перебування в театрі Карабіневича дуже короткий, за-ледве два місяці, тому й не можу обширніше змалювати його діяльність. Однак враження з деяких вистав, а особливо гра деяких акторів, залишились у моїй пам'яті досить виразно до сьогодні. Ансамбль цього театру складався з таких акторів: Панас і Люба Карабіневичі, Клявдія і Лавро Кемпе, Ганна Істоміна, Маруся Чарнецька, Нюра Цісик, Маруся Войтович, Павло Чугай, Богдан Паздрій, Юрій Кононів, Філімон Записів, Ганжа, Омелян Урбанський, Роман Зелез, Євген Пришляк, Анатоль Радванський і Петро Лісецький, адміністратор.

З усіх цих акторів варто згадати перш за все видатну артистку широкого діапазону Ганну Істоміну. (Працював я з нею і в інших театрах). Кожний з акторів, хто мав нагоду працювати з тією артисткою, ніколи не забуде її значущих креацій як у драмі, так і в комедії. Кожна її роль, це високомистецький оригінальний сценічний образ напоєний великою силою життєвої правди. Дарма, що вона не користувалась такою популярністю, як Рубчакова, Стаднікова, Совачева, Кривіцька, Бенцалева, однак її блискучий талант ставить її побіч наших найкращих акторів. З інших видатних мистців цього театру, це Павло Чугай, відомий ще з театру Садовського. На жаль, важко мені про нього писати, бо я його майже ніколи не бачив на сцені.

Приємно вражала публіку своїм сценічним темпераментом, природністю, симпатичним виглядом молоденька Клявдія Кемпе. Вона грала всі головні ролі, найкраща з них — „Циганка Аза“. Артистка виявила в цій ролі свій повний сценічний талант. Непересічним талантом блисків теж молодий актор Богдан Паздрій. Сила творчої експресії та образного відчуття виразно позначувались у кожній його ролі, а незабутніми залишились для мене Іцко в „Дітях Агасвера“ та старий професор подагрик у комедії „Старички і дівчатка“.

В історії українського театру в Галичині 20—30-тих років треба взяти до уваги обов'язково відношення нашої театральної публіки до акторів. Не української спільноти, як організованого тіла, а театральної публіки, яка наділяла акторів щедрою гостинністю, що великою мірою допомагало його існуванню. Організована суспільність ставилась до театру індиферентно, трактуючи театр, як розвагу. Коли згадуєш злиденне життя наших театрів, то ніяк не можу зрозуміти, чому наша суспільність так легковажила собі цю важливу культурну установу і ще більше легковажить її тепер на еміграції.

Період польської влади в Галичині в 30-их роках позначається жорстокими подіями в нашому політичному житті. Український театр також дошкульно відчуває владу окупанта. Поруч різних перешкод із дозволами та посиленням цензури, найбільшим ударом для нашого театру була категорична заборона грати на Волині й Поліссі. Монополь на ці воевідства дістав єдиний український театр Миколи Певного (рідний брат відомого посла до сойму Петі Певного), який провадив на Волині угодову політику та зумів навіть вивести для цього театру субвенцію у воеводи Юзефського. Як це не дивно, але театр Миколи Певного до Галичини не приїхав ні разу. Політика польського уряду супроти всього, що українське, була брутальна й варварська. У відповідь на це наша суспільність одним фронтом протиставилась насильству. Традиція героїчних визвольних змагань з історії нашої минувшини не завмерла. Всі атоми національного організму спалахнули буйним протестом та вогнем ненависти і помсти. Караюча рука ОУН позбавила життя не одного ката українського народу та стала грізним „ментом“ для ворога.

Під час гостини театру ім. Тобілевича в Городку Ягайлонським ОУН робить напад на пошту. Жертвами цього нападу паде кілька учасників, між ними схоплюють сл. п. Біласа й Данилишина і ставлять під наглий суд. Дісталось із приводу цього й акторові Паздрієві, якого арештують, заковують у кайдани за те, що він мешкав у поштового службовця — українця Томкова, підозріваючи, що він (Паздрій) був причасний до цього діла. І заревіла вся валечна Польща озвірілою жадобою крові. Вся їхня преса ідовито голосила: „Widmo szubienic nad Lwowem“. Митрополит Андрей поїхав був особисто інтервенювати в маршала Пілсудського, але той його не прийняв. Два молоді революціонери згинули по-геройськи, не виявивши ворогові ні слова. Подія ця сколихнула всім нашим суспільством та ще більше поглибила взаємну ворожнечу. Українська спільнота повела тоді

добре зорганізовану акцію на економічному фронті, будуючи ряд економічних промислових підприємств, в яких знайшло працю багато наших людей, а головню велике число безробітної інтелігенції. Така спонтанна акція супроти польської політики мала свій відгук у деяких польських політичних колах. Коли відбувався у Варшаві процес Бандери і товаришів за вбивство Перацького, преса польської партії народоуф (ен-деків) „Prosto z mostu“, під редакцією Пясецького, бувшого секретаря міністра Тромбчинського, з признанням висловлювалась про відпорність та зорганізованість українців у кожній ділянці нашого життя і, подивляючи мужню і тверду поставу підсудних, писала так:

„Właśnie my, narodowcy polscy, powinniśmy zrozumieć wysiłek narodu ukraińskiego. My, którzy dożyliśmy powrotu na łono ojczyzny Śląska polskiego przez 600 lat niestrawionego przez Niemców. My właśnie powinniśmy ocenić ten bohaterski wysiłek narodu ukraińskiego, nie posiadającego własnej państwowości, russyfikowanego, polonizowanego, rozdartego, a trwającego...“

В цьому національному спалаху театр відіграв важливу роль. Він своєю зброєю завойовує серця глядачів. Театр об'їжджає всі наші осередки і своїм історичним репертуаром ще більше поглиблює національну ідею та розбуджує революційного духа. Саме тоді історичний репертуар користувався великим успіхом. Селяни приїздили масово за кількадесят кілометрів до театру. В малому містечку Олеську коло Бродів був просто небувалий здвиг народу, і театрові довелося грати виставу „Батурин“ в одному дні аж тричі. Реакція публіки була незвичайна і часто переходила в бурхливі овації. Крім уже відомих історичних п'єс „Маруся Богуславка“, „Про що тирса шелестіла“, „Гетьман Дорошенко“ та інших, у репертуарі нашого театру появились зовсім нові історичні драми різних епох, такі, як „Батурин“ за повістю Б. Лепкого в інсценізації Луця Лісевича, „Орленя“ Зубенка, „Тарас Бульба“ за Гоголем, „Ой Морозе, Морозенку“ Григора Лужницького, „Дума про Нечая“ того ж автора, „Отаман Пісня“ Миколи Чирського, „Гори говорять“ Самчука в інсценізації З. Тарнавського, „Цариця Грузії“ Сумбатова, „Сонце руїни“ В. Пачовського. В усіх оцих п'єсах ідея визвольних змагань представлена дуже виразно. Ось кілька фрагментів із деяких згаданих п'єс. В драмі „Отаман Пісня“ неповнолітній хлопець вступає до партизанського відділу і складає таку присягу: „Присягаю, що вірою і правдою служитиму своєму народові, що битимусь до останньої каплі крові за волю України“. Драма „Шумі Маріца“ Тогобочного змальовує визвольну боротьбу болгарського народу із-під турецького ярма. Коли арештують провідника підпольного руху, старого болгарина, знайшовши в нього зброю, турецький полковник тріумфально каже до нього: „А тепер ти нам уже все скажеш!“ — „Ні!“ — відповідає твердо. — „Бийте мене, катуйте, я вам нічого не скажу, а коли знесилося від мук, то вирву свій язик, щоб не сказати вам ні слова“. „Беріть його!“ — паде наказ. — „За тебе, любий краю, я все стерплю! Хай живе во вік Болгарія!“ В останній картині драми „Батурин“, коли відходять москалі, залишаючи згарища й руїну, ведеться такий діалог між козачкою і дідуганом: „Чуєш, діду, грають дзвони так зловіщо, без упину ховають Україну. Цить, не плач, ти ж козачка з роду. Немає такої могили, щоб можна було Україну поховати — ще більшою, ще кращою воскресне! Благословенна будь земля полита кров'ю героїв“.

Всі ці вистави публіка сприймала з особливим захопленням, вона захоувалася під час вистави, як на академіях. В інсценізації „Земля“ Стефаніка, в картині „Марія“ співається „Заповіт“ Шевченка. Публіка тоді завжди вставала, хоч у театрі це необов'язкове. В Заліщиках на цій виставі був референт безпеки, що видавав дозволи, цензурував п'єси — словом, влада. Коли вся публіка (авдиторія) під час „Заповіту“ встала, він самотній на

залі маніфестаційно сидів, але сусіди підняли його за комір і змусили стояти до кінця. Очевидно, театр мав великі неприємності з того приводу.

От такі то були часи, такі відносини, в яких вів свою діяльність український театр у Галичині: Він заслуговує на особливу увагу, тому про нього варто і треба писати. До речі, варто згадати такого мецената, як дир. Вішневський, який власним коштом zorganizував стаціонарний театр ім. Тобілевича в Станиславові, ангажуючи до нього майже всі найкращі мистецькі сили. Станиславів довго пам'ятатиме цей театр. Але, не маючи конкретної матеріальної допомоги від наших громадських чинників, цей великий ентузіаст театру мусів скапітулювати. Заслуга галицьких акторів у тому, що вони не дивившись на всякі перешкоди збоку польської влади та різні інші матеріальної натури труднощі, посвячували своє молоде життя українському театрові.

Д-р Роман О. Климкевич / **Рослинні емблеми України**

Не тільки у зв'язку з українським козацтвом, але теж у відношенні до всього українського народу виступає червона калина в народних піснях, як символ повсякчасної життєвої сили та життєдайної крові, що переливається з покоління в покоління. Усна народна словесність квітчає червоною калиною всі найважливіші події в житті родини, як основної клітини народу, а саме, народини, молодість, любов, подружжя, вдовицтво й смерть. В пісні „Світи, світи, місяченьку“ представляє куш калини материнство:

З діточками, мій миленький,
З малими,
Як у лузі з квіточками
Калина!

В пісні „Мала мати одну дочку“ представлене материнство не червоними ягодами, які виступають у всіх піснях про кохання й родинне життя, але білим калиновим цвітом, що є незвичайною рідкістю:

Як в калини білі квіти,
Так у тебе дрібні діти.

В пісні „Ти в мене косив“, що оспівує нерівне віком подружжя, символізує калина молодість:

Ой старий, старий,	Для кого цвіло,
Ти як білая глина, —	Та ще й розцвіталося?
В мене ж личенько,	Горенько моє, —
Як червона калина!	Що тобі досталося! . .

До калини прирівнює нещаслива в подружжі жінка свою втрачену молодість:

Чи я в лузі не калина була?
Чи я в лузі не червона була?
Взяли ж мене поломали,
І в пучечки пов'язали —
Така доля моя!
Гірка доля моя!

В веснянці „Ягіл-ягілочка“ калина є символом дівочої краси:

Піду до Дунаю, де дівки гуляють,
Виберу собі дівку, як калинову квітку.

В пісні „Котилася бочка“ виступає калина як символ природної краси:

А в бідної дівчиноньки
Одна коралина.
Попід гору несе воду —
Цвіте як калина.

Не тільки дівчину, але й матір зве народна пісня калиновим цвітом. Ось якими словами звертається дочка до своєї матері:

Було не рубати зеленого дуба,
Було м'я не брати, колим ти не любя,
Ой, мати, мати, калиновий цвіт,
Зав'язалась мені, мати, за нелюбом світ.

Сиротинство теж знайшло своє образове представлення в кущі калини:

Ой, горе, горе	Вітер повіє,
Калині при долині,	Калину обламає . . .
А іще гірше	А хто не схоче,
Сироті на чужині.	Той сироти не лає.

Ця ж сама пісня натякає на своєрідний і таємничий зв'язок між калиною та подружжям:

Води наберу,	Води не набрала,
Калини наламаю, —	Калини не ламала, —
Заміж не піду,	Заміж не пішла,
Дівкою погуляю.	Дівкою не гуляла.

В любовних піснях набирає калина різного значення. Найчастіше виступає вона як виразник молодості та здорової пристрасті:

Червона, ой, та калинонька
На яр подалася.
На яр подалася . . .
Молодая, ой, та дівчинонька
В козака вдалася.

Ще кращим мистецьким ладом виражені любовні почуття в іншій пісні:

Коло млина кремінина,	А як вона захотіла
Зацвіла калина . . .	Межи яблуньками,
Захотіла в саду спати	Мала вона розмовоньку
Молода дівчина.	З трьома козаками.

Існує ще один варіант цієї пісні:

Коло млина яворина,	Навчилася в саду спати
Зацвіла калина . . .	Поміж яворами,
Навчилася в саду спати	Бо хотіла розмовляти
Молода дівчина.	З нами козаками.

Часами висказується при допомозі калини любовна туга, як це бачимо в пісні „Як у саду, так і в лісі“:

А зозуля на калині,
А зозуля, ох, і на калині . . .
Десь мій милий, ох, і на чужині.

В іншій пісні протиставиться терен калині, як любовний смуток любов-
ній радості:

На городі калинонька,
Під горою терн,
Полюбив я дівчиноньку,
Люблю і тепер.
Ой, жаль, жаль, жаль серцю буде,
Возьмуть її люди, моя не буде.

В наступній пісні виступає калина як любисток. Дівчина зриває цвіт ка-
лини, в'яже в пучечки та кидає на дорогу, щоб приманювати хлопців. Наво-
димо з цієї пісні першу й третю стрічки:

Ой, на горі калина,	Цвіт-калину ламала,
Ой, на горі калина-малина,	Цвіт-калину ламала-ламала,
Калина-малина.	Ламала, ламала.
Чубарики-чубчики, калина-малина	Чубарики-чубчики, ламала-ламала,
Калина-малина,	Ламала-ламала,
Чубарики-чубчики, калина.	Чубарики-чубчики, ламала.

Нешасливе подружжя теж знаходить свій вислів у калиновому кущі:

Ой, зацвіла червона калина
Над криницею . . .
Горе ж мені, моя матусенько,
Жити за п'яницею!

Не тільки сиротинство, але теж удова малюється на тлі калинового куща:

Ой, у лузі при долині
Там стояв корч калини . . .
А під тою калиною
Сидить вдова з дитиною,
Та й дитину колише,
Та дрібні листи пише,
Аж по личку сльози льються.

Калина з'являється в родинному житті ще раз при закінченні життя.
В пісні „Ой, жила удівонька та на роздолі“ виступає вона як складова ча-
стина похоронних обрядів:

Поховала мати сина	Посадила мати сину
Під церковцею,	Рясную калину,
Нелюбу невісточку —	Нелюбій невісточці —
Під дзвіницею.	Сухую билину.

Чумацька пісня „Ой у полі криниченька“ є прегарним доказом того, що
стародавні козацькі похоронні звичаї передалися нащадкам навіть по упадку
Гетьманщини:

Ой, умер же козаченько,	Насипали над чумаком
Ой, та в неділеньку вранці,	Та високу могилу,
Ой, поховали чумаченька	Ой, посадили та в головоньках
Та в зеленому байраці.	Та червону калину.

Намогильна калина, це не символ смерті в українському фольклорі,
лише сивол продовження життя навіть по смерті окремої особи, бо кров ро-
дини й цілого народу пливе й плистиме в жилах нового покоління й твори-
тиме нове життя. Червона калина, це кров українського народу та освяче-

ний віковою традицією символ земської безсмертності, якою є повсякчасне поставання нових поколінь єдинокровного народу. В червоних ягодах калини об'являється безнастанно повторний життєвий круг.

Навіть і тоді, якби червона калина не знайшла такої виразистої й суто-національної символіки в історичних піснях, як „Гей у лузі червона калина“ і „Пісня про Нечая“, то вона все одно мала б усі дані на те, щоб стати флюоральною емблемою України, бо в піснях чумацьких, любовних, про родинне життя, гаїлках та ін., пов'язана вона так тісно з життям українського народу, як ніодна інша рослина. Цікаво, що не знайшла вона місця в козацьких думках.

Очевидно, що з огляду на розмір наміченої розвідки беремо під увагу тільки ограничену кількість народних пісень та не звертаємо уваги на пісні літературного походження і взагалі на українське письменство. Не беремо теж під увагу виображень калинових ягід і цвітів у народному прикладному мистецтві, хоч деякі з них насувають при докладнішому розгляді ряд думок, що могли б безсумнівно причинитися до зміцнення твердження про особливе становище в символіці українського народу.

На велику давність наявності червоної калини в народних піснях вказують ті пісні про родинне життя й про кохання, в яких ця рослина виступає не тільки як символ батьківщини, козацтва чи родинного життя, але й як чародійний первень. Приписувані калині чародійні якості давніші від самих пісень, у яких вони згадуються, а в деяких випадках вони походять ще з поганських часів і під цим оглядом ставлять вони відносні пісні поруч згаданої вже нами стародавньої коляди. В пісні „Ой, зза гори кам'яної“ є засобом заклинання молодости:

Ой, догнали літа мої
На калиновім мості:
„Гей, вернітесь, літа мої,
До мене хоч в гості“.

Ще більше врочисто звучить це заклинання в іншому варіанті цієї пісні, правдоподібно давнішому, що починається словами „Ізза гори, да ізза гори“:

Да догнав літа,
Да догнав літа
На калиновім мості:
„Вернітесь, літа,
Да до мене в гості!“

В любовній пісні „Ой, Сербине-Сербиночку“ приписуються калині чародійні смертоносні якості:

Ой, у полі єсть могила,
На могилі єсть калина.

На могилі єсть калина,
В тій калині єсть гадина.

На калину сонце пече,
А з гадини отрут тече.

В пісні „Відти гора, відти друга“ помічаємо сліди колишньої поганської уяви про оживлені людськими рисами дерева. Самотня людина жаліється, що „дубочок та й не батечко“, що „липочка не матіночка“, що „кленочок та й не братичок“, а під кінець пісні каже:

Ой, стану я під калину,
А калина та й не сестричка:
Вітер віє, гілля ломить,
Та й до мене не заговорить.

Тут важко відмітити, що калина стоїть у цій пісні поруч дерев, що мали значення у слов'янській і германській мітології, як нпр. дуб і липа.

Досі розглянули ми символіку червоної калини в українських народних піснях під чотирьома оглядами: як символ України, як символ козацького та взагалі вояцького життя, як символ життєвої сили родини і навіть цілого народу та як символ чародійних сил. На цьому не вичерпується багатостороннє символічне значення калини в українському фолклорі. Тут вкажемо, як на приклад, на пісню, в якій хміль представляє молодця, а калина вдовицю:

„Ой, хмелю ж мій, хмелю,
Хмелю зелененький,
Де ж ти, хмелю, зиму зимував,
Що й не розвивався?“

„Зимував я зиму,
Зимував я другу,
Зимував я в лузі на калині,
Та й не розвивався! . .“

Очевидно, що розглядання цієї та подібних пісень переступило б межі наміченої нами розвідки, але тут хочемо зазначити, що в нашому досліді, взявши до уваги понад п'ятсот народних пісень, довелося нам ствердити, що калина безсумнівно належить до рослин, які найчастіше згадуються в поетичній творчості українського народу. Вона виступає передусім як „червона калина“, цебто калиновий кущ з червоними ягодами, бо білий цвіт калини вживається рідко та з відмінним символічним значенням, а саме моральної чистоти:

Ой, у лузі калина білим цвітом зацвіла,
Пішли її дружки рвати,
Не далася ламати.

Аж пішла Марисенька нарвала, наломала
Та й внесла до світлоньки
Межи краснії дівоньки . . .

Червона барва є в українському фолклорі символом вогню, крові й здоров'я,¹ вона є улюбленою барвою українського воєнного знаківництва з давніх часів (червоні щити русичів у „Слові“, козацькі малинові прапори й червона китайка) і якраз ця червона барва є одною з основних причин того, що калина набрала значення одної з українських національних емблем.

Цікаво відмітити, що в ославленій французькій „мові квітів“, яка від віків глибоко закорінена в фолклорі та в культурі цього народу, білий цвіт калини символізує гордість, відвагу й бодрість, отже ця рослина представляє подібні чесноти й прикмети, як це бачимо в Україні. *Boule-de-neige — Fierete (blanche)*. *Je suis fier de vous aimer*. („*Larousse du XXe Siecle*“, III, p. 521). Не виключене, що ця подібність не випадкова і що вона в обидвох народів є одним із залишків кельтійської спадщини.

Своє остаточне оформлення, як фльоральна емблема України, одержала червона калина в XVII ст., а саме, у висліді визвольних воєн під проводом Богдана Хмельницького, однак цього значення набирала вона вже раніше, в міру того, як козацтво ставало ступнево носієм і оборонцем національної ідеї, і таким чином військова улюблена емблема приймалася як національна.

Ця фльоральна емблема закорінилася в житті українського народу багато глибше, ніж більшість фльоральних емблем інших народів; вона не по-

¹ Є. Онацький: Символіка кольорів в українського народу, „Свобода“, недільне видання, ч. 10, з 1952 р.

стала, як така, у висліді одної лише історичної події (нпр. оборона замку в Шотландії), і не з волі одної особи (нпр. рішення королеви Ісабелі в Гранаді), не в невеликому крузі патріотів (нпр. німецька волошка), лише у висліді всенародного зриву, яким була Хмельниччина, а її символіку, що виразно оформилася в XVII ст., попередили вікові передання, звичаї, вірування та інші духові вияви всього народу. Червона калина не була символом культу одної особи (як нпр. імператорська хризантема в Японії), ні одного роду (як цвіт Оранської династії в Нідерляндії), лише від найдавніших часів свого символічного значення була тісно пов'язана з цілістю українського народу.

Як емблема, не знайшла вона, на жаль, належного застосування в образотворчому мистецтві та в національних інсигніях козацької доби, і її тогочасна символіка виявляється майже виключно в поетичній творчості народу.

2. Червона калина в добі національного відродження

Від упадку Гетьманату аж до початків державного відродження України в XX ст. зникає національна символіка червоної калини в українському житті. Досі не вдалося нам знайти переконливого документарного чи речевого доказу на те, що виображення червоної калини знаходило в тих роках своє застосування як емблема нації, яка ступнево відроджувалася. Немає теж познак того, що й сама козацька пісня „Гей, у лузі червона калина“ була широко розповсюджена в Україні в другій половині XIX і на початку XX ст. Незвичайно рідко виступало навіть і виображення калинових листків і ягід у народному прикладному мистецтві.

Відродження червоної калини, як фльоральної емблеми України, пов'язане тісно з відродженням української державницької думки і з постанням зародків українських збройних сил, а в першу чергу з постанням Українських Січових Стрільців. Чинником, який наново впровадив червону калину в українську національну символіку, було нове розповсюдження пісні „Гей, у лузі червона калина“ в новому, трохи зміненому виді. З початком I світової війни виступає червона калина не тільки як символ України, але вже теж як остаточно затверджена загальним ужитком одна з національних емблем поруч жовто-блакитної сполуки барв і двох гербів, яким приписували тоді всеукраїнське значення — галицько-володимирського лева й київського Архистратига.

(Закінчення буде).

О. Домбровський / Діяльність УВАН у ЗДА

Дослідник історії української науки на еміграції, коли схоче солідно й справедливо оцінити наукове життя й досягнення української еміграції у вільному світі, мусітиме безсумнівно сперти свої досліди перш за все на науковій діяльності УВАН. Тут бо згуртувалася досить поважна скількість українських науковців, які, не дивлячись на крайню несприятливі умовини для наукової праці, все таки вміють якось пробиватись крізь життя і продовжувати свою наукову працю. Цим вони не тільки виконують свій громадський обов'язок, який добровільно взяли на себе, і приносять користь українській справі, але й уповні виправдують існування тієї наукової установи, до якої належать. А ця установа, прийнявши назву Української Вільної Академії Наук, протиставила себе тим самим т. зв. Академії Наук УРСР на рідних землях, що поневолена московсько-большевицькою партією і нав'язала до традиції Української Академії Наук з новітньої доби української державности і тих років, коли большевицька партійна влада ще не насмілювалася вмішуватися в наукові справи тоді ще все таки Української Академії Наук, а не Академії Наук УРСР. Але УВАН спирається і на традиції тих

українських наукових установ, які були предтечами УАН до 1917, як напр., заснований українськими науковцями 1873 р. Юго-Западный Отдел Императорского Географического Общества та Харьковское Историко-Филологическое Общество, (1897 р.), а також Київська Духовна Академія, Київський і Харківський університети, Київська Археографічна Комісія, Історичне Т-во Нестора-Літописця та й інші. Тому починати історію УВАН з 1945 р., коли вона постала т. ск. формально, було б досить помилково. Але нав'язання до традиції УАН з часів нашої хоч і короткотривалої державности до чогось таки зобов'язує, і мені здається, що зобов'язує перш за все до ширшого наукового розмаху і до більш універсального характеру. Це зобов'язання УВАН і взяла на себе та виконує його в міру своїх сил, які тут треба розуміти перш за все як матеріальні засоби. Були б вони більші, більшого розмаху набрала б і наукова діяльність, а що вони незначні, то й ця виконана робота викликає подив.

Ставлячи українознавство угольним каменем своєї діяльності, УВАН зробила все можливе, щоб розробити й інші ділянки науки. Великим досягненням Академії є те, що вона від самого початку свого існування на американському терені нав'язала контакт із представниками американської та європейської науки, як і науковими колами інших національних груп у ЗДА. Такий контакт із світовою наукою підносить рівень і престиж нашої науки та може причинитися до більшого заактуалізовання української справи на міжнародній арені. В ім'я правди треба ствердити, що УВАН своєю працею та виробленими досі контактами з представниками американської науки проломлює перші леди на американському терені й проводить на тому полі добру роботу. Вступлення вміру можливостей на шлях універсалізму науки УВАН дає можливості українським науковцям поглиблювати свої знання у різних галузях.

Та дуже важним фактором, що причинюється до розвитку діяльності УВАН, це сама організація наукової праці. Розвиток науки залежний від трьох чинників: академічного рівня науковців, організації наукової праці, фінансових засобів. Організація наукової праці для розвитку науки таке ж важне, як і кваліфікації науковців. Можна бути знаменитим ученим, але ніяким організатором наукової праці. Організаційна схема УВАН має децентралізований характер. Академія має низку наукових Секцій і Комісій, в яких науковці мають можливість працювати за своїми спеціальностями. Така організаційна схема наукової праці за різними спеціальностями йде по лінії універсалізму. От, напр., Академія має аж кілька історичних Секцій: Секція Історії України, пореволюційної історії, античної історії, історії української еміграції, Чорноморська Комісія, Комісія для вивчення історії українсько-жидівських взаємин, а до того ще Мистецька кураторія і Музей-архів з бібліотекою. Всі вони чинні, працюють. Якби навіть якась Секція стала на якийсь час нечинна, то це не мало б впливу на інші Секції. Якби при Академії постала ще Секція середньовічної історії, із спеціальним узглядненням візантологічних студій, та Секція новітньої історії — то це було б, як на наші скромні імміграційні умовини, великим досягненням української науки на відтинку історії. Тоді крім історії України була б заступлена й усесвітня історія. Варто б подумати й про Секцію допоміжних наук історії, з такими підвідділами як геральдика, сфрагістика, нумізматики, дипломатика, етнографія, етнологія, соціологія і т. д. На жаль, Академія не спромоглася дотепер на вище названі Секції, і це є поважним недоліком у розумінні універсалізму нашої науки. Що як що, але історичні науки можуть в нас бути широко розвинені, тимбільше, що до праці не треба ніяких лабораторій чи інших коштовних устаткувань.

Подібку децентралізацію бачимо й на відтинку філології, де є Літературознавча й Мовознавча Секції та Комісія охорони літературної й мистець-

кої спадщини Винниченка. Діяльність на відтинку філології зводиться головню до українознавства, не торкаючись інших мов, як англістика, романістика, германістика, та широка ділянка світової літератури. Всім зрозумілі величезні труднощі нашої еміграційної науки, але український науковий світ **мусить** ті труднощі переборювати. Якщо в нас серед старших науковців майже немає романістів, англістів, германістів, туркологів, семітологів, санскриптологів і т. д. то їх треба шукати серед молодого покоління та сугерувати нашим студентам студіювати згадані галузі науки для добра нашої науки. Таке монтування нових Секцій чи Комісій є, очевидно, справою довшого часу, особливо в наших умовах. Але треба сподіватися, що УВАН в процесі своєї діяльності охоплюватиме щораз більше ділянок науки і притягатиме молоді сили.

Зовсім окремо працюють такі Секції, як економічна, книгознавча, правнича та Секція математично-природничих наук.

Всі члени УВАН збираються час-до-часу вислухати звіту Управи про виконану працю й обговорення важніших проблем. Це найкращий спосіб контакту між управою Академії й членами її, як також і ширшими кругами громадянства. Тоді є нагода висказати свої думки й побажання, а Управі прислухатися до голосу ширшого круга членів. Такі щорічні інформаційні Збори відбуває УВАН під кінець кожного академічного року.

Питанням величезної ваги є справа публікацій, які є властиво конкретними виявами наукової діяльності і наявним вислідом проробленої роботи. Вони переходять з покоління в покоління і є єдиним критерієм при оцінці даного наукового середовища й одиниць. Загал українських науковців опинився у таких невідрадних обставинах, що висліди праці марнуються здебільша по валізах, або пропадають порохами на полицях. Що може бути найбільшим бажанням науковця, як не те, щоб висліди його мозольної і часто багатолітньої праці побачили денне світло на сторінках наукових публікацій, щоб його духове майно було закріплене за ним? Можливість публікувати свої речі додає сили й охоти до дальшої праці, нехай і в злиднених обставинах. УВАН поставила на ноги цілий свій науково-організаційний апарат і використовує всі свої фінансові можливості на те, щоб зробити якнайбільше на відтинку нових публікацій. Англомовні видання Академії — *Аннали*, а зокрема такі праці як „Катедра св. Софії“ Повстенка, „Заселення південної України“ Василенко-Полонської і перевиданий в англійській мові „Огляд української історіографії“ Д. Дорошенка з доповненням про найновіші часи О. Оглобина — говорять самі за себе. Коли дослідники історії східної й середньої Європи англо-американського, романського й германського походження користали дотепер з чужих, часто неприхильних, а то й ворожих нам джерел, то тепер мають анломовне видання „Огляду української історіографії“, яке повинно стати настільною книгою у слов'янських відділах бібліотек, при катедрах східно- й середно-європейської історії університетів, при наукових інститутах і наукових кабінетах дослідників. Наукову діяльність УВАН оцінює не лише вільний світ, але й її вороги. Як подає *Бюлетень УВАН* (ч. 17-18, грудень 1957, стор. 1), за залізною заслоною почали виписувати видання УВАН. От, напр., надійшли замовлення з Києва, Москви, Тбілісі, Софії. Виписування видань УВАН не перешкоджає ворогам українства й їхнім поплентачам накидатися з люттю на Академію. Це свідчить, що її діяльність є сіллю в оці здеклярованих ворогів української науки й культури. Тепер, з перспективи близького десятиліття діяльності УВАН, можна краще її оцінити. Вона старалася і старається вміру можливості вести українську науку на широкий шлях світової науки. Виконувати таку працю серед іміграційного життя можуть лише ідеалісти, які прагнуть розвивати українську науку й піднести її престиж.

Але в кожній людській діяльності, в яких обставинах вона не була б, бувають і недоліки. Тому треба сказати і про деякі тіні в діяльності УВАН, більш або менш залежні від неї. Хоч наукова робота зорганізована в Академії добре, то все таки її фінансові засоби занадто слабкі, щоб з ними розгорнути діяльність універсального характеру. Управа УВАН повинна доложити всіх старань, щоб придбати від наших організацій і установ в ЗДА більше фондів на наукову діяльність. Без тих фондів уся наша наука як на терені УВАН, так і НТШ буде з кожним роком корчитися і нидіти. Наші організації й установи й громадянство **мусять** нарешті зрозуміти, що українська наука мусить мати першенство перед деякими іншими потребами й вимогами. Не можна виматати від українських науковців, щоб вони, заробляючи на щоденний хліб і працюючи науково, рівночасно творили ще самі фінансову базу для нашої науки на еміграції. А тісні приміщення УВАН аж ніяк не причинюється до розгорнення наукової праці. Академія має багаті матеріали в Музею і в Архіві, але вона не має змоги їх упорядкувати в умовинах того приміщення, яке має для Музею, і не може дати для дослідження українським науковцям, бо матеріали не розібрані. Треба в тій справі щось конечно зробити, бо це закопані скарби українського духа, до яких ніхто не має доступу. Варто було б теж удоступнити бібліотеку УВАН для ширшого кола зацікавлених, але це зв'язане з питанням відповідного приміщення. Американський Відділ НТШ показався в даному випадку практичнішим у своїх потягненнях на фінансово-господарському відтинку і придбав собі власний дім. Варто зробити це й УВАН, бо наукова діяльність від цього тільки скористає. Українського науковця можна заохотити до дальшої праці й зберегти для української науки лише тоді, коли всюди кипітиме праця. Застій, мертвеччина, кволе животіння нікого не заохотять, а навпаки, відштовхнуть. УВАН може бути тією кузницею української науки. Хай вона тільки не задовільняється дотеперішніми успіхами. Хай ці рядки будуть першими ластівками ширих привітів для нашої Української Вільної Академії Наук напередодні роковин її десятилітньої діяльності на американській землі.

З приводу з'їзду письменників

Як читачам відомо з преси, 6 — 7 грудня 1958 р. відбувся в Нью-Йорку перший після великого переселення української еміграції з Європи за океани з'їзд українських письменників і літераторів у вільному світі, скликаний Об'єднанням Українських Письменників „Слово“ в Нью-Йорку. На цей з'їзд з'їхалося 59 учасників, як подають офіційні джерела, більшість із них творили, очевидно, „американці“, зокрема жителі Нью-Йорку та ближчих теренів, але було декілька і з віддаленіших теренів ЗДА та з Канади. Кореспонденційним шляхом зголосилося на з'їзд ще 33 письменників, як читаємо в пресі, так що формально всіх учасників було 92 плюс, очевидно, ті, що не стали членами „Слова“, бо й таких було декілька. З Європи був Іван Багряний, який саме в тому часі приїхав до ЗДА в своїх партійно-політичних справах. Кругло можна рахувати всіх учасників — фізичних, заявлених і не заявлених на сотню.

Чого ж вони з'їхалися і що вони робили на тому з'їзді? Це бо не якийсь собі провінційний чи льокальний з'їзд, навіть не однокраїнний, а світовий, універсальний, бо запрошувалося письменників з усього вільного світу. Чимало з них свою участь — очевидно, духову — заявили письмово, значить, з'їзд таки мав певною мірою універсальні тенденції.

Що робилося на з'їзді — загально відомо з пресових звідомлень, але яка була основна ціль такого широко закроеного з'їзду, із праці з'їзду важко збагнути. Можливо, що тільки Об'єднання Письменників „Слово“ прагнуло поширити свій засяг діяння (якого?) або „стан посідання“ з локального на світовий масштаб. Та нехай би врешті так, і це було б не погано, але все таки мусіла бути ще й якась, бодай побічна, ціль — побічна, очевидно, в розумінні організаторів з'їзду, не нашому, якщо вважати за головну ціль поширення стану посідання чи засягу діяння. В пресі писали компетентні, мабуть, чинники, що з'їзд був націлений на 25-ліття масового большевицького терору проти української літератури в УРСР, в наслідок якого понад 200 письменників, критиків та мистецтвознавців були фізично знищені або примушені мовчати. Поінформовані чинники пишуть теж, що цей з'їзд мав бути промовистою протипагогою до проголошеного скликання в Києві четвертого з'їзду „Спілки радянських письменників України“.

Можливо, що щось з того мало (і могло) бути, але, як показалось, не було. Поза вступним словом голови Об'єднання, проф. Г. Костюка, який ствердив існуючий стан і вимагав активності всіх творчих сил, їх солідарної співпраці, створення належної громадської моральної атмосфери і сприятливіших умов їх праці — якраз те, що є завданням усього громадянства та різних громадських і політичних чинників та установ, а не якраз письменників, як творців мистецьких цінностей — і поза промовою І. Баграйного, який теж стверджував те, що всім відомо — велику відповідальність нашої літературної критики — та висував потребу створення позитивного героя у вільній українській літературі — якраз те, що обговорюється і в советській літературі, хоч в іншому аспекті — і врешті поза промовою Уласа Самчука, який відгрівав МНР та закликав учасників тримати зв'язок з рідною землею і з традиціями української літератури — так наче б вони тільки цього й не робили і дуже рвали з традиціями (народництво, просвітянщина?) та перлися в світову літературу — отже поза цими промовами, які анічогіського нового не вносили, тільки повторювали відомі речі, особливо щодо зв'язку з рідними землями, що часто підкреслюють деякі політичні середовища з монопольними претенсіями на такі зв'язки, поза тим усім була тільки одна єдина доповідь — Богдана Кравцева п. з. „Сучасна літературна ситуація в Україні“. Кажемо одна-єдина, бо доповідь Ю. Дивнича-Лавриненка, який мусів її сказати в наглій потребі, була імпровізована — певні позакулісові політичні чинники не допустили до другої наміченої доповіді. Дивнич імпровізував про сучасну літературну ситуацію на еміграції. Він теж ствердив, що у з'їзді бере участь особисто і через репрезентацію сто двадцять письменників. Це казав він, „поважна сила і могутній голос вільного українського слова...“

Так, це правда, але хто відчуває ту силу, хто чув або чує той „могутній голос“ вільного українського слова, де, коли й до кого воно лунало чи лунає? Дивнич стверджував, що з'їзд відбувається в 25-ті роковини большевицького терору, який примусив українських письменників мовчати. Так, **вони були примушені мовчати**, а сучасні українські письменники у вільному світі, які з'їхалися на світовий з'їзд, **добровільно мовчали** і ніже словом не заперестували ані проти того терору, що був 25 років тому, ані проти того, що ведеться, хоч в трохи інших формах, тепер. На вперту русифікацію української мови, літератури, мистецтва й науки, на фальшування й перероблювання літератури й історії літератури, на зводження української літератури й мистецтва до проблеми колгоспу й свиноматок, на фальшиву інтерпретацію клясиків української літератури, на обріхування українського народу москвофільською інтерпретацією великих постатей української літератури, як Шевченко, Франко, Леся Українка, на примітивізацію української літератури теорією примітивного соціалістичного реалізму, на змушування української літератури прославляти тих, що її угнітають, і на багато-багато інших жалю-

гідних фактів і явищ, зв'язаних із самою тільки літературою — українські письменники вільного світу, зібрані на спеціальному світовому з'їзді **не за-реагували й не запротестували**. А повинні були це зробити перш за все і повинні були дати знати всьому світові, що діється з українською літературою, мовою, культурою в Україні, повинні були розіслати свій протест до всіх країн світу, де є бодай один український письменник чи літератор, або бодай одна українська людина, повинні були відізнатися до своїх колег — усіх письменників вільного світу і відкрити їм очі на те, що діється з українською літературою за залізною заслоною, з українською мовою та взагалі з українським народом. І повинні були вислати отой „могутній голос“ — свій протест у саму Москву, протестуючи московським сатрапам у живі очі. А щонайменше повинні були повторити бодай оте, що було надруковане ще перед з'їздом у нашому журналі.

Оце був би могутній голос українських письменників у вільному світі, але його, на жаль, не було. Було тільки, як кажуть поляки, „гадане з розповіданем“ про позитивного героя, про зв'язок із рідним краєм, про єдність літературного процесу тут і там та інша фразеологія, яка нікого ні пече, ні морозить.

Не було також чисто літературно-мистецьких проблем, або, як сказав у дискусії один із молодих поетів, проблем, якими цікавиться світова література. Мистецькими проблемами цей з'їзд не цікавився, ані теоретичними, ані філософічними, якими цікавиться здебільша європейський письменник. Понад рівень народництва і просвітянства з'їзд не виходив, а домінуюча атмосфера була матеріялістично-раціоналістична. Говорилося про завдання української літератури в сучасну хвилину, а не говорилося про мистецькі завдання й досягнення. Іншими словами, література є не те, що вона є, але те, що вона не є, а мусить бути.

В загальному можна сказати про цей з'їзд коротко нашою приказкою: з великого грому малий дощ, або, мжичка.

Б. Романенчук

Огляди й рецензії

ЗАКЛИК ДО ВИДАВНИЦТВ

Повідомляємо всі наші видавництва й видавців на еміграції у вільному світі, що ми заводимо бібліографічну картотеку книжкових видань на еміграції і закликаємо всі українські видавництва й індивідуальних видавців надсилати нам всі свої біжучі книжкові видання, від найменшого до найбільшого, для постійної реєстрації в нашому журналі і для картотеки. З кінцем року ця бібліографія буде видана окремою брошурою. Робимо це з чисто наукових міркувань — щоб український видавничий рух у вільному світі був докладно реєстрований і загальновідомий.

Редакція „Києва“

П. Ковалів / ІСТОРИЧНА ГРАМАТИКА УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

В нашій науковій літературі з історії української мови, можна сказати,

це перша праця, що виходить за межі „Нарисів“ і повнотою матеріалу претендує на підручник. Складається

О. Безпалько, М. К. Бойчук, М. А. Жовтобрюх, С. П. Самійленко, І. Й. Тараненко. Історична граматики української мови. Підручник для студентів мовно-літературних факультетів педагогічних ін-

ститутів УРСР. Удостоєний другої премії Міністерства Освіти УРСР. Державне Учбово-Педагогічне Видавництво „Радянська Школа“. Київ, 1957. — Стор. 1—474.

вона з таких розділів: I. Вступ. II. Фонетика. III. Морфологія. IV. Синтаксис. Крім того, в морфології до відповідних частин мови (іменник, займенник, прикметник, числівник) подано ще й словотвір, чого не було досі в історичних граматиках з української мови. В книзі використано численний історичний матеріал з давніх пам'яток та діалектологічний матеріал, а також матеріал із творів українських письменників.

Та з усім тим праця вимагає деяких критичних зауваг, особливо щодо загальних методологічних настанов. Ці настанови вже нам відомі: вони зводяться до того, що історію української мови автори починають не з часів появи перших писаних пам'яток, тобто з XI ст., а з XIV стол. До XIV ст. не існувало, виходить, ні української мови, ні українського народу, а лише вигадана „давніоруська мова“ й вигадана „давніоруська народність“. „Не зважаючи на те“, — пишуть автори — „що окремі східнослов'янські племена мали свої племенні діалекти, з незначними звуковими, граматичними й лексичними особливостями, всі вони користувалися однією мовою (?! — П. К.), із спільною фонетичною системою“ (ст. 74). Про яку мову йде річ? Очевидно, річ іде про живу мову. Хіба ж існувала тоді така жива мова „із спільною фонетичною системою“? Фантазія!

В основу цього твердження цілком механічно покладено загальні настанови для радянських істориків, як штамп, від якого не вільно відступати. Один з авторів, М. Бойчук, у „Вступі“ період IX—XIII ст. зве періодом „давніоруської мови“, яка, на його думку, утворилася в наслідок утворення „єдиної руської народності“. До утворення цієї останньої, мовляв, спричинилось існування держави Київської Русі (IX—XIII сто.). „Інтеграція ж у східнослов'янських племінних мовах, — каже він — привела зрештою до утворення єдиної східнослов'янської мови“ (ст. 32). Безпалько вірить (чи примушений вірити), що „давніоруська мова“ таки існувала як „жива мова

давніоруського народу“. Він пише: „Давніоруською мовою тепер уже ніхто не спілкується, вона перестала існувати ще десь у XIII ст., але пам'ятки довніоруської мови залишилися“ (ст. 16). Як це сталося, що жива мова раптом перестала існувати? Автор пояснює це дуже просто: „Розпад Київської Русі обумовив і розпад руської (давніоруської) народності“ і „спричинився до утворення на її основі трьох нових східнослов'янських народностей — української, російської та білоруської. А це в свою чергу спричинилося до того, що ці три діалектичні групи давніоруської мови (південно-західна, західна і північно-західна), які ще не встигли були розчинитися в єдиній давніоруській мові, сжили (?! П. К.) і дали початки трьом східнослов'янським мовам — українській, російській та білоруській“ (ст. 33). Чому вони „встигли розчинитися“? Чому вони „ожили“? Хіба вони були перед тим мертві? Дивно, як можна подавати студентам такі нісенітниці!

Автори сплутують категорію політичну з категорією етнічно-мовною. Державна одність для розвитку мови — це чинник великої ваги, але не вирішальний. Не можна механічно зв'язувати з державною одністю етнічну одність, якої тоді не було, отже, й не було мовної одності. Можна до певної міри говорити про одність літературної мови, та й вона не мала абсолютної одності на цілій території східного слов'янства: вона мала виразні льокальні кольорити. (Див.: А. Кримський: Филология и погодинская гипотеза, 101). А взагалі мовну одність цього часу заперечують навіть деякі російські вчені, напр., Л. Якубинський (История древнерусского языка, 275), який пише: „Мы не представляем себе древнерусского языка, как нечто абсолютно единое“.

Ми торкнулись трохи більше питання методології, надто болючого нині питання фальшування історії української мови. Єдиний процес історичного розвитку розривається зовсім непотрібним штучним бар'є-

ром, і в основу історії української мови кладеться вигадану мову, з якої нібито розвинулися сучасні східно-слов'янські мови. (Див. П. Ковалів: Українська мова та її становище серед інших слов'янських мов. *Slavistica*, ч. 20, Вінніпег, 1954).

Але перейдемо до деяких питань, що стосуються самої історичної граматики. Фонетичний матеріал опрацьовано добре. Система викладу матеріалу методично подається правильно. Після вступних уваг далі йде: звукова система IX — половини XI стол., відображення „в давньоруській мові“ фонетичних процесів спільнослов'янської мови, найдавніші спільно-східно-слов'янські звукові процеси (до пол. XI ст.), фонетичні зміни в „давньоруській мові“ пізнішого періоду (пол. XI—XIII ст.), звукові зміни української мови. Але знову ж таки хибним і шкідливим для української науки є той же таки відриз фснетичного розвитку від первісного історичного ґрунту й історичних джерел. Тимто вийшло в автора цього розділу М. Жовтобрюха, що з усіх 100 сторінок, присвячених фонетиці, українській фонетиці відведено тільки 33 сторінки, а решту фактично присвячено „давньоруській мові“.

В зв'язку з цим свідомо (чи через незнання) зроблено перекручення фактів. Таке, напр., явище, як рефлексія **ѣ** в і обмежене тільки пам'ятками XIII ст., бо до того часу, на думку автора, звук **ѣ** ще не змінився в і. Явище змішування **ѣ**—и в пам'ятках автор пояснює „звичайними помилками“ (ст. 141), тоді як в дійсності це свідчення того, що вже в найдавніших пам'ятках відбилася вимова **ѣ** як **и** (і).

Подається традиційне, не прийняте тепер у науці пояснення зміни **о**, **е** в **і** через стадію дифтонгів. Не подано матеріалу рефлексії **о**, **е** в українських діалектах, зокрема в західних, де зберігаються різні рефлексії (поліфтонги). А про те, що дифтонги розвинулися в **і**, немає ніяких даних — ні історичних, ні діалектних. Це тільки припущення, не підперте ніякими науковими даними. Ав-

тор пише: „Дифтонги з етимологічних **о**, **е** (перед колишнім **ѣ**) пам'ятки передають написанням букв **у** та **ю**“ (ст. 147), тоді як це могло бути звичайне монофтонгічне позначення відповідної вимови, яка тепер збереглась у деяких діалектах. (Див. докладніше: П. Ковалів. Основи формування української мови. Записки НТШ, т. 18, стор. 59 і далі).

Таке ж саме непорозуміння маємо і в поясненні змін давніх **ы** та **и** (і) в середнє **и**. Автор пише, що „давньоруська мова послідовно розрізняла голосні **ы** та **и** (графічне **и**): **сынѣ**, **сила**“. Але коли він підходить до питання про „збіг давньоруських голосних **ы** та **и** в одному звукові“, то примушений був ствердити цей факт „змішування букв **ы** та **и**“ в давніх пам'ятках, починаючи з XI ст. (Зб. 1073 р., Арханг. єв. 1092 р.). А далі йде відоме вже пояснення: „Очевидно, розглядуване звукове явище, специфічне для фонетичної системи української мови, почало розвиватися ще в південних діалектах давньоруської мови“ (ст. 153). Тут треба було просто й відверто сказати, що це явище засвідчене в найдавніших українських пам'ятках.

Відмінювання іменників автори подають за схемою відмін, а не за традиційною науковою схемою основ. Цей розділ спрацьовано слабше. Багато пояснень суперечать науковим даним. Напр., про дав., оруд. і місцевий відмінки жін. роду автори пишуть: „Тут збереглися давньоруські закінчення **-амѣ**, **ами**, **-ахѣ** (**-ямѣ**, **-ями**, **-яхѣ**) тільки з фонетичними змінами: давньоруськ. **сестрамѣ**, **сестрами**, **сестрахѣ**, **землямѣ**, **землями**, **земляхѣ**“. Пояснення про фонетичні зміни помилкове. Автори не звернули уваги (чи свідомо обминули факт), що твердість приголосних перед **е** засвідчена в найдавніших пам'ятках (Аханг. єв. 1092 р., Мстисл. гр. 1130 р.), а в живій мові це явище могло існувати ще в доісторичні часи, і взагалі дані найновіших дослідів стверджують це явище як споконвічне в українській мові, всупереч твердженню Шахматова про перехідну стадію м'якості приголосних

перед **е, и**. (Див. Н. Дурново, Очерк, 147—150). На давність цього явища вказує й Л. Булаховський (Питання походження української мови, 62).

Говорячи про західноукраїнські форми оруд. відм. жін. роду на **-ов, -ом** (руков, ногом), автори не подали для порівняння відповідних форм із сусідніх мов, не подали історії цих форм і не зробили відповідних висновків. Не взято до уваги факт, що джерела цих форм на старо-українському ґрунті ми не знаходимо, тоді як інші слов'янські мови (серб., чеська, словацька, польська) їх знають. (Див.: М. Грунський і П. Ковалів. Історія форм української мови, Харків, 1931, стор. 98—99).

В розділі синтакси подано спробу систематичного вивчення історичної синтакси української мови. Впадають в очі деякі окремі недоречності. Так, говорячи про безособове речення з присудком на **-но, -то**, автор О. Безпалко не обминув і „буржуазних націоналістів“, які, мовляв, „намагалися відкидати“ ці форми з помітним дієсловом **було, буде**. (Див. О. Курило. Уваги, 34-35; В. Сімович. На теми мови. Нова Україна. Прага, 1923, вересень).

Мусимо звернути увагу на прикру помилку в твердженні про т. зв. давальний самостійний (dativus absolutus). В підручнику говориться, що ця форма в „давньоруській мові“ є органічною (ст. 41), тоді як насправді це особливість старослов'янської мови. Цієї форми ми не знаходимо ні в „Слові о полку Ігоревім“, ні в „Грамотах“ князів — як українських, так і російських, — ані взагалі в пам'ятках суто українського письма. Автор, сплутавши форми суто абсолютного (самостійного) значення з дативними формами, які цього значення не мають, поділяє хибну думку П. Житецького (Очерк литер. истории, 33), який сліди dat. abs. вбачає в цих

ось прикладах: „Як тій зозулі в саду куючи, так вашій сестриці там горюючи“ (Чуб. V, 751), „Горе мені на чужині, без батенька живши“ (там же, 1641). Тут ніяких слідів dat. abs. немає: це сліди звичайного датива в апозитивно-предикативній формі (дієприслівник заступає місце другого датива, першим дативом є іменник в давальному відмінку). (Див. П. Ковалів. Dativus absolutus в українській мові. Наук. зб. УВУ. Мюнхен, 1948, стор. 46).

Треба ствердити ще, що в підручнику не подано наукової бібліографії, а подано тільки короткий огляд праць із питань історії мови, сучасної літературної мови й діалектології. Причём, деякі праці з історії мови, сучасної літературної мови свідомо пропущено, щоб не згадувати про їх авторів.

В книзі немає посилань на джерела, а коли зрідка трапляються назви праць, то вони переважно стосуються історії російської мови. Студент примушений приймати все на віру, не маючи змоги перевірити в інших працях. Виклад матеріалу в цілому справляє враження обмеженості щодо наукового діапазону: в підручнику часто можна зустріти такі фрази, як: „Дослідники говорять“, „вважають“, „кажуть“, а які саме дослідники, в яких працях — для читача це залишається таємницею. Безперечно, багато матеріалу взято з інших праць, але без зазначення джерела.

Наш загальний висновок. В підручнику зібрано багато цінного матеріалу, але, на жаль, він поданий із певними тенденційними настановами. Матеріал може бути корисним для критичного використання досвідченим читачем-філологом, а не для студента, що історію української мови може сприймати в світлі неправильних, фальшивих настанов.

З ДІЯЛЬНОСТІ УВАН У КАНАДІ ЗА 1958 РІК

(На підставі публікацій)

Рід 1958 був ювілейним роком д-ра Ярослава Б. Рудницького, а саме, 25-ліття його наукової праці. Дату цю відмітив Міжнародний Центр Загальної Діалектології в Лювені, Бельгія, видаючи книжечку,¹ посвячену науковій діяльності Ярослава Рудницького.

В цій праці подані позиції д-ра Я. Рудницького в мовознавчих установах, національне походження, студії й наукові праці ювілята. Далі подана повна бібліографія друкованих праць у хронологічному порядку — около 60 книжок і сотні статей, здебільша на теми слов'янської філології, ономастики й загальної лінгвістики. Вкінці резюме доповіді виглошеної в Інтернаціональній Центрі Загальної Діалектології в Лювені 1955 р. на тему: „Діалектологічні досліді в Північній Америці“, а також резюме статті друкованої в журналі „Рідна Мова“, 1933 р. під заголовком: „Діалектологічна праця в терені“.

Згадана книжечка може служити також як біографічний довідник для зацікавлених у славістичних теренах, а разом є відзначенням оживленої праці ювілята. Про ступінь активності проф. Рудницького може посвідчити хоча б короткий огляд його публікацій за 1958 р. Коли переглянемо наші книжкові появи за 1958 р., зможемо з певністю сказати, що найпродуктивнішим з усіх наших установ був Інститут Слов'янознавства УВАН у Канаді. Щоб унагляднити осяги цього осередку за 1958 р., переглянемо побіжно випуски окремих серій УВАН.

В попередьому числі були обговорені „Матеріяли до українсько-канадійської фолклористики“, видані УВАН у 1956 р., а в 1958 р. вийшла друга частина цих матеріалів, що доповнюють решту цікавим добором пі-

сень і прозових розповідей із народних уст.²

Коли мова про збірники „Матеріялів“ УВАН, варто згадати й інші етнографічні збірники, видавані УВАН за редакцією д-ра Рудницького. Це вже вклад у педагогічну книгозбірню, як от дві хрестоматії з української народної творчості. Одна з них, це друге видання вибору з українського фолклору;³ тексти творів подані в українській мові. В англійській передмові автор видання знайомить читача із змістом збірки та з джерелами вибраних тестів. На початку подана орієнтовна мапка України. Завдяки різноманітності поданого матеріалу збірка дає уяву студентові-чужинцеві про різні роди народної словесності: жарти, розповіді, історичні перекази, пісні, думи, голосіння, весільні пісні, колядки, загадки, приповідки. Автор заповідає також подібне видання з англійськими перекладами та поясненнями. Друга книжка, це вибір з канадійсько-слов'янського фолклору, а саме, перший том з українськими текстами.⁴ В англійській передмові д-р Рудницький з'ясовує питому вагу слов'янського елементу в населенні Канади в суспільному аспекті та в культурно-творчому процесі країни. Тексти, подані в оригінальним звучанні, становлять вибір з етнографічних матеріалів Заходознавчого Збірника. Для ознайомлення англومовних студентів і ширшого кола читачів з українським фолклором Канади послужить також окрема книжечка — збірка пісень у перекладі на англійську мову.⁵

² „Матеріяли до Українсько-Канадійської фолклористики і діалектології“ ч. 2, у серії Збірників Заходознавства, т. V. (3), Вінніпер, 1958.

³ Readings in Ukrainian Folklore, Winnipeg, 1958.

⁴ Readings in Canadian Folklore. Texts in Ukrainian. Winnipeg, 1958.

⁵ J. Dziobko. „My Songs“. (A Selection of Ukrainian Folksongs). Winnipeg-Verdun, 1958.

¹ Sever Pop: Jaroslav Bohdan Rudnyskyj. Notice biographique et bibliographique. Louvain, 1958.

Збірка є вибором з її української версії, виданої в Вінніпегу 1956 р. тим же видавництвом п. з. „Чиє то полечко не зоране? й інші народні пісні“, Й. Дзьобка. Автор, Й. Дзьобко, це жертвенна людина, один із піонерів українських поселенців у Канаді. У зміст збірки в англійським перекладі входять: лемківські пісні, пісні про Америку й Канаду, інші українські народні пісні.

Повертаючись до видань УВАН за 1958 р., треба згадати й другу частину „Студій з ономастики“ (Studies in Onomastics II, Toponymy) Яр. Рудницького (Onom. XV), що є продовженням I. частини.⁶ Нова поява з топоніміки є 15-тим випуском серії Ономастики (Наввознавства), що виходить з 1951 р. На книжечку (Onom. ч. 15) зложились десять доповідей автора на наввознавчі теми, що були відчитані здебільша на різних міжнародних наукових конгресах. Статті подані в мовах, в яких дані доповіді були виголошені: англійській, німецькій, польській, українській. Тематика цієї книжечки, як і цілої серії наввознавства заслуговує на окреме обговорення.

Третій рік виходить уже в англійській мові показник українських видань у Канаді. Ось випуск „Ukrainica Canadiana“ за 1957 р., зладжений Я. Рудницьким і Д. Сокульським. Перша частина включає книжкові видання, уложені за десятичною системою, а

друга частина включає періодику. Згаданий випуск посвячений пам'яті Томи Павличенка (1892—1958).

Подібним бібліографічним випуском є „Slavica Canadiana“ за 1957 рік, також в англійській мові, що по-являється щороку з 1949 року. Це один із трьох річних випусків із серії Славістики, за редакцією Я. Рудницького, в співпраці з славістами: Бедфорд (Russica), Кіршбаум (Slovakica), Сокульський (Ukrainica), Тукек (Polonica). Крім книжкового переліку, вміщено в книжечці також рецензії на деякі книжкові появи 1957-58 років, а також звіт з річного з'їзду Канадійської Асоціації Славістів з 14.—16. квітня 1958 р. Крім згаданого, появилось за 1958 р. ще два випуски Славістики (чч. 31 і 32) авторів В. Кірконеа і Й. М. Кіршбаума, які однак заслуговують на окремий розгляд. Окрему увагу варто приділити також ще двом виданням УВАН в Канаді за 1958 р., а саме, д-ра Яр. Рудницького „Найближчі завдання Шевченкознавства“ з серії Літопис УВАН (ч. 16) і Вол. Жили „Лейні основи Шевченкового „Гамалії“ з серії Літератури (ч. 4). Уже сам цей перелік праць може виявити, скільки праці й часу приділяє д-р Рудницький улюбленій галузі славістики. Видання в англійській мові мають те особливе значення, що виводять українські наукові досліді й інтереси на міжнародний науковий форум.

Н. Ішук-Пазунык

⁶ Studies in Onomastics: Canadian Slavic Nomenclature.

У зв'язку з ювілейним роком наукової праці складаємо і ми д-ру Ярославу Рудницькому при цій нагоді щирі ювілейні привітання та бажаємо дальших успіхів у науковій праці.

Редакція „Києва“

Б. Р. / З МАНДРІВКИ ПО КНИГАРСЬКИХ ПОЛИЦЯХ

Здавалося, що вже всі повісті вичерпані під час попередньої мандрівки, але показалося, що деякі були пропущені, а деякі з'явилися в останнім часі. До пропущених належить нова книжка Юрія Тиса п. з. „Життя іншої людини“, свого роду містично-фантастична повість. За-

дум дуже цікавий і справді вартий літературного опрацювання, але опрацьований нашвидкуруч і незадовільно. Справа в тому, що читач до самого кінця не може вжитися в повість і сприймати її як дійсність, тільки постійно відчуває — це його мучить — певну „штучність“

або умовність усього того, що в повісті „відбувається“. Основною рисою мистецького твору є його спроможність дати сприймачеві враження дійсності, а надто твору, в якому надприродний елемент або фантастика грають якусь роль. Коли сприймач переживає його аж до самозабуття або до затрати відчуття дійсності, в якій живе, і створений автором світ його цілковито полонює, то це доказ мистецької сили даного твору. Повість Тиса цієї сили не має, тому читач постійно відчуває неприродність того світу, в який його автор впроваджує.

В чому криється авторова хиба? Мені здається, що першою і вступною хибою є саме той момент, коли автор намагається перекинути місток з одного світу в другий, з реального в надприродно-фантастичний. Ця сцена вийшла невдало й натягнено, а це відбивається на всій повісті, бо читач не може позбутися враження фальшивості й неприродності ситуації. Пригадаємо ту сцену — це зустріч Марка, героя повісті, з відьмою в лісі. Вона витягнула до нього руку на привітання, а він... „підорвав до неї коня“ і, коли кінь став несподівано на задні ноги, Марко впав на м'яку траву і з розгоном ударив головою об камінь, але тільки на хвилину знепритомнів, скоро зірвався на ноги і стусонув Микулиху в груди. Вона впала, потім устала і, піднісши руки вгору — в той час у природі відбуваються різні несамовиті речі — страшним пекельним голосом проклинає Марка, щоб він „повік ходив молодим“. За хвилину відьма перетворюється в дівчину, до якої Марко залицявся. Від того часу Марко, назв'ям його Молодий, ходить по світі, як Стороженків Марко Проклятий. Різниця та, що Стороженків Марко карається за тяжкий злочин, а Тисів Марко за... за хамство, бо те, що він штовхнув стару жінку в груди, аж вона впала, ніяк не можна назвати „буйністю і непогамованістю степової вдачі“, як думає автор передмови на обгортці, тільки звичайним простацтвом, яке не є ніякою типовою хибою нашого національного характеру. Але не в тому справа. Йде про те, що все це таке натягнене й вимушене, що читача ніяк не переко-
нує, а надто, що відбувається в зовсім реалістичних умовах, які не допуска-

ють надприродного елементу. Не входимо в те, що відьма прокляла Марка саме так, як „потребував“ автор — бути йому вічно молодим — але ніяк не можемо сприйняти уявою надприродних дій серед природних умовин, без ніяких управ-
доподібнюючих обставин, які б допомогли читачеві перенестися в уявний світ. І хоч автор намагається залякати читача лиховісними явищами природи („щось закричало, зверещало по деревах, несамо-
мовиті почвари вихилилися з кущів“ і т. п.) і створити відповідну атмосферу, яка б сприяла читачеві позирити, що відьма перетворилася в молоду дівчину і „подалася“ повітрям угору, то читач зовсім не боїться і в ці байки не хоче вірити, а тому весь час ставиться до автора, як і до того, що він змальовує, з повним недо-
вір'ям. Через це й не може повісти „переживати“ як слід і сердиться на автора за те, що він не зумів знайти для своїх ідей і задумів мистецької форми або не вмів їх переконливо оформити, щоб читач міг переживати її без найменшої перешкоди, можливо глибоко. Це і є той хисткий місток, який автор намагався перекинути з одного світу, реального, в другий, надприродно-фантастичний, але не перекину-
нув, і читач залишився в своєму реальному світі з відчуттям чужості до того надприродного, яке автор намагається механічно поєднати з реальним і на-
сильно накинути його читачеві. Що задум авторів та ідея незвичайно помислові й цікаві, це правда — історично-політичний розвиток українського народу, але також правда, що автор не спромігся на адекватне цього задуму оформлення, так щоб з того вийшла імпазантна повість а чи кількатомовий роман, який для такої теми дуже пасував би. Та для такого твору треба насамперед багато праці, терпеливості й витривалості, чого, ма-
буть, Ю. Тис не має, бо задовільняється книжками на сто кількадесятів малого формату сторінок. Тому цю повість мож-
на радше вважати кісткою роману аніж повістю, бо „події“ тут дуже схематично представлені, от так щоб лиш замаркувати головну авторову ідею. А авторовою ідеєю є, як мені здається, показати етапи національно-державницького роз-
витку українського народу і формуван-
ня його в націю. Автор старається осяг-

нути цю ціль за допомогою вічно молодого проклятого Марка, який знайомиться і нас знайомить впродовж кількох років із щораз новими поколіннями, які вносять завжди щось нове, щось своє власне до національно-державницького світогляду українського народу і більшою чи меншою мірою причиняються до формування його в націю.

Я не хочу вглиблюватися в мистецькі засоби, які автор має до диспозиції, щоб мистецьки втілити свою ідею, але натякну лише, що в образі героя, Марка, досить багато неконсеквенцій, недороблень, неприродности і неправдоподібности. Я не хочу теж цим сказати, що повість ця безвартісна абошо. Ні, як підходити до неї з громадського боку — а в нас тільки так і підходять — то вона свої вальори має — чисто, т. сказати б, „ідеологічні“, але коли розглянути її з літературно-мистецького боку, то можна сказати, що вона слаба, хоч відмовити їй якихбудь мистецьких вальорів ніяк не можна. Проте, це повість усім своїм характером радше ідеологічна ніж мистецька і як таку її треба оцінювати.

Подібно треба оцінювати і повість (автор каже, що це оповідання) **Тодося Осьмачки „Ротонда душоубців“**. Хоч її мистецькі вальори без порівняння більші, все таки це твір суспільно-політичного характеру, бо в ній змальовані наслідки суспільно-політичного ладу, придумано ніби для добра людини, але вжитого для її духового й фізичного нищення. Цей лад заперечує людину і зводить її цілковито до зерна, і так його показує Осьмачка у своєму творі. На прикладі кількох персонажів, а зокрема головно, Івана Бруса, автор показує, куди може загнати людину такий лад, що на самий вершок ставить партію купки рафінованих злочинців, яким має служити все людство. Умовини такого життя Осьмачка показав у цій повісті. Вона страшна. Коли до кожної цікавої повісті маємо жаль, що вона заскоро кінчається, то до цієї маємо бажання, щоб якнайскоріше скінчилася. Вона так написана, що її не можна так легко сприймати, як сотні інших повістей, бо вона написана самою кров'ю серця, з такою силою й глибиною переживання, що читач, хочби який твердий, не може цієї повісті не пере-

живати і то так глибоко, як глибоко мусів її переживати і сам автор, який вніс у неї чимало автобіографічного, отже, колось пережитого у дійсності. В цьому глибокому переживанні автора та в такому ж чи подібному переживанні читача і лежить велика мистецька сила повісті. бо від неї не можна бути байдужим, вона проймає душу до самого дна і жорстоко рве нерви. Мабуть, не буде перебільшенням сказати, що така повість у нас як не єдина, то бодай дуже рідкісна. Може тільки Леся Українка з такою пристрасною писала деякі свої драматичні поеми, або Іван Франко своє „Зів'яле листя“, не кажучи, очевидно, про Шевченка, але такої повісті у нас, мабуть, ще ніхто не написав.

З композиційного боку вона, розуміється, не без закиду, хоч образам персонажів не багато чого можна закинути. Вони безсумнівно переконливі, навіть якби й видавалися в реальному житті неможливими, але реальне життя своєю фантастичністю нераз далеко перевищує поетичну уяву. І яку б ми постать не взяли, вона якби з живого життя взята — така правдива, жива й плястична! Осьмачка має великий дар помічати нюанси, а ще більший дар відчувати їх і користуватись ними для вірного зображення постаті, для тонкої відтіні такої чи іншої риси. Інша справа, що постаті ці здебільша і взяті з життя, з дійсності. Це не значить, що вони скопійовані з життя чи сфотографовані, але що такі типи автор, мабуть, стрічав у житті і, може, щось схоже на те, що автор показав, можна було стрінути в дійсності — це очевидно.

Проте все це не дає права вважати літературний твір відображення життя, або просто копією реального життя, як це в нас загально прийнято, і з чого постають непорозуміння. Справа в тому, що деякі читачі нарікають на Осьмачку, що він, мовляв, своєю повістю понижив і образив український нарід, показуючи такі постаті як Парцюня чи інші в тому роді. Такі читачі не знають двох речей, а саме, що літературний твір не має пізнавальної вартости, бо він не є копією реального життя, тільки його перетворенням, навіть якби був найбільш натуралістичний, а друге, що нема в світі та-

кої ідеальної спільноти, в якій не було б негативів. Всюди є добрі й погані, чесні й злодії, дурні й розумні. Так само є і в нас, тому поет чи письменник має право змальовувати в своїм творі не тільки позитивні постаті, але й негативні. Та коли показує негативні, то це зовсім не означає, що серед нашого народу самі негативні типи. Так ніхто розумний справи не ставить і не може ставити. Літературний твір є окремою, зовсім незалежною літературною дійсністю. І коли хто обвинувачує автора в тому, що він дискваліфікує усю нашу національну спільноту і зневажає показуванням її негативних виявів, а в даному випадку негативних типів, яких, мовляв, у нас у дійсності не було, а коли б і були, то їх не треба показувати, щоб не компромітувати нашого народу, то це ніщо інше, як літературна неграмотність і примітивізм, які багато більше компромітують спільноту ніж вище згадані літературні твори. А надто, що Осьмаччині літературні постаті не виписані з пальця, тільки взяті з нашого власного життя, де таких типів як Парцюня було чимало.

Окрема справа з мовою цього „оповідання“ Осьмачки. На цю тему були вже згадки в рецензіях і неодноразові вияви невдоволення, що автор так жорстоко поводить з літературною мовою, але цій темі треба б присвятити окрему статтю, що ми згодом, може, й зробимо. Коли ж іде про цілість, то можна сказати, що це „оповідання“ в літературному дорічці нашої сучасної еміграції за десять років своєю експресивністю та глибиною переживань немає собі рівного. Інша справа, його властиво й не дуже треба трактувати реалістично, бо воно переходить у символізм. Показані тут речі, люди, події й факти настільки узагальнюючі, що стають просто символами. Символами чогось такого загального і всеобіймального, що деталізувати його й індивідуалізувати означало б зменшувати й обмежувати засяг. Це, що показав Осьмачка, залишиться вже загальноприйнятим образом жорстокої большевицької дійсності. І це ще більше підносить значимість Осьмаччиного „оповідання“.

Остання книжка цього жанру, яка залишилася ще до перегляду, це другий

том історичного роману Ольги Мак „Жаїра“, п. з. „На волі“. На перший том цього роману в нас уже була рецензія (Гр. Л.), в якій відмічено високі якості роману та визначний хист авторки володіти довірними мистецькими засобами. Тут можна б хіба ті самі вислови признання для авторки повторити і ще кілька компліментів додати, бажаючи дальших і більших успіхів, якби не те, що під мистецьким оглядом другий том не витриманий на тому самому рівні, що перший, саме через певний ухил у сторону публіцистики. Так, в цьому томі є досить публіцистики. Подекуди мається враження, що авторка наче б втомила й вичерпалася, а щоб докінчити книгу, трохи повторюється, трохи розводнює твір, а трохи помножує епізоди, які в дійсності мало нового до суті вносять. Головними персонажами в цьому томі є Татаурана, молодий вождь племені каріжо, який ставить собі за священну ціль свого життя підняти всі племена індіан на святу війну проти білих і викинути їх із своєї землі, і та сама, що в першому томі, Жануарія чи Жаїра, яку знаємо з її непокірності серед білих. В цьому томі однак Жаїра зовсім не те, на що вона подекуди заповідалася. Ті вияви її непокірності були, мабуть, підсвідомими рештками свободолюбного духа її племені, але в дійсності вона вже вросла в рабство і за ціну певних матеріальних вигод, які мала в неволі, готова залишитися рабинею в чужих і ворожих європейців, аніж бути вільною серед своїх, але дикунів. Психологічно це дуже складна постать, і змальовувати її переконливо неабияке завдання. Можна сміливо сказати — дуже важке. Багато легше дати собі раду з такою простолінійною постаттю як Татаурана, письменниці психологічно ближчою, ніж із такою як Жаїра, в якій дух рабства і волелюбності в перманентному конфлікті. Відчуття психологію такої людини і плястично змалювати її може лише справді талановитий письменник, який уміє не розгубитися в таких суперечностях психології й персонажів. І треба признати, що письменниця не розгубилася а накреслила ясний і виразний образ людини, яка не розуміє цінні волі й охоче зречеться її для, як сказали б у нас, „для лагідності нещасного“. Скоріше в образі

Татаурані можна знайти деякі недоліки й непослідовності ніж у постаті Жаїри, яку авторка дуже уважно рисувала. Можливо, що їй, як жінці, легше було зрозуміти таку складну постать жінки, як Жаїра.

Але де та публіцистика? В аналогії. Мені здається, що авторка взагалі писала цю повість для аналогії, цебто з приводу аналогії, подібно як колись Леся Українка писала для аналогії на чужі теми і під подіями і постатями, скажемо, жидівськими чи грецькими розуміла події людей сучасного собі рідного світу. Ця аналогія в другому томі набирає виразнішого обличчя, бо справа йде про визволення індіанських племен з білої неволі. Індіанці страждають від білих, які їх поневолюють. Одні з цим поневоленням згоджуються, інші протестують, бо-дай мають бажання протестувати, хоч більшість воліє торгувати з білими і служити їм, навіть проти своїх же однородців індіан. Явища аналогічні, а можна б навіть сказати, що авторка перенесла на індіан бажання і прагнення до волі певних білих людей, які теж мають бажання викинути з своєї землі наїздників і завоювників. І між цими білими людьми дуже багато таких типів як Жаїра, що виросли в неволі і полюбили її, коли ж опинилися на волі, затужили за рабством у „старшого брата“ і воліють „торгувати“ з ним у такій чи іншій формі, аніж воювати. На цих і їм подібних авторка хотіла б не тільки впливати мистецькими засобами, але й переконувати їх різними промовами Татаурані та іншими того роду засобами. Ця аналогія є причиною того, що авторка примкнула очі на різниці, які все ж таки можуть бути між поневоленими білими, яких має на думці авторка, та індіанцями, яким, хочби як вони були заавансовані культурно й політично, то таки досить далеко до такої свідомості, якої потрібно, щоб думати й говорити про визвольний рух. Бо й сам Татаурана — постать для аналогії добре натягнена; він так говорить про визвольні справи як добре вишколений пропагандист або політик, а він ходив усього п'ять років до школи, де його, мабуть, не вчили таких речей, бо це була школа білих завоювників. Та читаючи роман, читач мало звертає увагу на ці

ненормальності, бо його захоплюють Татауранові мудрі сентенції, які він ладен застосувати до свого становища, подібного до того, в якому знаходиться цей геніальний індіанець. Отже аналогія так захопила авторку, що вона більше мала перед очима своїх земляків, аніж справжніх індіанців.

Все це речі, які читачеві може й не кидаються відразу в очі, але вони все таки є і своєю наявністю рішення про мистецький рівень твору. Шоправда, публіцистика трапляється і найкращим авторам, зокрема тим, що цікавляться суспільними, політичними та іншими того рода темами й проблемами, але краще, щоб її в літературному творі не було, коли це можливе, бо мистецький твір промовляє перш за все до почувань і душі, і може зовсім добре обійтися без публіцистики, навіть, коли він має за темою визвольні ідеї.

На тому можна б покищо закінчити перегляд повістєвої літератури, яка появилася в останніх менш-більш кількох роках і зайнятися іншим жанром, але поруч отут стоїть ціла низка повістей і романів „звідти“, з того боку, які теж варто було б обговорити. Та тут і заковка. Це така література, що її важко читати, просто не хочеться; вона переладована пропагандою, від якої робиться недобре, а соціалістично-реалістичний примітивізм дає нашого читача цілком несприйнятливий. Тому залишимо це на разі на пізніше, а спробуємо переглянути т. зв. коротку прозу, різні збірки оповідань, нарисів і „новель“. Насамперед візьмемо оповідання відомої модерністки поетки і письменниці Діми п. з. „День подорожі“, видане (не знати ким) в Мюнхені 1958 р., всього 43 сторінки невеликого формату. Не визначається воно ні якоюсь особливою ідеєю, ні якоюсь великою світовою проблемою, ані атракційною темою, тільки визначається такою простотою, ширістю й безпосередністю, а часом навіть дитячою наївністю, що ви читаєте його і дивуетесь скільки в таких ніби простих засобах мистецтва й краси. Так, бо краса літературного твору в широті й безпосередності переживання й вислову. Очевидна річ, що й у культурі вислову, бо без того мистецтво було б примітивне.

Всі ці риси прикметні цьому оповіданню. От собі день подорожі залізницею з Парижу кудись там до Німеччини і... авторчині думки. Думки, які можуть приходити чи просто так приходять до голови людині, що сидить у вагоні і більше або менше живо сприймає довкільний світ, який викликає найрізноманітніші асоціації. Власне, ці думки, якими так легко можна стрибати з одного кінця світу в другий, і найрізноманітніші асоціації та спостереження авторка висловлює так просто й безпосередньо, що ви не можете опертися їх чарові і... перечитуйте оповідання вдруге з такою самою приємністю і... здивуванням, що ви ніколи не читали книжки вдруге з таким зацікавленням і приємністю, за ви-

няттям, може, дуже небагатьох, але справді високомистецьких, а цю ось можете читати і втричі. Не треба думати одначе, що це думки легкі, малозначні, неповажні, навпаки, вони і багатозначні і серйозні, але легко подані. Вони западають в душу, але не томлять, тим більший їх успіх. А рух їх авторка зображує „символом“ швидкобіжного коня Дако, на якого вона собі сідає, коли довкола в вагоні немає нічого особливо помітного, що розсівало б думки, і летить на ньому рівнобіжно з потягом та розмовляє з ним, як із найприємнішим співрозмовником у дорозі. І справді, мабуть немає кращого співрозмовника в самоті як Дако.

Державин В. Антологія української поезії. В-во Спілки Української Молоді у Великій Британії. Лондон, 1958 р. 564 ст.

Видання більшої антології української поезії було здавна великою потребою, хочби тому, що оригінальні збірки багатьох наших поетів належать тут, поза межами України, до рідкостей, а деяких то взагалі немає. Це довело до того, що в нас появилася навіть окремий рід поетичних аматорів-переписувачів, що постворювали собі цілі бібліотечки поетичних збірок, переписаних ручно або на машинці. Доля нашої поневоленої культури така, що сучасний читач не має доступу до багатьох вершкових досягнень нашої поезії; дати йому її це, власне, і завдання антології, в якій зібрано було б усе справді найкраще і найцінніше. Там повинні знайтися твори, випробувані часом і критикою, з вилученням усього недозрілого, сумнівного з погляду мистецького, словом, це повинна бути скарбниця поетичних шедеврів даного народу, куди потрапити якомусь поетові буде великою честю.

Видана в Лондоні антологія, що приносить твори 106 українських поетів, знайде, безперечно, свого читача, хоч з погляду літературно-критичного вона викликає чимало зауважень. Вони стосуються як вибору матеріалу, так і його автентичності. Вибір далеко не задовільний, деяких поетів укладач збув усього

одним віршем, деяких зовсім пропустив, інших же представив занадто вже великим вибором (Плужник, Ольжич), хоч половина з того, що надруковано, давала б таке саме уявлення про їх творчість. Але справа ще в чомусь іншому: читач, а ми маємо на увазі не тільки виробленого і знавця поезії, але й любителя поезії з-поміж широких читацьких мас, шукатиме в такій антології творів, про які він знає, але тексти яких йому недоступні. Наприклад, „Золотий годин“ П. Тичини повинен бути в кожній антології української поезії, очевидно, в автентичному, нефальшованому тексті. Немає в антології найкращих поезій В. Свідзінського, Ю. Дарагана, О. Стефановича, Н. Лівницької-Холодної, Марка Вороного (Антіоха) й інших. Р. Купчинський представлений банальною (хоч і популярною) пісенькою, тоді як його „Ода до пісні“ належить до кожної антології української поезії. Ніяк не можна виправдати поминення таких поетів, як І. Багрянний („Гуляйполе“) або В. Барка („Вітчизна“) — обидва згадані твори належать до залізного фонду нової української поезії і в антології не поважно їх промовчувати, ще й тоді, коли в ній поміщено не одну річ, якій у такому репрезентативному виданні, як антологія, не місце. Отже, не одне можна було без шкоди для цілості вилучити і дати зате твори безсумнівної мистецької варто-

сти, твори, що заслужили собі на місце в антології.

Разом із таким однобічним і недбалим вибором іде і недоброякісна подача поетичних текстів. Тут упорядник антології часто подає або застарілі тексти, або робить у них самовільні зміни, що значно знецінюють артистичну вартість надрукованого матеріалу. Щоб не бути голословним, наведемо приклад хочби з Шевченковим „Чигрином“. Поема починається словами „Чигринне, Чигринне, все на світі гине...“, але упорядник антології (проф. д-р) замінив це навіщось на „Чигринне, Чигринне!..“ В тій самій поемі подає він текст:

За що боролись ми з ляхами?
За що ми різались з ордами
За що скородили списками
Татарські ребра ...

— тоді, як автентичний текст, який пропускають уже навіть советські цензори (диви видання за ред. М. Рильського, Київ, 1955) зовсім інший:

За що ж боролись ми з ляхами
За що ж ми різались з ордами?
За що скородили списками
Московські ребра??...

Коли до цього додати зміну „моє слово тихосумне“ на „моє слово тихе, сумне“ і зовсім самовільне поводження із знаками запиту й оклику (напр., для підкреслення, Шевченко написав „Козацької тії крові, чистої, святої!!!“, а в антології знаки оклику позникали), дистанемо так досить сумнівної автентичності Шевченків текст, ще й до того в антології, призначений передусім для молоді.

Декуди тексти геть на чисто попередкручувані. До прегарного віршу М. Рильського із „Синьої далечини“ про Венецію:

Ти руки простягла, лілея,
І плине чорний войовник,
Що в білих снах душі твоєї
Майнув огнем навік, навік...

упорядник антології пришив строфу з іншої поезії, що ні тематично, ні тим більш поетично до неї не пасує:

Ти випив самогону з кварти
І біля діжки в бруді спиш,
А десь там голуби, мансарди,
Поети, сонце і Париж.

Читаючи таке можна тільки з сумом похилити голову. Від недоречних змін у

текстах поезій аж роїться. Ось у П. Филиповича є:

Стиглих яблук захочеш струсити,
І нараз — досягаєш рукою...

— а в антології „нараз“ замінено на „не раз“, що дає зовсім інше значення. В поезії Рильського маємо:

...Одальний сміх дівчат,

Що рвуть солодкі грона винограду!

— а в антології „світ дівчат“. В Ольжи-ча є:

Нащо слова Ми діло несемо.

— а в антології „ми дію несемо“. Не згадуємо тут перекинутий слів, які, від біди, можна вяснити як друкарські помилки, що їх дві сторінки при кінці книжки знайшли самі видавці.

Словом, антологія не викликає довір'я ні вибором свого матеріалу, ні його подачею. На солідну, літературно-критично видану антологію української поезії доведеться ще пождати.

бром.

Петро Карпенко-Криниця. Повернення друга. Поема. Мюнхен, 1958. 58 стор.

Сюжет цієї експресіоністичної, написаної пів-на-пів віршем і прозою, поеми досить туманний. Авторів на еміграції з'являється постать його друга, погіблого на війні в рядах советської армії, і він веде з ним ідеологічні розмови. В їх результаті автор приходить до висновку, що рацію мають „тамті“, які залишилися на Україні, а він сам за те, що вийшов на еміграцію, — приніс своїй землі ганьбу... Над ним відбувається умовний суд і його колишні знайомі-письменники (Малишко, Ющенко, Швець, Гончар) його розстрілюють. Але це був тільки сон-з'ява, він прокидається і бачить на календарі дату 7-го листопада — „...Київ... Хрещатик... Цієї ночі там був сонячний день... Многолюдний парад...“ (Тобто, кажучи розшифровано, „жовтневе свято“ московської революції).

З розсипаних у тій поемі випадів про різних представників еміграції і згадки про те, що він, автор, мусить працювати на фабриці, видно, що автор приналежний до категорії еміграційних не-бдачників, які схильні винуватити за свою долю всіх, тільки не себе. Хто бо

Йому міг заборонити в країні вільного підприємства, замість працювати на фабриці, стати самому підприємцем або, скажім, професором американського університету? Тут і зовсім природно, що в цій філософії невдачі автора поеми тягне кожна сила, якої він сам не має, бо, як людина наскрізь хаотичного світогляду (доказ: поема) він її й мати не може. Тут він собі нагадав своїх колишніх друзів (до речі — всі згадані поети — колишні сталінські кадрильники, а Гончар — прославник російської зброї і її звитяг в ім'я московського імперіялізму) і, може, жалує, що він, автор, не залишився з ними бодай як підрядний советський поет. Як кожен банкрут (а банкрут ідеологічний десять разів гірший за банкрута фінансового), він бачить у своєму оточенні тільки зло і фальшивих патріотів, бо він сам ніяк не може повірити в те, що хтось може мати силу волі й віри і стояти на своїх позиціях.

Ми далекі від того, щоб надто обвинувачувати автора або щоб цькувати його. Еміграція — страшна річ, вона ломить і торощить характери, нищить нерви і психіку, заманює вигодами і відтягає від активного духового життя. Цим небезпекам піддана й еміграція українська, з якої шонайбільш яких 10 відсотків донесе докінця свою ідею. Але за тих 10 відсотків ми і б'ємося, бо на суді історії матимуть голос тільки вони, а не та половина, що розвіється в міжчасі з вітром історії. Карпенко-Криниця скороспішно і невріно утотожив українську еміграцію з тією половиною.

Якщо ми взагалі спиняємося над цією збіркою, то тільки тому, що автор виявив у ній усе ж таки талант, не зважаючи на всі явні стилеві запозичення з Хвильового й Куліша (Малахій і Пате-тична). Почерз цих авторів усе таки вчувається власний голос автора, розбитого і зламаного. Але висновки, що він їх робить, стоять на межі не тільки можливої і слушної критики, а й зради.

С. Г.

У сторіччя народин Івана Франка. „Записки“ НТШ, том 166, Нью Йорк 1957.

Наукове Т-во ім. Шевченка присвятило сторіччю народин одного з найбільших своїх працівників, своєму Почесному

Членові й довголітньому директорові Філологічної Секції, Іванові Франкові, низку доповідей, що відбулися 12. і 13. травня 1956.

Згаданий вище том містить збірку цих доповідей, які висвітлюють різні сторони наукової, літературної і громадської діяльності великого „Каменра“, а також спиняється на його життєвому шляху, що був, як знаємо, усіяний не рожами, а терням.

За залізною заслоною життя і творчість Івана Франка всемірно спотворюється в догоду окупаційній владі. Його силоміць виривають із української дійсності, ізолюють його життя і творчість від його середовища, роблять його звеличником московського народу, московської літератури й культури, а ворогом злочестивих українських націоналістів, сепаратистів і розчленителів Росії, як їх зовуть і московські білоемігранти.

Очевидно, завданням української науки й громадськості є протиставитися цим затіям Москви і показати Франка таким, як він був, справді великим українським патріотом, палким українським самостійником. Показати його зв'язок з рідним середовищем та його великі заслуги для України на різних полях. В низці доповідей, що їх бачимо в Збірнику, показано Франкові заслуги в першій мірі для літератури й науки. Розуміється, засяг Франкової діяльності такий широкий, що для належної оцінки його в різних ділянках нашого життя і письменства одного тому замало, але на поширення його тематики видавництву очевидно не стало засобів. Однак редакційна колегія повинна була наперед розважити, які саме теми на сучасний момент для нас найважливіші.

На мій погляд варто було подбати про розвідку, яка виказувала б пов'язаність Франка з українським літературним процесом, пов'язаність з українським громадянством, та збивала б теревені советської пропаганди про Франкову любов до всього московського, його залежність від московських впливів — літературних і громадських. Це було б далеко більше на місці, ніж сухі розвідки про його мову чи перелік його наукових праць. Власне, коли говоримо про наукову діяльність Франка, то треба підкреслити його боротьбу з російськими вченими в роді

Ол. Соболевського чи Істрина, що за-
перечували якийбудь зв'язок старого у-
країнського письменства з письменством
київської княжої доби. Нищівного удару
цим московським твердженням завдав
уже М. Грушевський і в своїй великій
Історії України-Руси і в Історії укра-
їнської літератури, та й сам Франко
спеціально гостро виступав проти цих
фальшивих тез. А за нашого часу Ми-
кола Глобенко цікавився зв'язками ки-
ївської княжої доби з козацьким барок-
ком. У Збірнику є стаття про Франка як
лірика (Б. Кравцева), але де ж статті
про нього, як новеліста й драматурга?
Ми говоримо про заслуги Франка в ді-
лянці української літератури, а де ж роз-
відка, що виясняла б ці заслуги, зокрема
щодо присвоєння ним українській пое-
зії нових європейських форм? Під цим
оглядом дуже повчальним був би огляд
новаторства Франка в ділянці перекла-
дів поезій з різних чужих мов на україн-
ську, показ його залежності в поетичній
сфері від зразків західно-європейської
поезії, передусім німецької. Мені здаєть-
ся, що ця тема повинна привабити наших
літературознавців на Заході, бо варто б
прослідити вплив західно-європейської
літератури на Франкову поезію. Адже ж
Франко не раз сам спiniaвся на цьому
своєму учнівстві, зокрема в листуванні,
але наші дослідники досі над цією темою
не попрацювали. А варто б! Під советами
ця тема табу — там можна говорити ли-
ше про московські впливи на Франкову
ідеологію і творчість. Розуміється, чими
заввагами я не збираюся підважувати
вагу поміщених у Збірнику праць, а тіль-
ки жалкую, що не включено до нього
ще й розвідок на зазначені мною теми.
Тоді присвячений Франкові том був би
дійсно всебічний. Але, повторюю, Збір-
ник подає низку цікавих розвідок, що
характеризують різнобічність Франка,
передусім як поета: „Франко — лірик“
Богдана Кравцева, „Психосоціальні пе-
реживання в'язня в „Тюремних сонетах“
Франка“ Вол. Яноса. Тільки не на місці
порівнювання тем Франкових в'язничних
поезій з подібними поезіями Б. Кравцева
й самого автора. Для такого роду порів-
нянь д-р Янів повинен був вибрати твори
визначних творців європейської поезії.
„Амікус Плято, сед магіс аміка верітас“.

Д-р Гр. Лужницький дав невеличку

розвідку про „Театральні-соціологічні
елементи в драматичній творчості І.
Франка, де розглядає драматичні кон-
флікти й театральні засоби з соціологіч-
ного боку“. Франкової мови торкаються
дві розвідки: Лексичні особливості ран-
ніх суспільних поезій І. Франка П. Кова-
лева й „Участь І. Франка у творбі (?)
української літературної мови“ В. Лева.
Та Франко, як знаємо, цікавився також
історією — українською й чужою, тому
на місці є розвідка Ол. Домбровського
про відношення його до проблем антич-
ної історії. Огляд наукових праць Франка
дає в широко закресленій статті К. Кис-
левський, а про його громадську діяль-
ність говорить Василь Мудрий („Іван
Франко як громадський діяч“). На всту-
пі Збірника читач знайде мій нарис
„Страдницький шлях І. Франка“ про те,
як нещасливо склалося Франкове осо-
бисте життя. І хоч як під тягарем жит-
тєвих невгод терпів наш Каменярь,
проте, не зважаючи на них, обдарував
нас великими цінностями на різних по-
лях — і як поет, і як учений, і як гро-
мадський діяч. А скрізь був він для нас
великим учителем, хоч і як тяжко дово-
дилося йому страждати у своєму житті
і хоч яких невдячних мав він учнів. За-
кінчуючи рецензію, треба сказати, Збір-
ник заслуговує на увагу нашого читаць-
кого загалу.

Вол. Дорошенко

Микола Оглоблин-Глобенко, Історико-
літературні статті. Упорядкував Іван
Кошелівець, Записки НТШ, т. 167, Нью
Йорк — Париж — Мюнхен, 158 стор.

29 травня 1957 року помер Микола
Оглоблин чи то Глобенко, як він себе на-
звав на еміграції. Ця втрата діткнула о-
собливо Енциклопедію Українознавства,
якої він був співредактором. Людина
великого знання й ерудиції Глобенко був
вимріяним її співредактором, бо був до-
бре обізнаний не тільки з українською
літературою, але й з іншими ділянками
україністики, зв'язаних з літературою.
В зазначеному вище Збірнику зібрані
щоважніші недруковані праці Глобенка
з української літератури, саме ті, що їх
він уважав за більш-менш викінчені. На
жаль, через обмежені розміри Збірника
не вся рукописна спадщина ввійшла в
нього. Так само не ввійшов і ряд його

друкованих речей, спис яких подав упорядник при кінці збірника.

Глобенко цікавився цілим процесом української літератури, а не якимсь одним її періодом. Він був рідким знавцем стародавньої доби нашого письменства й порівнював її пам'ятки з пізнішими, доби козацького барока. Його провідною думкою було довести, що письменство княжої доби є власністю українського народу й належить до української літератури. І дуже переконливо показує він зв'язок літератури козацької доби з пам'ятками київської Русі-України. Як відомо, московські вчені і царського періоду, і теперішнього советського запечують цей природний зв'язок, та й саме народження української національності відривають від княжої доби, переносячи його на 14—15 ст., литовсько-польські часи. Що більше — початок українського письменства силкуються вони відсунути на значно пізніший час, на 16-те століття, бо, мовляв, з 14—15 стол. пам'яток не збереглося. Глобенко у своїх розвідках розбиває цю шовіністичну тезу московських учених. На жаль упорядник помістив у збірнику лише одну працю на цю тему: „Спадщина Київської Русі в літературі доби барока“ (ст. 21—31), поминувши дві друковані в 1956 р. — „Тератургіма“ А. Кальнофойського в її зв'язках із старокіївською літературою“ (в збірнику „Української Газети“) й „Патерікон“ Сильвестра Косова („Записки“ НТШ, т. 26). Ці дві розвідки тісно в'яжуться з опублікованою в теперішньому томі „Записок“. В популярних історіях української літератури так званий „Середній період“ трактується як мертвотна схоластика, далека від живого життя і його проблем. Та завдяки розвідкам Глобенка цей період оживає і під зверхньою скаралушеною промовляє до нас живе слово далекого минулого, що думки й дії свого часу щільно пов'язує з думками й діями авторів старої київської доби нашого письменства.

Глобенко вмів кожному авторові знайти належне йому місце в українському літературному процесі. З цього погляду особливо цікаві його нариси, присвячені підсоветській літературі. У збірнику поміщені такі його статті на цю тему: „Микола Хвильовий“, „Українська проза

1920 — початку 1930 років“ та „Література підсоветської України“. У всіх цих статтях бачимо об'єктивного дослідника, що оцінює творчість даного письменника річезво й спокійно.

Цікавився Глобенко й Шевченком, Лесею Українкою, Олесем і Ольжичем, проникливо оцінюючи їх творчість. Доповнює згадані вище літературознавчі статті огляд „Адам Міцкевич в українській літературі“, де автор дає перегляд перекладів Міцкевичевих творів на українську мову від П. Гулака-Артемовського, що особисто був знайомий з Міцкевичем, до недавно виданого двотомника вибраних творів у перекладах українською мовою цілого ряду советських поетів з Максимом Рильським на чолі. Серед літератури про твори Міцкевича в українських перекладах Глобенко поминув мою бібліографічну статтю в журналі „Камена“ (Холм 1934 р.), очевидно, йому невідомо, й недоступно.

Трохи осторонь від згаданих розвідок стоїть стаття про Харківський університет з нагоди його 150-ліття. Але вона в'яжеться з ними тим вкладом, що його зробив університет і його професура в українську науку й культуру. Автор стежить за долею університету за царського часу й за советського та спинається на заслугах його викладачів, передусім Дм. Багалія.

До Збірника додана вичерпна біографія Глобенка, написана В. Кубійовичем, в якій автор високо ставляє його наукову солідність та ерудицію, підкреслюючи заслуги Покійного як співредактора Енциклопедії Українознавства, і характеристика його як літературознавця й критика, що її написав упорядник збірника ред. Іван Кошелівець.

Вол. Дорошенко

Два альбоми міста Львова

З нагоди 700-літнього ювілею міста Львова Державне Видавництво Образотворчого Мистецтва і Музичної Літератури СССР видало альбом „Лвів у фотоілюстраціях“ (Київ, 1956 р.). Альбом, як на такий рідкий ювілей і на можливості Державного Видавництва, оскільки йде про технічне оформлення, більш ніж скромний. Недбало виконані двокольорові ілюстрації ніяк не віддають краси цього міста. Пояснення ілюстрацій у

грубий спосіб фальшують, де можуть, минуле цього міста, зв'язуючи його розвиток із „благородними“ впливами „вищої культури старшого брата“. Вступ до альбому винятково неграмотний, нпр.: „Місто народилось у скрутну добу татарської навали. Вже через кілька років кримський хан звелів зрити львівські укріплення і князь Лев — син Данила Романовича вимушений був підкоритись“. — Відома річ, що Кримська Орда оформилась аж у першій чвертині п'ятнадцятого століття, отже жадного хана кримського в тому часі, 1252 р., не могло бути. А втім, зруйнування укріплень Львова наступило не на вимогу хана (ханом Золотої Орди був тоді брат Бату — Берке), але на вимогу його воеводи Бурундая.

„Koło Lwowian“ в Шیکاго, що теж недавно випустило свій бідненький „Album miasta Lwowa“, не признає 700-літнього ювілею Львова. Нагодою до видання альбому „Кола“ був інший ювілей: 300-ліття зложення обітів польського короля Яна Казимира (1656). Про заложення Львова „історик“ із „Кола“ пише „достовірні свідoctва“, що перечать легенді про заложення Львова Данилом Романовичем. Таким свідoctвом мала б бути відомість польського хронікара Яна Длугоша про те, що княжу столицю з Галича до Львова перенесено в часах польського князя Володислава Лясковича. Тому що згаданий князь помер 1206 р. — виходить, що перенесення могло наступити не пізніше як у році смерті князя Владислава. При цьому стверджує дотепний „історик“ із „Кола“, що ніби тоді, коли Данило прибув над річку Полтву, щоб заложити місто для свого сина Лева — воно вже там стояло. Думаємо, що кожний має право відноситись з піетизмом до міста свого походження і що кожний має право святкувати такі ювілеї, які йому найбільше відповідають. Цього права не можемо відмовити львов'янам з „Кола“, але дивно тільки, що шляхетні уродженці Львова не завдали собі труда прослідити метрику Львова, хочби за вказівками таких польських істориків. Відомо, що Длугош, який писав свою хроніку в половині 15. ст. брав усі інформації про наші землі від наших літописців. Усталювати дату

постання Львова на підставі баламутних інформацій на два століття пізнішого компілятора, замість на відомостях сучасника подій галицько-волинського літописця, це більше як глум над історичною метою, це неграмотність у стилі тих польських істориків, які веліли Болеславові Хороброму вищерблювати меч об київські Золоті Ворота в тому часі, коли тих воріт ще зовсім не було.

Історична ерудиція обидвох істориків — і цього „нашого“, і того польського з Шікаго стоїть на поземі відомої учням середніх шкіл у Польщі „поеми“:

Kiedy Kara Mustafa, Wielki Mistrz
Krzyżaków
pobiwszy Attyłę szedł z Wiednia
na Kraków...

М. Ждан

Kleine slavische Biographie. Otto Harasowitz, Wiesbaden, 1958, S. 832.

Цю малу енциклопедію біографій опрацювало вісім різних авторів, матеріал український зібрала д-р Ганна Наконечна. Серед слов'янського матеріалу український матеріал вирізняється дуже корисно, можна б навіть сказати, що він у порівнянні з іншими непропорційно великий. Якщо б це був словник виданий українською мовою, то така диспропорція була б зрозуміла й оправдана, але видання німецьке вимагає трохи більшого вирівняння матеріалу.

Редактори окремих національних діянок мали не раз чимало труда при виборі національності різних осіб, які працювали для кількох культур. Отак при Іллі Ріпині (Репіні) навіть не зазначено, що він українського походження. При Вол. Боровиковським зазначено, правда, що він „син укр. землевласника“, але зачислено його в ряди російських мистців, тоді як його сучасник Антін Лосенко і Дм. Левицький подані як українські малярі. Тимчасом оба останні куди менше зв'язані з Україною, ніж Боровиковський, син миргородського козака Боровика, що разом із своїми синами був малярем. В. Боровиковський працював на Україні до 30 р. свого життя, лишив там багато творів і щойно пізніше переїхав у Петербург. Тому краще було подати при всіх трьох мистцях, що це мистці українські,

які працювали в Росії. Це саме відноситься і до Д. Бортнянського й інших. Проте найбільше плутанини вносять титла для німецької мови нелегітимність передати старі терміни „Русь“ і „руський“ інакше як „руссін“. Тут стрічаємо масу неузгодженої між співавторами видання плутанини. Отак Володимир Великий поданий як українець, митрополит Іларіон як „альтруссішер“ проповідник, а при Данилі-Паломнику, ігуменові, — маємо відсилку до Даниїла Паломніка, російського ченця з Чернігова...

Дуже вичерпно опрацьовано в цьому словнику українських письменників і музиків, можна б сказати, що аж надто вичерпно, бо в список попали навіть такі забуті імена, як поет М. Макаровський або граматик О. Павловський. Саме тут найбільш слідна диспропорція українського матеріалу в порівнянні з іншими і брак гієрархії вартостей. Отак про І. Нечуя-Левицького в словнику є 23 рядки тексту, а нобелівський лавреат Реймонт має тільки 16; І. Багряний — 22 рядки, а Лермонтов 21; Л. Ревуцький — стільки, що Шопен; Ізидор Воробкевич має 19 рядків — стільки що світово знамі Прокофев чи Скрябін. Така диспропорція може викликати дезорієнтацію в неодного читача. Цю диспропорцію в оцінці величин стрічаємо і в українському матеріалі, отак наприклад, поетові П. Дорошкові присвячено 10 рядків тексту, стільки, що й П. Филиповичеві. Та коли особи, зв'язані з літературою, подані майже вичерпно і дуже добре опрацьовані, великі прогалини знаходимо серед біографій наших мистців. Немає в словнику ні слова про таких мистців, як Василь Масютин, Павло Ковжун, Федір Кричевський, Галина Мазепа, Анатоль Петрицький (найвизначніший сьогодні мистець в Україні), хоч подано немало третью і четверторядних прізвищ. Немає в словнику і наших мистецтвознавців: В. Січинського (хоч є Д. Горняткевич і О. Повстенко), В. Залозецького (Саса), хоч є В. Залозецький-сенатор, І. Свенціцького, М. Голубця, М. Макаренко. Також не всі інформації про інших мистців точні: І. Йосифович — досі живе і святкує тепер своє 95-ліття, М. Глушенко живе не в Парижі, а в Києві і є „народним художником“ УРСР, Микола Кричевський не візантинець, а імпресіоніст. Справжній курйоз вийшов

з М. Самокишею — він поданий, і то на тій самій сторінці, раз як російський мистець Самокиш, а другий раз як український — Самокиша, кожен з іншим біографічним матеріалом і списком творів.

В наступному виданні цієї такої потрібної книжки треба буде краще зрівноважити матеріал поодиноких національних груп і поробити конечні доповнення гасел, що стосуються особливо українських мистців. Книжка ця, безперечно, знайде свого читача, тому теж і її інформації повинні бути скільки мога повні і правдиві.

С. Г.

Simone Weil. Wybór pism. Tłumaczył i opracował Czesław Miłosz. Instytut Literacki, Paryż, 1958, 350 str.

Побіч справді вартісних як оригінальних, так і перекладних творів, що їх друкує Літературний Інститут (включно з місячником „Культура“) у Парижі трапилась книжка (переклад з французької), яка не представляє ні літературної, ні громадської вартости (350 сторінок!). Це „Вибір творів“ Симони Вейль, французької жидівської походження, яка в своєму короткому житті (1909—1943) встигла побувати в різних світоглядово-політичних таборах, від анархістів до соціалістів, а радше марксистів, щоб врешті, як зазначає у вступі перекладач, до речі, визначний сучасний польський письменник, „померла як християнка, хоч не охристілась (ст. 15—16), добровільно задержуючись на порозі Церкви“.

Переглянувши цей „вбір творів“, можна сказати, що Симона Вейль, безсумніву талановита публіцистка (але не філософка, як думає перекладач Мілош, ані письменниця напр. типу Камюса), належить до тієї категорії талантів жидівської походження, які від свого відійшли, але до іншого не дійшли й зависли в повітрі. Перекладач конечно хоче переконати читачів, що „її релігійна думка є думкою катарів, альбігенців а через них маніхейців“ (ст. 16). Вільно таке перекладачеві писати, тим більше, що, мабуть, ніхто із сучасних не заведе з ним дискусії на тему творів маніхейців чи альбігенців і не буде порівнювати „вбір творів“ Симони Вейль із творами катарів. На нашу думку, С. Вейль у своїх писаннях цілковита анархістка, її світогляд,

це одна велика суматоха, без ніяких о-снів. Може декому можуть подобатися того роду „фаєрверки“ як „думки“ С. Вейль: „марксизм є найвищим духовим висловом буржуазної суспільности“ (ст. 35), або „релігія як джерело потіхи є перешкодою до правдивої віри, і в тому змислі атеїзм є очищенням“ (ст. 128) чи врешті: „спосіб очищення: молитися до Бога не тільки тайком перед людьми, але думаючи, що Бог не існує“ (ст. 192), але вони пустословством і залишаються.

Читаючи ці „думки“, нагадується рецензія Генріха Сенкевича на „Розмуфкі польско-французьке“, що колись друкувало відоме в-во Ольгебранда:

— Чи з'їв ти гудзики огорожника?

— Ні, але сини мого сусіда мають білі рукавички!

Ось і провідна думка „творів“ Симони Вейль.

Гр. Лужняцький

Albert Camus, laureat Nobla. Człowiek zbuntowany. Instytut Literacki. Paryż 1958. Biblioteka „Kultury“ tom XXXIV, 314 str.

Альберт Камюс, повістяр, есеїст, драматург і актор, чи то режисер і директор театру (залишив театр „Екіпа“ в Альжирі), це незвичайно цікава постать сучасного письменства. Хоч критика (не тільки французька) ставить на першому місці його повісті, а потім есеї, вважаючи, що найслабшою сторінкою його письменницької діяльності є драми, на нашу думку, може найбільшу вартість мають його есеї. В цьому жанрі Камюс вправді ревелюційний, і, може, не будемо далекі від правди, коли скажемо, що від часу Паскаля, французька література не мала більш блискучого есеїста. І може тому есеї Камюса промовляють так безпосередньо до читача, що Камюс є не тільки драматург, скільки (як це вже відмітила французька критика) людиною театру; це значить, що його театральність розтягається на всі ділянки його творчості, і спосіб його писання чуттєво зв'язаний з тим, що ми звемо театральністю.

Щоб зрозуміти чи то зглибити проблеми, якими цікавиться Камюс, варто пригадати його слова з театральних помічень про актора: „актор щоденно переконує нас про цю запліднюючу правду, що немає межі між тим, чим людина хотіла б

бути, і тим, чим є... Впродовж трьох годин він мусить досвідчити й висловити на сцені чиїсь рейки життя, тобто, загубитися, щоб себе знову віднайти... Впродовж трьох годин доходить актор до кінця цього шляху без виходу, що його людина із залі перевіряє впродовж цілого життя“ („Сизифовий міт“).

„Є почуття, що його знають актори, які мають свідомість доброго сповнення ролі... почуття знаменитого зсинхронізованого свого жесту із жестом видуманої постаті, в яку вони втілюються... Це саме я і почуваю: я добре відіграв свою роль. Я сповнив покликання людини“.

Таким мудрец (дозвольте вжити цього чомусь тепер архаїчного у нас слова) є Камюс у своїх творах, перш за все у своїх есеях, базою яких є, сказати б, незнищимість людських бажань. Присвоєна польській літературі його збірка есеїв „Збунтована людина“ („Л'омм революте“) складається із трьох головних частин, з яких найцікавіший розділ про т. зв. „Історичний бунт“ (ст. 115—256).

Камюс виходить із заложення, що „людина є єдиною істотою, яка не хоче бути тим, чим вона є“ — (тому, на думку Камюса, актор найкраще уявляє ці глибинні негрі людської душі). Цей „бунт“ однак має теж і метафізичну сторінку. Метафізичним бунтом людини є рух, в якому людина повстає проти своєї долі і проти цілого світу. Камюс тому називає цей бунт метафізичним, бо він перчить цілям людини й світу. Обговорюючи перший бунт в історії світу, вчинок Каїна, Камюс твердить, що сьогодинішній світ має (може, навіть і підшкірну) тенденцію до вбивства тільки тому, що сьогодні існує переконання, що ніщо не є ні правдиве ні фальшиве, ні добре, ні зле, значить, треба бути найсильнішим, щоб твердо стояти й бути приготованим до злочину, до вбивства. Світ не ділиться на справедливих і несправедливих, тільки на панів і невільників, а людство любить тому, щоб не любити окремих його представників.

„Христос прийшов на світ, щоб розв'язати дві основні проблеми: зло і смерть — пише Камюс (ст. 46). — Ніч на Голготі тому має таке величезне значення в історії людства, що Бог, вирікаючись своїх

привілеїв, пережив у цій темряві тривогу смерті, аж до кінця, з розпаччю включно. В цей спосіб можна пояснити слова „ляма савахтани“ і страшний сумнів Христа в хвилині агонії... Щоб стати людиною, Бог мусів зазнати розпачі...“

І тому Камюс твердить, що в сучасну пору „бунт проти всіх обмежень, відкинення дворейковості власного існування, розпука людей, тому що є людьми...“ створила такий стан, що люди „заперечуючи правдиву вартість життя, мусили вибрати власну досконалість. Позбав-

лені інших можливостей, (люди) почали апотеозувати самих себе, й тоді почалося нещастя: ці боги мають виколені очі“. (ст. 310).

Важко назвати Камюса песимістом, хоч не є він і оптимістом. Блискучий стиль його есеїв, дуже влучна синтеза й послідовна логіка заключень, безсумнівно висувають його на перше місце серед сучасних письменників-мислителів. Тільки одне можна йому закинути: він не має відваги св. Августина.

Гр. Лужницький

Camera Obscura

Нашим зауваженням (Київ ч. 5-6 1958, *Camera obscura*) про знахорську операцію двох літературних творів образився один із знахорів, Мороз, і написав до редакції „Гомону України“, де друкувалося його „критика“, довгенького листа, в якому окрім усяких інших небелиць, які ще більше розкривають його примітивізм, домагається твердих аргументів на те, що він займається літературним донощитвом.

Милости просимо, можемо дати. Насамперед повторимо, що все те, що написав Мороз про Багряного „Марусю Богуславку“ не є ніякою критикою, тим більше літературною, а примітивною писаниною дилетанта, який про літературу не має ніякого поняття. Вся його писанина не є нічим іншим як тільки звичайним, на советський лад робленим „викриванням ворогів народу“. Саме так, і то дослівно так (але трохи мудріше), як пробують тут панаси й морози, викривали ворогів народу і контрреволюцію в літературних творах большевицькі критики 20-тих років як В. Коряк, А. Хвиль та деякі інші. Через їх „критику“ багато українських письменників каралися потім на заслання, гинули в підвалах московських тюрем чи були розстрілювані — саме за те, що не копіювали реального життя, а були собі клясиками, романтиками, імпресіоністами чи символістами. Саме за це лає Мороз і „Марусю Богуславку“, в якій, мовляв, автор пофальшував дійсність, бо того, що він там показав, у советах не було і не могло бути. Щоправда, тут письменникові за це

не грозять ніякі репресії, але методи донощитва на письменників перейшли із совдепії на еміграцію. Деякі люди, що бачили, як це робилося там, пробують робити це тут і пописуються в газетах, та ще й націоналістичних, своїм донощицьким умінням.

Друге: у цих „критиків“ чисто марксіське розуміння літератури. А марксіська, отже большевицька критика (й естетика) трактує літературу як вірне відображення дійсності, тому література має мати **пізнавальну вартість**. Літературні твори, які не копіюють дійсності або її „викривлюють“, щось ніби як Багрянний „викривив“ в своїй „Марусі Богуславці“, і які через те не мають пізнавальної вартості, не мають у Сов. Союзі признання і бувають гостро критиковані літературними донощиками, яких тут наслідують морози, панаси та інші примітиви. Згаданий Мороз не інакше дивиться на літературу як марксіськими очима, тому він і сердиться на Багряного, що той фальшує советську дійсність. Вся його писанина намагається доказати, що Багрянний бреше, бо в сов. союзі не було таких речей, які він показує у своєму творі. А тому що він бреше, замасковуючи советську дійсність, щоб правда не дійшла до відома широкого світу — так дослівно пише Мороз — то він мусить бути замаскований большевик — як для Хвиль і Коряків замаскованими націоналістами були письменники, що не показували правдивої дійсності, не бачили клясової боротьби і т. п.

Ми не входимо в те, чи Багрянний і Самчук замасковані большевики чи ні. Нам іде засадничо про те, щоб не застосовувати тут літературного донощитва на несимпатичних собі письменників і щоб у літературні справи не пхалися всякі примітиви типу Мороза, Панаса та інших звичайних і незвичайних дилетантів, які про літературу не мають ніяко-

го поняття, а беруться писати про літературні твори, і то з матеріялістичного марксівського підходу, прикриваючись щирим чи не щирим — байдуже, патріотизмом. Очевидна річ, що тут більше завинили ті газети, що друкують таку „критику“, але... „хай їм Бог гріха не пише“.

3 листів до редакції

Шановний Пане Редакторе,

25. I. 1959.

Кілька днів тому прочитав я в „Києві“ (ч. 5-6, 1958 р.) статтю М. Г. про себе. Дякую, що згадали „Квадригу (поетів) Вістника“ та інших його співробітників. Нижче з приводу тої статті, (ст. 53) подаю мале спростування, яке просив би умістити в „Києві“, а саме, що я не був ні міністром гетьманським, ні іншого українського уряду в ті роки. Був лише шефом пресового Бюра при гетьманським міністерстві внутр. справ — становище подібне до начальника департаменту. Ніколи не був я присутній на засіданнях кабінету міністрів, що мусіло б бути, якби я був міністром. Шефом моїм був, спершу, віце-міністр внутр. справ Вишнівський, а згодом державний секретар І. Кістяковський. Про це моє становище писав я в книжці „Рік 1918, Київ“, і Д. Дорошенко в своїх спогадах (про те, що я займав тоді „скромну посаду“). По проголошенню федерації я зрезигнував з посади і перестав повнити мої функції. Зрештою мусів ховатися, бо добровольці російські в Києві шукали мене арештувати. Те саме хотіли були згодом зробити і директоріанці, про що мені оповідав тоді полк. Є. Коновалець (який і врятував мене), і про цей же епізод писав в однім із своїх фейлетонів В. Дорошенко (в „Свободі“) кілька літ тому. Так само не відповідає дійсному станові речі, ніби я брав участь у революції Директорії: ні, я в ній участі не брав.

Буду вдячний за уміщення цього короткого спростування.

З правдивою пошаною

Д. Донцов

Бібліографія

Андієвська, Емма. Народження ідола. [поезії]. „Слово“, Нью Йорк, 1958, 41 ст.

Кізко, Петро. Буде завтра день; лірика. СУМА, [Нью Йорк] 1957, 48 стор.

Щербак, Микола. Багаття; лірика. Нью Йорк, ООЧСУ, 1959, 63 ст.

Діма. День подорожі. Мюнхен 1958. [Накл. автора], 43 ст.

Зеров, Микола. *Corollarium*; збірка літературної спадщини під редакцією М. Ореста. Інститут Літератури, Мюнхен, 1958, 221 ст.

Наріжний, Василь. Бурсак; роман, ч. I—II, 2-ге видання. Переклав Володимир Дорошенко. З дереворитами Петра Холодного. „Говерля“, Нью Йорк, 1958, 238 ст., ілюстр.

Чайковський, Андрій. Олюнька; оповідання з життя ходячкової шляхти. Четверте видання. „Говерля“, Нью Йорк, 1957, 319 ст.

Чернява, Іван. На Сході — ми; фільм прийдешнього. 2-ге незмінене видання, „Говерля“, Нью Йорк, 1957.

Рудницький, Ярослав. З подорожі до Скандинавії 1957. Вид. І. Тиктор. Вінніпег, [1958], 136 стор.

Горняткович, Дам'ян, проф. Українські мистці в автобіографіях. Укр. Вид. Спілка, Лондон, 1958, 78 ст. ілюстр.

Гордієнко, Микола. З волинських і польських рейдів (Із дій УПА, 1943-44). Т-во кол. Вояків УПА в Канаді і США, Торонто, 1959, 159 ст. ілюстр.

Божик, Степан, д-р. Українська католицька парохія і церква св. Норберта в Кракові; конспект історії з ілюстраціями. Українське Науково-освітнє т-во в Бельгії, Лювен, 1959, 25 ст. ілюстр.

Ваврик, Михайло, о. ЧСВВ. По Василянських монастирях. В-во ОО Василян, Торонто, 1958, 286 ст.

Наріжний, Василь. Бурсак; роман, частина III і IV. 2-ге видання. Переклав В. Дорошенко. З дереворитами Петра Холодного. „Говерля“, Нью Йорк, 1958, 251 ст., ілюстр.

Ломацький, Михайло. Українське вчительство на Гуцульщині. ОУП в Канаді. Педагогічна Б-ка під ред. д-ра В. Луцева. Торонто, 1958, 72 ст.

Луців, Василь, д-р. Педагогічна праця Тараса Шевченка. ОУП в Канаді, відділ Визначні педагоги ч. 2, Торонто, 1959 [1958], 47 ст., ілюстр.

Січинський Володимир. Роксоляна; джерела, назва, історія, територія, нарід, археологічні знахідки, культура, знакове письмо. Укр. Вид. Спілка, Лондон 1957. [Відбитка з журналу „Визвольний шлях“], 66 ст., ілюстр.

Соколюшин, Олександр, д-р. Українські вірші Михайла Панькова. Нью Йорк, Приятелі автора, 1958, 16 ст.

Соловей, Дмитро. Повільне удушування української науки; дещо з наслідків 37-річної окупації України й диктатури ЦК КПСС. Відбитка з журналу „Нові Дні“, чч. 97 і 98 за лютий і березень 1958. Торонто, 1958, 29 ст.

Стахів, Матвій, д-р. Друга советська республіка в Україні; нарис історії російської агресії та конституційного розвитку советської влади під час другої частинної окупації України. Українська Вільна Громада в Америці. Політично-наукова Б-ка чч. 23—28, Нью Йорк 1957, 368 ст., ілюстр.

Яворівський, Євген. Вождь 100,000-ної армії. Пам'яті Начального Вождя Української Галицької Армії Генерала-чета-

ря Мирона Тарнавського. З приводу 20-річчя смерті. КПУК кн. 32. Вид. I. Тиктор, Вінніпег 1958, 136 ст.

Календар-альманах „Мігла“ на 1959 рік. В-во Ю. Середяка, Буенос Айрес 1958, 128 стор., ілюстр.

Календар-Альманах „Нового Шляху“ на 1959 рік. „Новий шлях“. Вінніпег, 1959, 200 стор., ілюстр.

Ювілейний Альманах 25-ліття МУН 1933—1958. Г. У. МУН у ЗДА, Нью Йорк, 1958, 66 ст., ілюстр.

Календарець на 1959. [„Говерля“, Нью Йорк, 1958.]

Календар „Свободи“ на Мазепинський рік 1959. УНС, [Джерзи Сіті, 1958], 160 ст., ілюстр.

Бюлетень Термінологічної Комісії НТШ, Нью Йорк, № 1. September 1958. [гол. стаття: Анатоль Вовк, Правописні проблеми в українській хемічній номенклатурі].

Український Вільний Університет. Пропагандна програма концерту й бенкету для вшанування ректора УВУ проф. д-ра Івана Мірчука. Видав Громадський Комітет, Чикаго, 1958, ілюстр.

Slchynsky, Volodymyr. Destruction of Ukrainian monuments of art and culture under the Soviet Russian Administration between 1917—1957. Ukrainian Congress Committee of America, New York, 1958, 24 pp. illustr.

Camus, Albert, laureat Nobla. Człowiek zbuntowany. Instytut Literacki, Paryż, 1958, 314 str. Biblioteka „Kultura“, Tom XXXIV.

Burnham, James. Rewolucja mędzerska. Z piętnastego wydania amerykańskiego oryginału przełożył J. Horzelski. Instytut Literacki, Paryż, 1958, 279 str.

ОДА ДО ПІСЛЯПЛАТНИКІВ. Шановні післяплатники! З Вашої, так сказати б, ласки, ми маємо в друкарні понад 800 (вісімсот) дол. боргу за „Київ“. Якщо ми цих вісімсот доларів не заплатимо в короткому часі, то друкарня відмовляється друкувати нам даліше журнал, і він хоч-не-хоч перестане появлятися. А хіба це пасує, щоб „Київ“ на десятому році свого існування перестав виходити тільки через якихсь там кілька доларів, які Ви нам винні за один, два (й три) роки. І чи варта Вам, поважному й солідному громадянинуві переходити в історію із свідомістю (і опінією) гробокопателя єдиного в ЗДА (або США) літературного журналу? Зовсім певно, що ні, не варто.

Тому, на злість ворогам, вишліть ще нині свою заборгованість і передплату на 1959 рік і майте собі спокій у голові і чисту совість.

В-во „Київ“

Рік 1959 — це ювілейний (10-тий) рік „КИЄВА“. — В цьому році станемо всі справжніми ПЕРЕДПЛАТНИКАМИ „КИЄВА“ і зліквідуємо всі борги.

Запрошуємо всіх наших дотеперішніх передплатників та всіх інших громадян, що ще цікавляться літературою, мистецтвом, наукою — до передплати журналу на 1959 рік.

Підвищення передплати. Повідомляємо всіх, що ми були змушені обставинами підвищити річну передплату нашого журналу на 4.00 дол. Окреме число коштуватиме 70 ц.

До передплатників, які ввели вже передплату на 1959 рік, не маємо ніяких претенсій, хоч не будемо протестувати, коли хто схоче при нагоді доповнити її. Чимало передплатників ввели 4.00 дол. власновільно, за що ми їм щиро дякуємо.

Видавництво „Київ“

ЯКЩО ВАМ ЗАЛЕЖИТЬ НА ТОМУ, щоб „Київ“, який почав уже десятий рік свого існування, далі з'являвся, то зробіть такі три речі:

1. Вишліть якнайскорше передплату за 1959 рік.
2. Заплатіть негайно борг за попередній рік, коли Ви післяплатник.
3. Придбайте хоч одного передплатника з-поміж Ваших друзів і знайомих.

А за пожертви на пресовий фонд „Киева“ будемо дуже вдячні. Вони нас підтримують матеріально й морально.

В-во „Київ“

Енциклопедія Українознавства

гаслова частина в 5-ох томах

ПОВИННА БУТИ В КОЖНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ХАТІ.

В передплаті коштує \$50.00, які можна сплачувати ратами, бо пізніше коштуватиме \$75.00.

Отже краще замовити вже тепер і платити ратами \$50.00, аніж потім відразу \$75.00. Кожна практична людина замовляє собі ЕУ вже тепер, не відкладаючи на потім.

Замовляти можна в нашому видавництві:

838 N. 7th St., Philadelphia 23, Pa.

P. S. Хто ще не має I. частини ЕУ, в трьох томах, повинен би її якнайскоріше собі придбати, бо наклад уже вичерпується. Ця книжка конечно буде потрібна Вашим дітям.