

# УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА

місячник літератури, мистецтва, критики,  
наукового і громадського життя

Рік IV. ч. 7 (37)

Липень 1958 р.

## УКРАЇНСЬКІ МИСТЦІ В ГАЛЕРІЯХ США

Вадим ЛЕСИЧ

Кільканадцять картин Богдана Божемського, виставлених у галерії «Панорас» (62 Вест 56 стріт), охоплюють переважно його олійні праці і три акварелі. Картини гармонійно кольорові, дискретно тоновані, графічно підкреслені. Цей графізм Божемського близький до лінеарності Гуцалюка, але більш формальний своїми кубічними засновниками і строгіший від Гуцалюкової виразистості і багатомовної фантазії ліній, як також різніший від глибоко передуманої, аскетичної графічності Гнздовського. Цеглясто-рожева, з лісом щоглів, з флюїдними баркасів і вітрильників та з двома силуетами моряків при праці, з ясним сном світла «Морська вежа» Божемського чи його прозоро грайливе зеленню «Місто в горах» — підтверджують свою кубоготичність його відмінність і цілком виправдують її культурою кольориту і чіткістю рисунку, хоч мають на собі деякі сліди лінеарної і декоративної схематичності у композиції.

Цікаві візантійські натяки (у двох-трьох луках і закругленнях, в укладі фігури і навіть частково у кольориті) має його стилізована «Мадонна», що дає настрій якоїсь старовинної придорожної каплиці, закриті якої просвітлює проміння заходячого сонця крізь старосвітські, навстіж відкриті двері, просто з притрушеної курявою дороги.

Не менш цікаві, хоч дещо статичні і монотонні «Влови» у легкофіялковій і темносірій, майже сірій, майже чорній тонації, та чорні з синім «Рибалки». Різно декоративний і з високими тонами гарячих кольорів «Схід сонця» — твір формалістичної наснаги та якогось світлого, ранкового піднесення. Блаженний спокій, якість, наче б застигла у радісному сприйманні — може спогаду з дитинства, може чогось уявного — реально казковість «Соняшного міста».

Цей світ Божемського, повний радісності і вітальної молодості, з ледве помітними тінями лагідної меланхолії, але, по суті, безжурний і може через те у великій мірі — безпроблемний. Навіть його «Стара людина з очима» чи «Музиканти», які могли би мати якусь проблемну концепцію (очевидно — малярську концепцію), є тільки намальованими (щоправда, майстерно) картинками, але, мабуть, мистецьки не цілком пережитими, є кольорово і рисунково добре розв'язаними ілюстраціями, але без уточненої печаті авторської індивідуальності, діюча присутність якої повинна дати вислів мистецькій поставі автора до заторкненої проблеми.

Богдан Божемський — маляр безумовно талановитий, з підкресленими декоративними і графічними даними. Коли б дійшла до них у майбутньому ще й глибша, ніж досі, лірична насиченість і гостріше відчуття драми у кожному відтвореному ним явищі, тоді й мистецьке обличчя Божемського стало б індивідуально окресленим, а творчість його набрала б прикмет вже цілком зрілого мистецтва.

\*

Чотирнадцять молодих українських мистців з «Об'єднання мистців українців в Америці» взяло участь у четвертій річній виставці, яка відбулася в галерії готелю Барбізон Пляза в Нью-Йорку (106 Сентрал Парк Савт). Влаштування цієї виставки уможливив меценатський дар д-ра Миколи Кузьмовича з Ватикану (Н.-Й.). Постарасьмося обговорити виставлені твори кожного мистця зокрема.

22-річний Володимир Бачинський має справжній розмах, добра і цікава його «Композиція» (радіше етюд), в якій відчувається композиційна рівновага, утримана в лагідних тінюваннях кольорів, що проростають у виразистих півтонах крізь молочну ранкову мряку краєвиду. Його портрет товариша («Аргіс»)

теж має розмах у мазках і композиції та досить експресивний, попри не завжди точне використання рисунку (руки). Його велике полотно «Весняні суттєсті» (найбільше на виставці) нагадує технікою полотнища театральної декорації, т. зв. задники куліс. Проте і це полотно, поминаючи його реалістичну поверховість і псевдоромантичний настрій доби передімпресіонізму, свідчить вимовно про талант, творчий розмах і вільний та легкий мазок молоденького мистця.

Ярослав Геруляк, як також Михайло Урбан, виставляють ті самі полотна (безпредметні), що і на недавній виставці молодих модерністів у народному домі в Нью-Йорку, та про які ми вже мали нагоду висловитись в огляді про молодих наших модерністів п. з. «На заціллях бунту» («Вісник», Нью-Йорк, ч. 3/113, березень 1958).

Аркадія Оленська-Петришин дає в своєму «Літі» живий і присмий соняшним кольоритом образок пляжу з грибами парасолів і плямами опалених тіл на гарячо жовтавому піску. У «Весні» показує засобами досить своєрідної техніки — молоді зелені і лагідну, сіра-ву блідість весняного лісу, створюючи м'якістю кольорів і дискретними вузлами рисунка — справді цікаву і добру настрів картину. У «Зимі» (очевидно ці назви її творів — дуже умовні) вона висловилася ще раз (маємо на увазі її картини на виставці модерністів) своїми улюбленими жовтими і зеленкавими відтінками у плоскій формі натюрморту, цим разом більш спрощеною і віддекоративною технікою, хоч і не в зовсім усучищеній композиції, чим безумовно ствердила свою дальшу успішну спробу відходу від Матісса, з очевидною користю для її творчої індивідуальності. Проте не знаю, чому Оленська-Петришин уперто уникає контрастів, навіть там, де вони могли б підкреслити її тонку і як-не-як прецизну техніку в кольорах і рисунку.

17-річна Христя Оленська репрезентована на виставці трьома картинами (одну ми вже бачили у молодих модерністів), з яких дві, цілком близькі, виконані такою самою технікою, тільки різні в кольорі — один синій з основи, другий жовтий. Інший технікою і фактурою її «Ліс», картина приємна кольором, з легкістю вільного мазка, але не досить виразиста.

Акварелями (виключно) є репрезенто-

## Незакінчений трактат Ортегі

З «філософської» спадщини Ортегі і Гассета на особливу увагу заслуговує опублікований минулого року незакінчений трактат «El hombre y la gente».

Ми взяли слово «філософської» в лапки не на те, щоб піддати під сумнів філософічність трактату чи писань Ортегі взагалі, а щоб звернути увагу на суттєву різницю між філософією Ортегі і тим, що ми звикли під філософією розуміти. Протягом останніх 150 років поняття «філософії» ідентифікується майже повнотою з започаткованою в Німеччині «філософією професорською» (Німець називав її «Kathederphilosophie»). Створивши власну мову і термінологію, філософуючи над проблемами, суть яких ширшому загалові не зрозуміла, а користь незбагненна, ця філософія стала ізотеричною, професійним заняттям гуртка людей — «диваків». Здається, непо-

трібно пригадувати, що таке розуміння філософії історично невірне. В минулому великі філософи не вагалися «іти на вулицю», між люди, якраз в комунікації з ними добачали своє, не востанню чергу суспільне завдання. Згадаймо хоч би Сократа або нашого Сковороду.

Якраз у країнах Південної Європи, де громадське життя багато більше публічне, ніж на півночі, і в великій мірі відбувається на вулиці, ця реставрація первісної суспільної функції філософування є явищем наскрізь природним. В Іспанії, розвиток якої в останні століття був під кожним оглядом гальмований, у висліді догматичного задубіння, померлий в 1955 році Ортега, що захопився над ламанням цієї грубої льодової криги, міг повернутися до старих традицій.

Функція, яку він на себе взяв: духового зрушення іспанської інтелігенції, вимагала повного звернення до життя, до конкретного життя (життя, як каже Ортега, є завжди тільки конкретною, єдино конкретною реальністю, є завжди життєм індивідуальним, одноразовим, самотнім, виключно «моїм»), до його проблем. Тому Ортега філософував про все, як свідчать теми його есеїв, а властиво весь час про одне, те єдине конкретне: людське життя. Його філософія приступна кожній інтелігентній людині, і до неї він власне звертається. Звідси її популярність. Але ця загальна приступність є вислідом величезної праці і постійних зусиль. Ортега часто десятиліттями працював над одним невеликим есеєм, безперестанно його шлифуючи, щоб не тільки надати йому якнайкращу літературну й якнайбільш зрозумілу форму, але щоб ця форма не йшла на рахунок змісту. Ортега був не тільки визначним філософським популяризатором, але й оригінальним мислителем. Поєднання цих двох нелегких речей належить до його (і, як здається, модерної філософії взагалі) поважних досягнень.

А втім це вже питання, яке мають право розв'язати «справжні», тобто компетентні філософи (що не значить, що ми стаємо тут на бік «філософії професорської»), ми ж повертаємося до загаданого недокінченого трактату, в якому Ортега намагався (як треба догадуватися з наголового «Людина й люди») наново з'ясувати феномен «соціального світу», і що є, на ділі, спробою філософського обґрунтування соціології.

\*

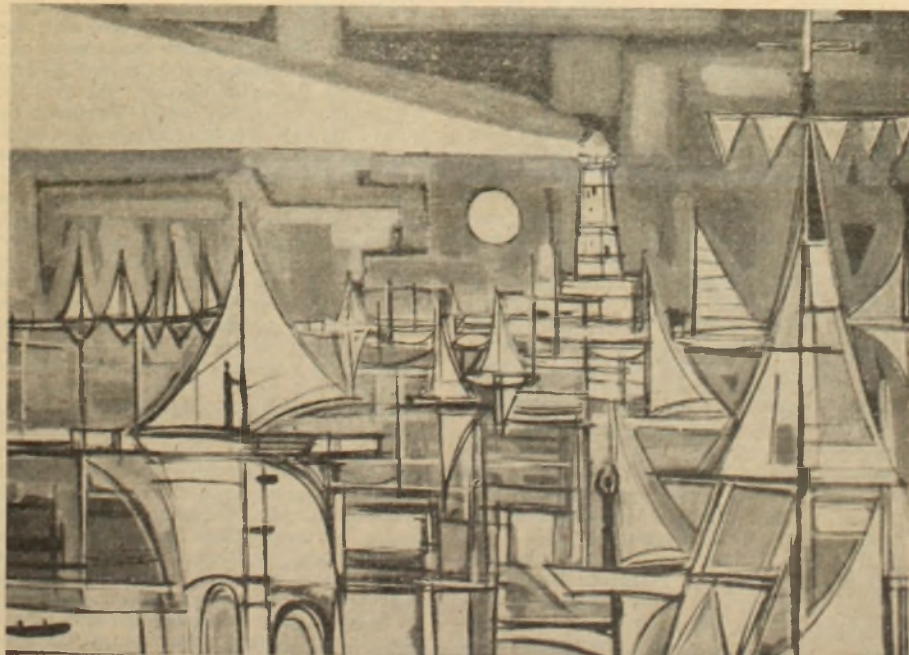
Хоч увесь світ (тобто «люди», в неокресленим значенні, специфічним для неіндивідуального, колективного характеру, прикметного суспільству і його феноменам) говорить сьогодні про політику, право, соціальну справедливість, проблеми державні й національні, небезпеку війни, соціалізм і капіталізм тощо, отже про чисто суспільні феномени, проте — що властиво є «суспільство», — панує, зауважує на початку своїх міркувань Ортега, повна розгубленість. Але коли зважити, що про ці поняття і проблеми не тільки говорять і дискутують, але що з дискусій недалеко до суперечок, і що ці суперечки не завжди кінчаються словами, свідком чого є мільйони жертв останніх воєн, в яких власне про ці питання йшлося, — ця розгубленість вкрай шкідлива. Чи можна однак дивуватися, що вона існує, коли навіть люди, що займаються соціологією, отже «наукою про суспільство», не знають, чим суспільство по своїй суті є? Огюст Конт, основоположник соціології, в своїй понад 5 тисяч сторінок праці не присвятив навіть сторінок, щоб з'ясувати, що він властиво під «суспільством» розуміє. Те саме торкається Спенсера, Бергсона й інших.

Як бачимо, підхід Ортегі до соціальної проблеми філософський: він намагається дійти до суті феномену, вважаючи, що тільки розкривши її зможемо сам феномен зрозуміти, а отже й відповідно повестися і розв'язати або намітити розв'язку найбільш пекучих проблем.

Свою відповідь на питання, «що таке суспільство», Ортега дає поступово, вводячи читача (чи слухача, бо трактат, як більшість речей Ортегі, був опрацьований для викладу) крок за кроком в своє філософування. Ось його найголовніші зариси.

Із звичного світу виділяється людина головним тим, що вона не мусить тільки реагувати на те, що навколо неї діється, а може звернути свою увагу в свою «середину», внутрішньо сконцентруватися. Може, але не мусить — це «можє» є вислідом тисячолітніх вправ. Внутрішня концентрація (її називають популярно «мисленням») є творчою павзою, кінцевою до продуманої, цілевої акції, якою є людське життя, якщо воно не має вестися до самовідчуження, до безцільного животіння. Людське життя є отже, за своєю природою, «небезпечним», бо людина — кожний з нас — є завжди в небезпеці перестати бути людиною.

(Далі на 4 стор.)



Богдан Божемський: Морська вежа



# Ярослав Мудрий і український фолкльор

(Закінчення з попереднього числа)

Дмитро ЧИЖЕВСЬКИЙ

Що епічні оповідання про Ярослава були відомі ще до його смерті, про це ми довідуємося з старої літератури. При цьому знаємо навіть, що автором цих перекладів вважали (слухно чи безпідставно) півлегендарного співця-поета Бояна. Про існування такого епосу довідуємося із згадок у «Слові о полку Ігореві». Згадок цих небагато, і вони досить бідні змістом, але їх досить, щоб побачити, що пам'ять про мудрого князя не загинула з його смертю. Перегляньмо ці згадки.

На превеликий жаль, ми не маємо в «Слові» якихось ширших цитат з творів Бояна. Але є місія, що дозволяють з певністю твердити, що Боян співав між іншим про Ярослава. Боян, мовляв, пам'ятав «усобиці старих часів». Ці «усобиці», як видно з далшого, — боротьба Ярослава з Мстиславом. «Співали» ймовірно на пошану обох: «пускали зграю соколів на зграю лебедів». В залежності від того, який із соколів найскорше долітав до мети, співали «пісню» про Ярослава, Мстислава або про «гарного Романа Святославича» (що належав уже до наступного покоління князів). Часи Ярослава стали для 12 століття вже якимось казковим віком. «Були колись віки Трояна (як би не розуміти й досі загадкове ім'я «Троян», «часи Трояні», це, розуміється, якісь старі часи, — Д. Ч.), минули часи Ярославові», — так починає автор «Слова» спогади про усобиці наступних часів, про Олега Чернігівського, Всеволода Ярославича та Ярославового внука, Володимира Мономаха... І далі, знову згадуючи старі події, автор говорить про тимчасові успіхи князя, Всеслава Полоцького, чаклуна-вовкулаку, та оцінює ці успіхи, порівнюючи їх із «слагою» Ярослава: «Всеслав розбив славу Ярославову». Нарешті, пригадуючи прислів'я: «Важко голові без плечей, лихо тобі, тіло, без голови», — приписує його теж Боянові, називаючи його «піснетворцем старого часу Ярославового».

На жаль, ті місця — наслідування стилю Бояна, що розкинені по «Слову», не згадують Ярослава. Але немає сумніву, що коли Боян «співав» про Ярослава, то тим самим пракрашеним стилем, для якого характерні прислів'я або їм подібні «сентенції», алітерації і порівняння людей з тваринами, найбільше з птахами. Для нас тут важливий сам факт існування (втраченого) епосу про Ярослава.

\*

Коли звернемося до сучасних рештків староукраїнського епосу, то й тут знайдемо вказівки на існування старих епічних творів, присвячених Ярославу.

В першому з цих творів Ярослав, що, правда, грає виключно пасивну роль і, як і Володимир Мономах в інших епічних творах, що збереглися в вигляді північноросійських епічних билин, він виступає під ім'ям «Володимира красною сонечка» (див. мою «Історію укр. літератури», стор. 125-6, і відповідні розділи з «Історії укр. літератури» М. Грушевського). На зв'язок однієї з формально найкращих билин з добою Ярослава вказав відомий український історик літератури і фолкльорист А. Лященко (А. Лященко, «Sortum bibliologicum», зб. на пошану А. Малеїна, П. 1922, стор. 94-137). Я нагадую тут лише провідні думки Лященка, не маючи місця для викладу іноді дуже влучних аналіз окремих деталей. Мова йде про билину, героєм якої є Соловей Будимирович. Цей герой був відомий на Україні та Білорусі ще в 16 столітті. Кміта Чорнобильський в листі до Воловича, говорячи про тяжке становище Литовсько-Польської держави, висловлює побажання, щоб ця держава мала таких «богатирів», як Ілля Муромець і Соловей Будимирович. На Українці рештки старого епосу зникли саме в 16-17 віках. Але на півночі збереглася бодай одна билина про Солов'я. Говорить вона, щоправда, не про військові події, а про одруження Солов'я. Нагадую її зміст.

По Дніпру припливає до Києва ціла флотилія кораблів під проводом «Сокола-корабля». Ця флотилія належить Солов'єві. Він протягом однієї ночі буде в Києві казковий палац. Вранці цей палац бачить племінниця Володимира Забава Путятична. (Як усі князі, що згадуються в билинах, мають те саме ім'я «Володимир красне сонечко», так усі дівчата, що зустрічаються як дієві особи в билинах, об'єдналися в одній постаті «Забави Путятични». Путятя, за традицією, воєвода князя Володимира Великого). Вона йде до палацу, оглядає його і зустрічає там Солов'я. І тут в різних варіантах билини події відбуваються різно. В деяких варіантах Соловей сватається до Забави, відпливає додому, щоб дістати благословення матері, і повертається в деяких варіантах в той мо-

мент, коли Забаву збираються одружити з кимось іншим. В інших варіантах цього міжнародного казкового мотиву — «наречений на весіллі власної нареченої з кимось іншим» — немає. В деяких варіантах Забава при зустрічі з Солов'єм сама «сватається» за нього, і він тоді глузує з неї та дорікає їй. (Це сполучення основного сюжету билини з окремими мотивами казок або іншої фолкльорної традиції типове для розвитку сучасних билин. Пор. В. Миллера: «Очерки русской народной словесности», зокрема т. III, Москва, 1925).

Досить нескладний основний сюжет одруження якоїсь родички київського князя, що звється «Володимиром», з чужинцем можна зв'язати з однією подією в родині Ярослава саме через те, що одруження однієї з його дочок стало предметом ліричної традиції європейського значення. Це — одруження Єлисавети Ярославни з норвезьким вікінгом, пізніше королем Гаральдом Сміливим. Гаральд посватався до Єлисавети, але спочатку Ярослав йому відмовив. Тоді Гаральд подався до Візантії, служив там у війську і пізніше, повернувшись до Києва, здобув таку руку Єлисавети. Навряд чи самому Гаральдові належить лірична пісня, зв'язана з його невдалим сватанням. Вона описує героїські вчинки Гаральда, і кожна строфа її закінчується рефреном: «А руська дівчина в золотому нашийнику мною нехтує». Ця пісня надала сватанню Гаральда європейського розголосу, бо відома була в різних європейських країнах вже в 13 віці. Дуже ймовірно, що ця подія не лишилася поза увагою місцевих співців, чи то в часи Ярослава, чи трохи пізніше.

Справа в тому, і на це звернув увагу зокрема Лященко, що навіть в сучасній билині збереглися деякі сліди старого її походження. Це не лише опис Солов'євого корабля, що нагадує скандинавські кораблі, не лише характеристика Солов'я як співця — Гаральд за традицією був теж співцем-поетом, але й певні старі географічні назви, що могли зберегтися лише з найстаріших часів. Соловей приїздить з міста «Леденця», в якому не важко пізнати Ревель з старою назвою Лінданісса, через «Вірнянське море» — стара назва Естонії «Вірілянд», згадується і «Кодольський острів», ймовірно Котлін, тепер нім. Кеттінген (див. статтю П. Мілюкова в «Сборник в честь Всеволода Миллера», Москва, стор. 314 і далі). Хоч як дрібні всі ці ознаки старовини, вони не раз підтверджують існування старої епічної традиції, зв'язаної з Ярославом.

\*

Є й ще твір зовсім іншого типу, що знову веде нас до старого епосу, присвяченого Ярославові. Це «духовна вірша» саме загадкова т. зв. «велика вірша» про св. Юрія, що збереглася в різних відмінах не лише на російській півночі, але й на Україні, а ще частіше на Білорусі.

Так звані «духовні вірші» географічно значно більш розповсюджені, ніж билини. Але збереглися вони, здається, гірше: зокрема в багатьох з них маємо ознаки, що їх наново оброблено в 17 віці. вже на підставі силлабічного віршування. А при такій обробці безумовно затерто було чимало рис старовини. Св. Юрієві присвячено дві духовні вірші. Перша з них, так звана «мала», переказує апокрифічне «житіє» св. Юрія, центральною частиною якого є його боротьба з драконом, що є сюжетом православного іконописання. Але нема ніяких підстав у грецькій літературі для т. зв. «великої вірші» про св. Юрія (у російській — «Сторій»). Зміст понад піснотні відомий нам варіантів, з яких лише три записано на Україні, все ж в цілому можна вважати сталим. В деяких варіантах зустрічаємо перестановки окремих частин або пропуски, а головне — зміни імен. Є кілька варіантів, що складаються лише з першої або другої частини вірші. Переказуємо зміст вірші, відмічаючи числами окремі мотиви (головні праці про «духовні вірші» про св. Юрія: А. Кирпичников, «Св. Георгий и Егорий Храбрый», П. 1879; А. Веселовский, «Разыскания в области русских духовных стихов», СПб. 1881, також в «Записках Академии Наук», 1881, III; нарешті А. Ристенко, «Легенда о св. Георгии и драконе», Одеса 1909, стор. 256-474. На жаль, автор останньої праці присвятив силу зусиль та місця в своїй книзі безнадійному завданню — вивести зміст «великої вірші» з агіографічної літератури).

Перша частина: 1. За часів царя Феодора народився у матері Софії син Юрій і три дочки. Юрія описано з казковими рисами: ноги по коліна в золоті, руки по лікті в сріблі, голова вкрита перлами, іноді — «по всьому тілу ясні зорі» тощо. Ймовірно це просто опис зображення св. Юрія на іконі. 2. З'явля-

ється ворожий цар (звичайно він звється «Дем'янище», мабуть, це традиційний в популярних житіях та духових віршах ворог християнства Діоклетіан). Він бере в полон Юрія та його сестер, жадає від Юрія відмови від християнської віри, а коли той цього не робить, віддає його на муки. Але ні сокири, ні пили, ні гаряча смола, ні огонь не шкодять Юрієві. Тоді цар наказує закопати його в «погребях» — «глибокому льоху» і засипати «пісками рудожовтими». Ця частина є за терміном агіографії «умученіє» святого, з типовою рисою апокрифічних житій: святому не шкодять ніякі муки.

Друга частина: Дивним чином вона, так би мовити, приносить після «умученія» святого його «житіє». 3. Через 33 роки знімається вихор, буря, що приходить «з Руси» або «від Києва», «від Чернігова». Буря «розмітає» піски, і Юрій виходить на поверхню землі — «на Русь». Він молиться в «соборній церкві» і в більшості варіантів відвідує свою матір. 4. Він їде мандрувати по Русі (часто бере з собою «книгу Євангеліє») і всюди встановлює «святую віру». Але на його шляху зустрічаються «застави» (типові для казок та билин). Але ці застави не люди, як звичайно, а природа. Юрій зупиняє скелі, що зштовхуються між собою, то сходяться, то розходяться (такі скелі в слов'янському фолкльорі дуже рідкі, вони нагадують «сміплегати» старої грецької мітологічної легенди); знищує ліси; розганяє змії або вовків, яким забороняє ходити «стадами» і дозволяє їм їсти лише те, що «Бог наказав». Нарешті він зустрічає перед палацом Дем'янища велетенського хижого птаха, якого прогнати на «океан», де той і мусить здобувати собі їжу. 5. В більшості варіантів Юрій зустрічає «стадо» змії, вовків або інших хижих звірів, що їх пасуть його сестри, які в полоні Дем'янища втратили людську подоби, відмовилися від християнської віри. Юрій посилав їх вимитися в Йордані, змити з себе «кору» бусурманську (звідка — «латинську»). 6. Нарешті, Юрій забиває Дем'янища.

Третя частина: Похвала святому, здебільша зовсім коротка.

Дослідники духовної вірші досі не могли знайти ніяких підвалин для другої частини в агіографічній літературі (навіть цитований Ристенко робить непереконливої спроби вивести з грецької житійної літератури або з «малої вірші» лише окремі мотиви «великої вірші», а не її сюжет в цілому, зокрема не сюжет її другої частини). Сама картина «очищення» «руської землі» ніяк не пов'язується з візантійськими джерелами. Але можливість зрозуміти постання вірші відкривається нам, якщо пригадаємо, що Юрій це християнське ім'я князя Ярослава. Вже Щапов і П. Безонов бачили в вірші образи культивування «руської землі». Але в герої вірші вони бачили зовсім незначних суздальських князів Юріїв. Між тим вірша приписує св. Юрієві вчинки, в яких дуже легко побачити символічне зображення подій доби Ярослава. «Розповсюдження християнської віри» є, може, менше характеристичне для Ярослава, хоч його діяльність в боротьбі з поганством згадує й літопис і «Слово» Митрополита Іларіона (див. мою «Історію укр. літератури», стор. 73 і далі, зокрема 76). Але будування доріг безсумнівно належало до культурної діяльності Ярослава (згадується в літописі — «мости мостити»). Усунення такої «застави», як скелі, що зштовхуються, нагадає нам, що Ярослав, об'єднавши в своїх руках Київське та Новгородське князівства, знову відкрив той «великий шлях» по Дніпру, шлях «із Варяг в Греки», що був тоді підставою добробуту всієї Східної Європи і що був перерваний в часи ворожечі Ярослава з Святославом. Винищення диких тварин в ті часи було важливою складовою частиною культивування землі: не дурно літопис згадує мисливство княгині Ольги або князя Олега Святославича, що й Галицько-Волинський літопис говорить про успіхи князя Володимира Васильовича волинського в його мисливських виправах (1292). Так само й Володимир Мономах вже на початку 12 століття в своїй автобіографії зокрема зупиняється на «ловах»... Подібно й грецькій герої (наприклад, Тезей або Геркулес) були прославлені за їх боротьбу з дикими звірми. Зокрема звертає на себе увагу епізод звільнення Юрієм своїх сестер. Болеслав, залишаючи Київ після першої поразки 1018 року, захопив з собою в Польщу «бояр та сестер Ярослава», як про це згадує й літопис (1018) і латинська хроніка Тітмара Мерзебурзького (VIII, 32). Сестри Ярослава були звільнені лише пізніше, про що згадує, наприклад, Києво-Печерський Патерик (оповідання про Мойсея Угрина). Положені були звільнені лише в 1030-31 р. (за Патериком) або в 1043 (за літописом).

Навряд чи вже в 11 віці могли постати слова про «латинську кору», якою в польському полоні обросли полонені: у Ярослава було досить родичів, що належали до західної церкви. («Латинську кору» зустрічаємо лише дуже рідко, один раз мова йде про «латинську віру». Вважати ці слова старою складовою частиною вірші нема підстав). Омивання після полону — старий епічний мотив (зустрічається, наприклад, в німецькому епосі про Кудрун). Ім'я матері Юрія Софії могло легко постати в зв'язку з будовою Ярославом церков, присвячених св. Софії, зокрема в Києві (матір Юрія один раз названо Сохрія, раз — Олександра, раз — Ольга, один раз матір взагалі не згадано).

Чому перед описом подвигів Юрія на Русі поставлено традиційне «умучення», що в цьому випадковому не закінчується смертю святого, можемо зрозуміти, коли згадаємо про поразку Ярослава у війні з Святославом і Болеславом, після якої Ярослав на певний час зник з київського обрію. Навряд чи Дем'янище Болеслав. Тут автор, або автори, епічного оповідання просто прийняли мотиви житійних «умучень». І Ярослав з'являється на Русі 1019 року до певної міри, як св. Юрій, що в вірші вийшов з своєї підземної в'язниці, яка тут символізує перебування Ярослава на вигнанні.

Навіть в сучасній формі «велика вірша» стилістично нагадує билини. Але її «духовний» характер ставить перед нами питання про його авторів. Билини з великою ймовірністю можна вважати творами світських авторів. Але вже в билинах про Добриню, історичного дядька св. Володимира, бачимо кілька символів участі цього богатиря в християнізації Руси: про нього чуюмо в билинах, що він «здобував воду для князя Володимира» — символ охрищення, він побиває дракона — дракон звичайно символ поганства, він купається в ріці Пучайні — охрищення князя відбулося за традицією в київській Пучайні. Тому дуже можливе, що в утворенні епічної традиції про Добриню брали участь духовні автори (див. про Добриню мою «Історію укр. літератури», стор. 125). Участь духовенства в утворенні світського епосу вже звертала на себе увагу дослідників: для старофранцузького епосу таку участь встановив ще Бедьє, для староукраїнського її вважають ймовірно Є. Анічков і М. Грушевський. І епос про св. Юрія-Ярослава є яскравим прикладом такої участі духовенства в утворенні української епічної традиції.

Мусимо відповісти ще на питання, коли й де постанала первісна редакція «духовної вірші» про св. Юрія. Вже старі дослідники вважали, що ця «велика вірша» постанала близько доби Ярослава (Ристенко, цитований твір; почасти Г. Федотов, «Святые древней Руси», Париж 1927). Це підтверджують і деякі подробиці словника вірші: наприклад, слово «погреб» або «погребля» в розумінні в'язниці; розуміння його в модерному сенсі — «льох», пізніші співці замінили ув'язнення Юрія закопуванням у підземній в'язниці, засипаній пісками. Юрій звється «хоробрим»: це ймовірно старе слово «храбр», що пізніше замінено в епічній мові словом «богатыр», але в «великій вірші» збереглося (пор. А. Марков, «Определение хронологии духовных стихов» у «Богословском Вестнике» 1910, 6, стор. 359-61). Що вірша первісно київського походження, на це вказують згадки про виключно українські міста: Київ і Чернігів. Ярослав був популярний також у Новгороді, але це місто, поза тим добре відоме сучасній епічній традиції, у варіантах вірші не зустрічається. Деякі подробиці, наприклад, полон сестер Ярослава, мусили ліпше зберегтися в пам'яті киян.

На старе походження вірші вказує й брак згадки про татар, що пізніше увійшли в стару епічну традицію, замінивши інших ворогів старої Руси. Навряд чи можна ідентифікувати великого хижого птаха, що майже завжди сидить на воротах палацу Дем'янища, з польським гербовим птахом. (Зустріч з птахом завжди відділено від інших застав. Ім'я птаха загадкове, але в різних варіантах міняється: Нага, Нога, Наг-Астрахір, Острафіл, Стратім, Черногон, Черногар, навіть Лев чи «Барабей» (так!). Один раз у зв'язку з птахом зустрічається слово «Ногайщина», можливо, натяк на ногайських татар, отже пізнішого походження). Хоч польська легенда й приписувала постання польського герба найстарішим часам польської історії, ця легенда спростована модерними польськими дослідниками.

У кожному разі, якщо припустити, що велика вірша про св. Юрія втратила з часом чимало окремих деталей та набула одногобічного релігійного освітлення, її можна вважати сучасним свідченням про те, що староукраїнська епічна творчість не пройшла повз постать визначного князя, якого традиція характеризувала як «Мудрого».



## Українські мистці в галеріях США

(Закінчення з 1 стор.)

но магичних кольорів у вахлях від чорно-посинного до червоного, жовтого і аж білого, як і до білого буває розпалене вогнем червоне залізо, має добрий пролом яскравого світла в долішній середині образу, але горішні світла не вбудовані в цілість архітектури (темне тло), а положені наче б досить випадково, що здешевлює до деякої міри усю композицію. Його обидва натюрморти — речі талановиті, технічно добрі, виходять з голландської техніки, мають вимовну аспектність круглостої форми, м'який і сочистий колір та відсутність всякої декорації. Ці дві студії можуть Певному стати дуже допоміжними у випрацюванні початого ним уже дещо давніше (показаного на виставці молодих у літературно-мистецькому клубі в Нью-Йорку) і спорідненого з Тангі його сюрреалістичного стилю. Із цих студій, попри їх умовний реалізм, проглядає настанова їх автора — поглибити формально у зіставленні кольорів та у співгрі форм почату вже ним цікаву модерністичну творчість. Зрештою, Певний сам мусить зваяжтися остаточно у виборі мистецького шляху, бо не може він затримуватися на тому, що показав у цих двох етюдах, які мають свою завершеність, але й замкнутість. Від них треба йти ще кудись далі, і мистець мусить сам вирішити — куди.

Молоденька Наталія Погребинська у виставлених нею картинах ще досить несамостійна. Її «Портрет» (у каталозі «Порт» — ?) і «Цвіти» (у каталозі «Мертва природа» — ?) дуже подібні технікою і навіть кольоритом до імпресіоністичної манери Людмили Морозової, у двох інших картинах пробивається барвна яскравість (часом надто галаслива), яку можна би окреслити як «фовізм», але ще не контрольований.

Безпредметні картини Юлії М. Шероцької не переконують і є лише досить приємною каруселею барв, але, попри свою декоративність, не викликають настрою і не збуджують уяви. Натомість її «Листопадіві цвіти» — ніжно декоративні, мають щось японське у своїй кольоровій і рисунковій легкості, наче мальовані на молочнібілому склі. Це справді приємна і декоративно оригінальна картина. Її «Сосни» мають ніжний, пастельний кольорит, настрій і специфічне відчуття зеленкавої сизости соснового лісу та повітря, насиченого сосновим запахом.

Любомир Вороневич (тепер в армії) виставив тільки один невеличкий пейзаж без особливої назви («Краєвид») у згущених і дещо тьмавих кольорах, який вказує на культуру молодого мистця, але не виявляє ще його творчого обличчя.

У пейзажах Ярослава Вижницького («Ліс», «Верези» і «Краєвид»), як і в картині Вороневича, видно намагання до експресіоністичного вислову, але є в них якась монотонність, можли-

во з причини тематичної одностайності. Мазок у Вижницького може дещо надто вільний, широкий. Колір дещо сировинний, і, мабуть, йому варто б усвідомити собі, що зелень не завжди мусить бути передавана зеленою фарбою. Його «Портрет» має вираз, досить промовистий, хоч може дещо штивний, але з лагідним, приємним кольоритом. Вижницькому варто б ще попрацювати над уточненням і поглибленням пластичного вислову, не йдучи по лінії найменшого опору й деякої легковажності, а радше виборати шлях твердої і наполегливої праці.

Дві скульптури Євгена Саламахи є єдиними різьбами на виставці. Одна з них — голова жінки — подана реалістично, має свій вираз, але дещо пригладжений. Друга студія — стрункий, естетично скомпонований голяк, скульптура по суті абстрактна, приємно декоративна, є висловом доброго смаку і фантазії молодого скульптора.

★

Яків Гніздовський, який виступав вже вперше (перший раз 1954) у тій самій галерії (Ворд Еггестон Геллері, 969 Медісон Евеню) із своєю індивідуальною виставкою, показуючи свій творчий доробок за останні два роки його перебування у Парижі, має вже виразний власний стиль. Це графічна строгість, посухота до ліній, я б сказав, аж аскетичних, пляново організована композиція, кольорова дискретність, сраво пригашення або згущення фарбами, лише іноді, у найскупіших дозах, цяткована живими пунктами яскравіших барв, і завжди якийсь натяк на проблемність мальованого явища. Але переважно він малює саму проблему, люструючи її якимсь одним, більш або менш синтетичним явищем, очевидно — найреалістичніше предметним, але поданим у плані строгих і водночас витончених спрощень. У нього є дійсно так, як він сам каже: «Картина є тоді найсильніша, коли вона водночас найближча і найдалша від природи».

Суттєво мистецького діння у творах Гніздовського є в першу чергу його спрямування вкласти реальне у абстрактні форми та викликати між ними перекил співзвучності. Це видно виразно на його строгій формою і кольором, але експресивній і живій картині «Акт», яка — на червоному тлі — представляє жіночий торс, що має у творі Гніздовського форму дуже зближену і сугестивно подібну до вази.

Багато строгости в кольорі й рисунку має виставлений «Забутий кут» — сірий закрут провулка з одною жовтою смугою у віддалі і з вузьким, як карниз, цеглястим примурком — скупі лінії будинку та вікон і єдина темна пляма — замкнута брама. Картина дає глибокий настрій самотності.

Яксь своєрідна несамовитість у виразі, якийсь тягар приречення — визирає крізь грати, лінії і шпичі його «Виходу

з підземки» (метро в Парижі), через який проходить обернута плечима нага постать жінки з дитиною. Голі постаті в «Ексклюзивних капелюхах» — це інший його образ з нагими фігурами — не дають вже зовсім несамовитого враження, вони радше мають у заложенні щось із питомого Гніздовському дотепу і легко іронічного гумору. У цих обох картинах Гніздовський вибувається, так би мовити, географії, яка нерідко прикриває інші моменти в живописі. Таким чином він оголює ці картини у найдослідвішому сенсі, вибуваючи їх навіть одягових символів декорації.

Кольористично і перш за все рисунково цікаві його «Рейки» з лісом перехресних стовпів і семафорів, та «Брама Пантен», де у якійсь барвистій м'якості майорять у віддалі домики на ясно-сірому фоні і де ліхтарі і яскравий червоно-жовтий семафор так виразисто показують невеличкому плямкою тонке кольористичне відчуття Гніздовського.

«Читач», завалений книжками, з обличчям, подібним до Ганді, — образ дотепний, але має характер радше своєрідної карикатури через свою надмірну літературність. Дехто вважає, що творчість Гніздовського останніх років стоїть під знаком Бюффе, але так воно, по суті, не є. Незаперечний знак Бюффе помітно на «Авеню де Бретей» Гніздовського — в особливому перспективізмі композиції, якійсь видовженій розтягнутості й приглушеності, сірості кольорів. Проте, в загальному на виставці — не видно більше схожостей з Бюффе. Графічність Гніздовського, його притищена сірість кольору в деяких картинах та здисциплінована лінійність рисунку вказують на їх споріднення, але, як здається нам, у великій мірі незалежне, — як і незалежними були досі творчі шляхи цих обох майстрів. Вони мають також різні відмінності. Замість динамічної експресії Бюффе, у Гніздовського є радше контемпляція аскези і дискретна стриманість. Лінія Гніздовського ще далі спрощена, ще скупіша від суцільної плямистості Бюффе.

На виставці особливо цікаві три картини Гніздовського з паризького метро: «Замкнена брама» у темнозеленій і сірій тонації з затриманим за нею походом людських голів, далі «Автоматична брама» з юрбою поза штахетами, і врешті «Метро — Монпарнас» — сіра порожнява в чорному тунелі, тисячі, мільйони

камінців у будові тунелю, який наче очікує на живу течію людської юрби. Сильні і не менш цікаві — різко чорні «Дахи Монпарнасу», їх крутий лабіринт уздовж темносірих мурів, обрамлений стовпцями цеглястих коминів, якіс зигзаги важеної порожнечі, винесеної понад площину землі завислої десятиками і сотнями однаково оформлених мас і масивів під простором низького неба.

Ці картини показують вимовно, як вразливо відчуває Гніздовський нашу добу, де одиниця втиснута в колектив, в людську масу, і ця маса є трактована, як одиниця. Гніздовський не малює, як багато інших, одної чи двох помаранч, а цілу скриньку, не один-два дахи, а цілий комплекс дахів, врешті — не одну людину (хіба трагічно самотню), а цілу юрбу людей, масу, яка є в нашу добу — одиницею. Він має водночас для цього досить дотепу, щоб показати явище не як розтягнену дію чи її безвиразний наслідок на широкому тлі, а як уточнену нюанту якоїсь анекдоти. І є у тому, крім живописних барв і ліній, якась несподівана доза лагідного гумору, а навіть часом гірка крапля іронії осамітненої людини.



Я. Гніздовський: Замкнена брама

## Концерт Міро Скалі в Парижі

Українська громадськість Парижу була вже з початку травня попереджена про виступ нашого тенора в залі Гаво, відомий широкий музичній публіці своїми високоякісними концертами.

В тій же залі тому десять років дав наш співак, вже тоді з успіхом, свій перший концерт, яким розпочав у Франції ряд своїх оперних виступів, що спопуляризували його ім'я між чужинцями.

Останній концерт в залі Гаво був не тільки ще одним досягненням, але в першу чергу був підсумком його праці за останнє десятиріччя і мав дати неначе б репреспективний перегляд його надбань. Це тому, може, на деяке здивування української публіки, присутньої на концерті і наставленої послухати більше оперні арії, в програму, головно першої частини, входили твори більш класичного характеру, в яких мистець хотів заперезентувати себе не тільки як оперний співак, але й як майстерний інтерпретатор класичного камерного стилю.

Це виявилось головно в першій частині концерту, в якій Старицький виконав Бетговена — «Аделіду», на французькі слова Матіссона, три пісні Шуберта: «Над морем», «Злюща краска» і «Ти є відпочинок», далі три пісні Шумана — «Присвята», «Місячне сяйво» і «Мандрівну пісню». На кінець першої частини співак виконав дві пісні Р. Штравса: «Розсип твої кучері чорні» і «Серенаду». Перша частина була уложена за класичним зразком концертного речиталю, тому співак, починаючи Бетговеном, дібрав до його музики двох найбільше зближених стилем композиторів — Шуберта і Шумана. Закінчив першу частину Ріхардом Штравсом, що був великим майстром пісні.

Друга частина речиталю дала можливість пізнати Старицького як оперового співака в аріях: Гуно «Ромео і Джульєтта» (арія Ромео: «О, зійди сонце»), Верді — «Ріголетто» (рідко виконувана співаками арія князя з Мантуї, з 3 акту) та арія Андрія з опери «Тарас Бульба» Лисенка. Крім цього співак чудово виконав дві пісні французького композитора Дюпарка — «Елегію» і «Минуле життя»

на слова Бодлера. Оплески української частини слухачів зібрали особливо дві пісні Гнатишина — «Жита» і «Пісня» та виконав як додаток арія де Гріє з опери Манон, арія Джонсона з опери «Дівчина з заходу» Пучіні і «Тайна» — Людкевича. Був зайвим підкреслювати ще раз всі ті прикмети голосу й виконання, про що постійно згадують фахові рецензенти: легкість орудування головом при виконанні важких пасажів чи в переходах до високих тонів, його невичерпні можливості при складних мелодійних скоках, які вимагають досконало володіння технікою співу. Міро Скалі-Старицькому легко здобувати слухачів головно ще тоді, коли співає і його серце і співак дає повний діапазон голосу й інтерпретації.

Концерт був незаперечним успіхом Мирослава Старицького. До чого спричинився і музичний супровід пана Рене Горже-Шемен, рівнорядного партнера у виконанні концерту. Треба підкреслити старанне оформлення концерту, про яке подбало концертне бюро під дирекцією М. де Мальмалета. В музичному журналі «Гід де концерт» тиждень наперед появилось інтерв'ю п. С. Вольфа, редактора відділу музичного й театрального життя.

Присмню зачитувати оцінку в «Гід де концерт» після виступу нашого співака (ч. 199 з 6. 6. 58): п. М. Факінетті:

«Міро Скаля (Гаво, 14. 5). Гарний, природний голос тенора дозволяє цьому артистові на власний співочий розмах. Його дикція добра. Виконання «Аделіди» Бетговена, а особливо «Злющої краски» Шуберта було досконале. Рівно ж знаменитою була інтерпретація «Пісні мандрівника» Шумана та двох пісень Штравса. «Минуле життя» й «Елегія» Дюпарка попереджували пісні українця Гнатишина та оперові арії: «О, зійди сонце...» Гуно, «Вони мені її вкрали...» Верді та «Мов бачу Київ» Лисенка. В опері він почував себе, як риба в воді, і це найкращий комплімент, який можна йому зробити. Без безпеки порушити правила доброго мистецького смаку він може задовольнити найвибагливішого слухача».

М. К.

## Грузинський роман 12 сторіччя

Грузинський роман 12 сторіччя «Wisgamiani oder die Geschichte des Lebens von Wis und Ramia», переклад з грузинської післямова Рут Нойкомм і Кети Ченкелі, графічне оформлення за грузинськими зразками Рут Нойкомм, стор. 5-195 + 23, Manesse Verlag, Zürich 1957.

Справжня несподіванка для європейського, німецького читача — кишеньковий томик «Бібліотеки світової літератури» швайцарського видавництва «Манес»: любий у Грузії середньовічний роман, ровесник настольної книги «Лицар у тигровій шкурі», українського «Слова о полку Ігореві» — «Вісраміяні або історія кохання Віс і Раміна». Досі його в Європі знали в непопулярному англійському перекладі Олівера Вордрона й М. Церетелі.

Автори післямови до твору визначають його «топографію», як середину дороги між світом міту й романом. Нам «Вісраміяні» здається стародавнім, середньовічним романом-казкою. Це роман з мало індивідуалізованим, не відокремленим ще від світу традиційних масок персонажем, з виявленням через героїв і в коментарях та відступах автора (перед «духовим зором» це оповідач!), в листах багатством життєвого досвіду, орієнтальною й одночасно християнською (які вселюдські людські чесноти і гріхи!) етикою, мораллю, філософією, з дивно розкішною образністю — в рясних метафорах, суцільній гіперболізації прогляданій і навіть уже «височіють» стилі майбутніх сторіч... Це ж і казка, чар казкових мотивів, типово казкові домени. Кавказько-іранська казка, розвинута до рамок справж-

нього роману: блискучі образи сюжету, правдивість психології героїв і особливо старанне обґрунтування зламів їх настрою і, відповідно, їх дій.

Міцно-наміцно вплетені в килими цих сторінок образи орієнтальної природи, життя та звичаїв давніх часів, відстояні, як води гірських озер, як луска піщаних іранських пустель, до серцевини оточені мудрі сентенції і повчання, висновки і передбачення. Разом з тим «Вісраміяні» твір романтичної настройки і однієї теми — змінність перипетій великого, щасливо-несчастивого кохання, твір, власне, камерний. Не епос, не «імітація натури». Спрямованість твору — найшляхетніша: симпатія до закоханих, наперекір людським законам і звичаям, влаштування «щастя» для Віс і для Раміна, навіть без логічного, здавалося б, розв'язки — братовбивства. І в дусі казкових кінцівок — опис царювання Раміна після смерті брата Моабда (чоловік Віс), як панегірик державній мудрості історичної володарки Грузії — Тамарі.

Післямова Рут Нойкомм і Кети Ченкелі — описова: географія й історія Грузії від перших згадок в асирійських письменах до приєднання до Росії в 1801 році і віднови незалежності країни після революції 1917 року; мова й література Грузії з побійними вказівками на бібліографію; «Вісраміяні» — побійна аналіза твору в порівнянні до поеми Ліота Руставелі «Лицар у тигровій шкурі», його історія — зв'язок з перським віршовим оригіналом і звичайними для перекладачів заввагами до тексту.

Треба було згадати автора перського чи таджицько-перського віршованого тексту (1048) Ф. Гургані.

Олександра ІЗАРСЬКИЙ



# Незакінчений трактат Ортегі

(Закінчення з 1 стор.)

Найхарактеристичнішою прикметою людського життя (якщо воно дійсно «людське») є отже його свобода, нерозривно пов'язана з примусом завжди наново зважуватися, вибирати між можливостями. Тому що зважуватися мушу завжди я сам, життя є радикально самотнє, є самотністю, є виключно «моїм» життям. Навіть любов є тільки спробою обмінятися двома самотностями.

Виходячи з радикальної, абсолютної реальності, якою для кожного є його, і тільки його власне, життя, всі інші реальності: предмети, речі, особи, є реальностями другорядними, інструментальними, реальностями остільки, оскільки вони є в якомусь відношенні (як засіб, перешкода, приємність і т. д.) до фундаментальної реальності, якою є індивідуальне, моє власне життя. «Реальний світ» (все, що є поза моїм життям) є отже насправді тільки його функцією.

Людина «замкнена» в своєму тілі, що визначає її «тут», від якого відкривається для неї особиста перспектива світу. Будтя речей визначається для мене не їх субстанціональністю, як було вже зазначено, а їх сервілітністю, прикметністю слухання мені. Тому ми єднаємо їх до купи в цілі комплекси і ділянки: війна, любов, свято — це окремі «світи», які Ортега називає «прагматичними полями». Так отже кожна річ є складовою частиною якогось поля (або пілля), що до купи творять індивідуальний світ кожного з нас. Як бачимо, цей «світ» мало має спільного з світом фізичним, як його малює нам наука, головню фізика. Ортега порівнює цей «науковий світ» до поезії; він штучний, отже фантастичний, в порівнянні до найбільш реального світу прагматичного.

Коли предмети мають для мене значення настільки я мушу з ними рахуватися, звірина примушує мене рахуватися з її акціями чи реакціями. З звіриною я можу мати тому певні стосунки; стосунки соціальні і їх кончність є вислідом появи другої людини, до якої я примушений не тільки якимось поставитися, але з якою я можу і порозумітися.

Люди є першим фактором, з яким кожна одиниця в своєму житті зустрічається, її «індивідуальний світ» є передусім «людським світом», світом, складеним з людей і людьми. Світ бачимо тільки через призму людей; їх уявлення про нього стають за допомогою мови моїми уявленнями. Так отже «ми» є старше за «я». В процесі диференціації й інтенсифікації взаємних стосунків з «ми» відокремлюється більше специфічне «він», а звідси неповторне «ти». Тільки після доброго знайомства з різними «ти» і в змаганні з ними, яке називаємо «соціальні стосунки», ми усвідовлюємо собі своє власне «я».

В суті речі світ Другого є для мене абсолютно чужий: я вгадую його тільки на підставі його виразу тіла, міміки і т. п. Тому моя спільнота з ним (з «ти») є завжди тільки релятивна, посередня і проблематична: вона ніколи не може знати моєї радикальної самотності. Але ця самотність стає мені асною щойно після того, коли автентичність чужого, накиненого мені іншими — «суспільством» — життя стає мені проблематичною, коли я опинився у складних, катастрофічних ситуаціях, які, хоч на хвилини, розкрили передо мною сингулярність, самотність мого власного життя. Між двома екстремами: конвенційним «псевдожиттям» і своїм «автентичним», власним життям маневрує весь свій вік кожна людина.

Помилкою було б думати, що поняття «суспільство» говорить щось про суть суспільних відносин, які панують між його членами. Індивіди є різні й різно реагують і поведяться. Тільки добре знайомство дозволяє ставити прогнози чиїсь поведінки, але ці прогнози ніколи не певні, бо людина має свободу реагувати незвично, несподівано: тому що вона не має ніякої зафіксованої сутності. Інший індивід завжди є, чи може бути, для мене небезпечний. Призабуття цієї підставової правди є причиною катастроф останнього сторіччя.

Дотепер ми займалися тільки міжіндивідуальними стосунками, які панують, приміром, в родині. Є великою помилкою вважати ці стосунки суспільними, як це роблять всі соціологи, — твердить Ортега. Суть суспільного є діаметрально відмінна. Зрозуміти її можемо, коли представимо собі поліція, що підносить вгору руку і забороняє перейти нам вулицю. Хто властиво тут забороняє? Поліцай як індивід? Ні, — він виконує тільки доручення влади — держави.

Зупиняючись на тому, що таке «люди», «суспільство», «суспільний колектив», Ортега відкидає давніші містичні тези, про «дух народу» («Esprit des nations» Вольтера, «Volksgeist» німецьких романтиків). Не може бути ніякої «народної

душі», якщо під «душено» розуміти діючий суб'єкт. Навпаки, людські колективи є якраз бездушні й тому «нелюдські».

Соціальні стосунки характеристичні тим, що дія і протидія виходить усе від означеного індивіда і є спрямована до іншого індивіда, ці стосунки є отже міжіндивідуальні. Суспільні стосунки є чимсь до них протилежним. Це бачимо на прикладі поліція. Не він особисто забороняє перейти нам вулицю: перейти є «заборонено». Хто забороняє? — Держава, суспільство. Хто є суспільство? Ніхто окреслений: «всі», «ми», «я» теж. Ми самі носимо в собі, крім власного «я», це дивне, нелюдське, суперечне сство.

Ортега аналізує суть «суспільного» на прикладі поздоровлення. Прикметними для цього акту є: а) що «я», людина, його виконує; б) він не є вислідом моєї ініціативи, я не винайшов його спонтанно, а наслідую від інших, тому що так «годиться»; в) часто я не вітаюся з власної охоти, з доброї волі, нерідко навіть з нехиттю, і припускаю, що й іншим таке трапляється; г) з цього виходить, що поздоровлення є чимсь механічним, отже нелюдським, оскільки «людське» є тільки те, починаю чого є тільки: власна непримусована воля суб'єкта. Ми вітаємося з примусу, під тиском суспільного «годиться», суспільного звичаю.

Звичай є підставовими факторами того, що ми називаємо «суспільним», формами людської поведінки, які індивід приймає

під примусом (етимологічно «примусити» від «примучити»), під загрозою суспільних (= державних) репресій. Вони для нас незрозумілі й іраціональні. Навіть наша мова є на ділі грандіозною системою звичаїв у постаті слів, стереотипних зворотів і т. п., якими ми мусимо — під загрозою, що нас не будуть інакше розуміти — користуватися.

Іраціональність звичаїв полягає не в тому, що вони взагалі не мають сенсу, а в тому, що вони в жє його не мають. Його вже затратили. Звичай є усупільненою одноразовою творчою реакцією якогось індивіда, що стала стереотипом і втратила свій первісний сенс, зміст і свою доцільність. Суспільність складається із звичаїв. Історія є передусім історією суспільностей, отже історією звичаїв. Звичай є, в більшій або меншій мірі, людською закам'янілістю. Тому до суті суспільності належить анахронізм. В цей спосіб суспільство механічно консервує минуле, воно є машиною, що петрифікує індивідуальне життя.

Властивою причиною соціального життя, поштовхом, що привів до його становлення, є людська внутрішність, існування «внутрішнього життя» у людини й намагання індивіда поділитися цим своїм внутрішнім світом з іншими, що й привело до постанови мови як засобу комунікації. Але треба розрізняти між тим, що я хочу висловити (я можу «висловитися» не тільки з допомогою слів, а рухів, вчинків, мистецтва) й мовою.

## Про книжку Марека Гласка

Marek Hłasko: Cmentarze. Następny do raju; стор. 256, бібліотека «Культура», Париж 1958.

Це книга зовсім молодого польського прозаїка не-емігранта, яка однак була одночасно відзначена нагородами і в Польщі (союзом видавців), і на еміграції (видавництвом знаного місячника «Культура»).

Не всі земляки знають, що сучасна польська проза, і то спеціально еміграційна, може похвалитися кількома справді видатними іменами. Серед них є такий, аживаючи децю старомодного окреслення, півістар з Божої ласки, як Юзеф Мацкевич, автор капітальних книг «Droga do nikąd», «Karłowicz», останньо «Kontra» (тема — сумнозвісна «передача» козаків більшовикам в Ленінці). Є також першорядний майстер новел і непересячний стиліст — Тадеуш Новакowski. Є й інші. Справді українського читача, як то кажуть, аж завидки беруть, хоч заздрість і не належить до чеснот...

В умовах сучасної Польщі, принаймні до останнього часу, трудно було з'явитися в літературі чомусь об'єктивно вдатному. Тому й поезія і проза «під нагородово-демократичним» режимом нічого особливого досі не проявляли, попри те, що в Польщі живуть і працюють такі передвоєнні письменники, як Я. Івашкевич і А. Слоніський (повернувся був з Англії до окупованої більшовиками Варшави). Радянський окупаційний апарат, збагачений попереднім українським досвідом, скрутив духове національне життя одразу ж, в зародку дзущучи всякі можливості «хвильовізму». І щойно жовтневий вибух у 1956 році прорвав загату терору, і хвильовізм в польському виданні, часом разове повторюючи 1925-1929 роки в Києві й Харкові, почав звучати виразно, хоч і не на повний голос, в країні, яка будь-що-будь має живий спогад двадцятиліття державності, великої літературної традиції, ну, і, розуміється, міцний католицизм, який віддавна став наймогутнішим складником національної культури.

Десятиліття посиленої радянзації Польщі апаратом Рокосовського-Бермана не могло не дати наслідків: за тих умов зросло і формувалося молодше покоління. І, власне, це покоління, в момент, коли почуло, що з уст його випала радянська затичка, заговорило і в публіцистиці, і в краснім письменстві. Так з'явилася публіцистика органу молоді «По-просту» (до речі, недавно закритої...) і так виникла творчість М. Гласка, що її треба уважати за перший нефальшований голос того покоління. Перед Гласком бо були серед пристосованих і криводушних «робітників пера» (часто з немалим попереднім стажем) також і ті, яким було доручено імітувати голоси молоді. Марека Гласка, без сумніву, є «неложними устами» сучасної молоді Польщі. І в цім полягає передусім історично соціологічне значення його письменницької появи, значення, що наочно переростає його чисто літературну вартість.

Розуміється, можна підходити до його книжки з критеріями літературного критика, навіть «формаліста». Можна було б легко знайти навіть родовід його стилю, і... зробити при цьому величез-

ну помилку, бо, наприклад, творчість пізнього Селіна (а саме це ім'я приходить на думку при розважаннях над книгою Гласка) могла бути (думаю, що напевно) цілком незнаючою для автора «Цвинтарів». Гласко дійшов до «селінізму», як видно з його біографії, цілком самотійно і незалежно, може, навіть, не домислюючись, що був уже перед ним французький автор, який ще перед 1939 роком сказав (пригадую з пам'яті): «Я маю ненависть і стиль — єдину зброю». Гласко ще міг би до цієї формули додати: і цинізм. Але це не той рафінований і, часом (як, наприклад, у Тадеуша Новакowsького) дещо снобізуючий, здогадний з «асекраційного» скептицизму, спільного для мислячих представників нашої старшої доби, доби спустощення і порожнечі, доби дійсно цвинтарів і гудючої виходу у поламаних вітах голих дерев — без жадного натяку на якусь, хай далеку, власну. Ні, цинізм Гласка не стилістичний засіб, навіть не холодно зроблена й навмисне виготовлена його літературна зброя. Цинізм Гласка — автентичний: це цинізм самого життя, цинізм самої нашої епохи, а поза тим цинізм, як відворотний бік розтоптаного квіття молодості, розтраченої віри, згвалтованої любови, розп'ятої надії. Цю книгу писав не так письменник, як людина, що її дитинством була тотальна війна і тотальна окупація — з Заходу, що підлітком прийшла кризь гесну варшавського повстання і підпільної армії, і що зарання юнацтва її було раз на все гачене навалюю із Сходу, новою вже «визвольною» окупацією і ще страшнішою «будовою соціалізму». Це писав письменник, що його народу протягом війни знищено було третину біологічної суб-

## Літературно-мистецький нотатник

В останні дні травня помер визначний еспанський поет, лавреат Нобелівської премії 1956 Хуан Рамон Хіменес. Він народився 1881 в Андалузії й був одним з творців модерного еспанського ренесансу як реакції на події 1898 року. Все життя Хіменес майже виключно був літератором. Бувши 1925-1936 одним з головних стовпів інтелектуального життя еспанської столиці, він після, в наслідок громадянської війни, подався на еміграцію й багато років читав лекції в університеті Порто-Ріко.

Його поезія не належить ні до якої школи. Бувши спочатку під впливом французького символізму й народної еспанської поезії — т. зв. «романсеро», Хіменес згодом визволився від чужих впливів і став самим собою — одним з найбільш тонких, ніжних, аристократичних поетів нашої доби.

Серед творів поета, мабуть, найбільшу популярність здобула йому книжка про віслучка Плятеро («Плятеро і я»).

Байройтський фестиваль розпочинається цього року постановою вагнерівського «Льєонгріна» 23 липня, якого диригуватиме відомий бельгійський диригент Андре Клойдан (Париж). «Льєонгрін» ставитимуть під час фестивалю п'ять разів, так само «Майстерзінгери», по чотири рази «Парсифаль» і «Трістан та Ізольда». Двічі ставлять «Обручку Нібе-

«Мова» є чимсь колективним, що приходить до кожного з нас ззовні, чим ми мусимо користуватися, коли хочемо виявити себе, своє власне хотіння, але те, що я кажу, є виявленням мого внутрішнього, власне «мого» світу. Між ними двома чинниками: «мовою» і «висловом», колективним й індивідуальним, існує завжди неупущення. Суспільність не має в собі дійсних ідей, які є завжди вислідом переживання одиниць, вона живе тріозмами, стереотипами. Без огляду на їх внутрішню правдивість, їх суттю є примус — тому їх називають «панівними думками». Ці «думки» не потребують бути кимсь комусь накидвані: суттєвим для них, для кожного звичаю, є, що вони «самі» накладаються, є «дійсні», «важливі», є засобом порозуміння.

Але суспільність є не тільки примусом, вона є інстанцією, в якій ми шукаємо порятунку від турбот і небезпек життя індивідуального. І це доводить, що суттю його є сила. Ця сила стоїть теж за «суспільною думкою», яка на пізніших стадіях суспільного розвитку творить собі у формі «держави» власний виконавчий орган.

\*

Трактат передбачав ще дальші розділи: про державу, закон, право, суспільні життєві форми, націю, міжнацію, людство. Доля не дозволила Ортезі їх написати. Але фрагмент часом є більшим від цілоти: він заохочує до дальшого самотнього думання. А це якраз і є завдання філософської розвідки.

Л. В.

станції, а протягом десяти літ «соціалізму» — денатуровано не менш, як третину його субстанції ду х о в о і. Кажучи «українською» мовою, поляки перейшли приблизно те саме, що й ми, лише в значно більше «скороченому виданні», коли всякі «українізації» чи «непівські» ілюзії навіть не встигали обдурювати. І звідтіля також той «цинізм», цинізм оголеного радянської дійсності, цинізм безілюзійності, бездекоративності, і — безвихідності. Цинізм з н а т т я, І, може, в цьому знатті й таїться якийсь м а й б у т н і й просвіт якогось м а й б у т н ь о г о виходу.

Немає потреби — та й це було б завданням невдачним переповідати т. зв. зміст книги. «Цвинтарі» це щось як поширена новела чи новелізована повість на канві якоїсь філософської притчі, якоїсь майже середньовічної інтермедії. «Наступний до раю» — ряд коротких, графічно гротескових шкідів. «Зміст» книжки ми, зрештою, можемо досить легко уявити собі на матеріялі нашої підрадянської дійсності кінця 20-их — початку 30-их років, хоч наша література тих років не могла її відповідно відтворити ні фізично, ні стилістично (за винятком хіба деяких мотивів у пізнього Хвильового). Наше «знаття», принаймні в літературі, приходило досить повільним темпом і тому не могло дати того вибухового «цинізму знаття», яким характеризується дух книги М. Гласка.

Юзеф Мацкевич (автор зовсім іншої природи і зовсім іншого стилю, людина зформована ще перед апокаліпсого, отже значно міцніше і здоровіше) затишував свій ще «класично» написаний роман «Шлях в нікуди». Марека Гласка дає нам у своїй книжці не лише опис, але й саму істоту цього «нікуди».

Є. М.

лонга». Крім Клойдана, диригуватимуть Ганс Кнаппертсбуш, і Вольфганг Завалліш. Виконавці головних ролей запрошені з різних європейських країн і з Америки.

\*

На сьогоднішньому 29 міжнародному б'єннале у Венеції виставляють образи і скульптуру мистці 36 держав. Виявляється, що абстрактне мистецтво здобуло у всьому світі (за винятком держав східного блоку) перевагу. Багато цікавого показує еспанський павільйон. У французькому на перше місце висунуто цим разом скульптора Антона Певзнера (народжений в Росії). США показують тільки твори чотирьох мистців. Англія репрезентована головню пластиком, німці виставили Кандінського і групу молодих малярів. В мистецтві держав східного блоку «без змін», тільки Югославія підкреслює свою виняткову позицію.

\*

Національну літературну нагороду Франції за 1958 рік одержав філософ і театральний критик Габріель Марсель за всі його праці в цілому. Головним конкурентом Марселя був відомий поет Сен-Джон Перс. В інтерв'ю з цього приводу на питання, як він розуміє філософію Марселя, відповів: «Вона була шляхом, щоб, передумуючи їх, знайти речі, які я завжди переживав».



# ВІДКРИТИЙ ЛИСТ

Хто ця Чорна Маска?

Якщо мене знайдуть отруєною, чи з проломленою головою, чи якесь ще гірше нещастя станеться зо мною, то хай світ знає, що це — справа рук Чорної Маски. Гангстер одягнув чорну маску криптоніму, що інколи є О.-ко (див. «Українець», 23 лютого 1958, «Про дві книги», себто про «Велике Цабе»), а інколи Гр.-енко, і в білий день, під благословення християнської преси, напав на мене з тяжкими побоями наклепів, доносів, цькування (див. «Америка» чч. 86, 88, «Думки, що прийшли з «Хрещатого Яру»).

За що? За те тільки, що я користуюсь своїм священним правом — вільного думання, вільного письменницького вислову, не вкладаю в чийсь партійні шори. За це саме, за те, що я не вміла думати та писати під накази директиви, а бачила світ по-своєму, радянська критика не мала для мене інших слів, як «буржуазна націоналістка», «куркульська письменниця», «наклепниця на радянську дійсність». Вирвалася я з мішка, — і лише вдихнула свіжого повітря волі, лише почала пробувати вільно мислити, щоб таки здійснити своє священне право, як уже нового мішка хтось у чорній масці накидає на голову. Та ж сама нечесна, далека від літературних критеріїв, метода нападу-побиття, та ж тупість вузького думання, те ж саме цькування, — тільки й того, що наліпки змінені на протилежні. Тепер: «безпартійна більшовичка», «комуністка», «антисемітська погромниця», «ненависниця націоналістичного Заходу».

Якщо ти, Чорна Маско, провіщаєш істину, то чого боїшся показати своє обличчя та підписати своє справжнє ім'я? Я не ховалася під вигуманим іменем і підписала те, що написала, і я знаю, що написала у «Хрещатому Яру», нема чого мене залякувати.

Написала я про підрадянську людину, яку Захід прийшов визволяти від більшовизму, — не тільки територіального, а й духового, себто систематичного виховання через школу, пресу, радіо тощо протягом десятків років. Іншими словами, про обивателя, якого ти зневажаєш, але який становить основний шар населення кожної країни. Для того писала, щоб визвольні сили при наступній зустрічі з широкими шарами населення сучасної України краще знали цього обивателя, щоб не воювали з ним, не знищували (як це робить замаскований криптонім із персонажами

«Хрещатого Яру») — за те тільки, що той обиватель відразу не думає так, як би хотілося. Моя, авторська, студія полягала в тому, щоб крок за кроком показати дуже складний процес, який відбувався в душі кожного підрадянського громадянина під час розвалу радянського режиму та при зустрічі з новими ідеями, йому часто й незаними. Багатий і різноманітний хаос того часу я подбала вкласти в композиційні рамки (бо це не щоденник) з невеликою кількістю персонажів, щоб показати, як при зустрічі із Заходом способи думання двох розірваних світів зустрілися, забувалися й заклиналися. Чи про цей процес, який існував у житті і без знання якого майбутнім не можна буде зрозуміти дійсності, описано в «Хрещатому Ярі», чи про нього недозвільно писати? І хто це саме той, хто не дозволяє?

Примувувати автора виправдуватися за свій твір можна тільки в застінку, куди радо загнав би автора криптонім у чорній масці. Криптонім і намагається. Але, як дуже тренований погромник, він хоче зробити це чужими руками. Він нацьковує на автора інших, а для цього уживає метод, що являються потоптанням моральних засад нормального й здорового суспільства, просто маразмом. Чорна Маска хоче досягти мети мето-

дою набірювання на автора того, чого в авторовім тексті нема, дико-фантастичного перетасовування, висмикування й перекручування тексту. Знайшов у тексті слово «безпартійна більшовичка» — ага! І далі починається наклеп, вигадується брудна біографія, клепається донос. На кого ж? На автора, звичайно, бо на самому початку ідентифікував автора з його персонажами. Знайшов слово «жиди» — ага, антисемітизм! А йдіть, розправтеся з невідповідною нашої цензури авторкою ви, жидівські журналісти! Так наче ці останні не мають своєї мудрої голови, щоб відрізнити чорне від білого. Знайшов слово «націоналісти із Заходу» — і вже вивернує три поверхи найлютіших обвинувачень. До відома Гр.-енка, київська «Літературна газета» (чч. 99, 100, 1958) також лютує на антирадянську авторку «Хрещатого Яру» й «Великого Цабе». Чи цей дует лютування — випадковий збіг явищ?

Я не маю змоги притягти до відповідальності перебірювача за насильницьку розправу з моїм текстом і тенденційне перекручення ідеї мого твору, але, поки ще моя голова ціла, я мушу заявити на весь світ: в такій задусі залякування й терору жити та працювати неможливо! Це ж щохвилини озиратися, чи не чекає на тебе за рогом гангстер у чорній масці. Ось він уже кричить «гуй-джа!» і замахнувся сокирою.

Йому не дивую, бо він, видно, вже не

## Виставка графіки і скульптури

Група українських мистців в Нью-Йорку організувала виставку графіки (проблемної, себто такої, що нічим не зв'язана з т. зв. ужитковою графікою) і скульптури. До участі були запрошені українські мистці Нью-Йорку й околиці.

Важливість цієї ініціативи безсумнів-

но-декоративного типу. Сьогодні навіть говориться про проблему змішання елементів типовості (графіки з малярством), воно й дійсно настигло, хоча було б тяжко назвати якийсь час, коли такого змішання зовсім не було. Радше можна б говорити про різні черги (вплив малярства на графіку чи графіки на малярство).

Виставка графіки і скульптури відбулася в нью-йоркському народному домі в другій половині травня ц. р. Ця виставка організована за принципом технік, а не напрямів (і без жорі). На цій засаді були виставлені, приміром, модерні в баченні скульптури Дзіндрі, поруч імпресіоністично трактованих голів роботи Сім'янцева (про модерність на цьому місці говориться не з аспекту історичного, бо тоді, мабуть, і імпресіонізм слід би сюди зарахувати, а в цьому випадку мається на увазі те, що найбільше відповідало б дослівно сучасним проблемам).

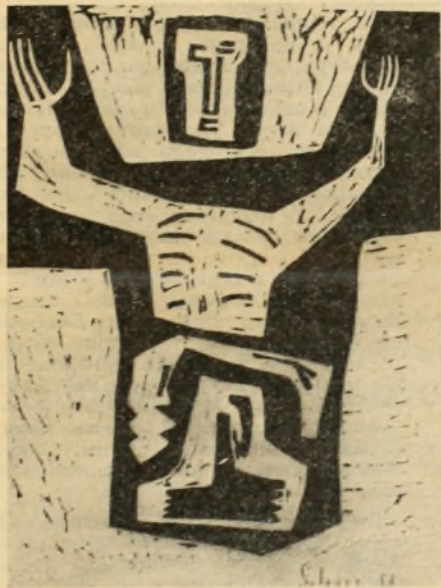
Перший учасник-скульптор на цій виставці — Макаренко.

Ширину плану виставленої графіки закреслено між експресивно-абстрактними творами Прокуди — Соловія і по-старомайстерськи з погляду стилістичного виконаними дереворитами Гніздовського. Три рисунки пером, сторінки з подорожнього шкідівника Гуцалюка, характерні йому питомою грайливою легкістю. Малює а виставив дві моно-

типії (одна кольорова) і один дбайливо і з смаком виконаний кольоровий лінорит. Цикл кольорових ліноритів у шістьох образах з української демонології роботи Бутовича показує на виставці одну з властивостей графіки — оповідальності серії. Цей цикл зібраний і в окремій течії. Була на цій виставці ще й інша течка графіки, в якій був представлений кожний учасник виставки графічного відділу двома експонатами.

Ціни тек становили щонайбільше половину їхньої вартості, заохочуючий і приємний виклик майбутньому нашому колекціонерів. Викликом взагалі є ця скромна виставка: у нас ще не усвідомлюють, наскільки в будь-якому культурному процесі є важлива повнота, многовидність, що в галузі образотворчих мистецтв без належної уваги до проблемної графіки і скульптури є зовсім неможливе. Сподіваюся, що наступні виставки української сучасної графіки і скульптури притягнуть більше мистців і зацікавлених мистецтвом.

(Д. М.)



Ю. Соловій: Воскресіння (лінорит)

на, хоча б уже тому, що спеціальні виставки цих образотворчих технік у нас не мають традиції і це чи не перша виставка цього роду. Експонати графіки на загальних образотворчих виставках є об'єктом для вивчення виставкових «кутиків», що в пляні цих вистав мас деяку слушність, але завдяки цьому пересувається увага на зовсім незначні позиції. Можна зрештою помітити цілковиту неухвалу до цієї техніки, що стосується певною мірою і скульптури. Слабе зацікавлення у нас цими техніками треба перебороти. Вони (графіка і скульптура) мають свої творчі й емоційні якості, якості виразисті, хоча ефектами пригашені, і тому на тлі малярства можна їх не помітити, річ ясна, несправедливо стосовно до цих двох образотворчих висловів. Варто відмітити, що в культурних народів творяться спеціальні кабінети або музеї для зберігання графіки. Вона, приблизно десь до модерного етапу, відіграла важливу і своєрідну роль, хоча менш творчу, а, власне, утилітарну: графічні техніки служили дуже великою мірою для репродукування творів малярства, а також були застосовувані в книжковій штудії. Майже всі великі майстри займалися графічними техніками, кожний з них створив і тут свій стиль, однак нові пляни, мистецькі завдання і перспективи, що відповідають модерному ставленню до графіки, вніс Гойа. Графіка засадничо залишається технікою масового поширення (крім рисунків і друкарської техніки типу монотипії, які постають лише в одному примірнику — оригіналі), але тепер уже з виправданими претенсіями бути повним і головним самостійним образом. Цьому сприяють і деякі сучасні напрями, спеціально пло-

може вийти з блудного кола знищувально-насилницьких ідей, які половили його раз назавжди й не випускають у ясний світ вільного мислення. Але християнські газети дивуюся, що, замість миру й любови, вона в багатьох тисячах примірників розсіває по світу отруту ненависти й брехні, основаної на зущанні з усіх засад моралі та етики.

Чи може в такому духовому кліматі щось вирости? Чи може бути той засів талантів, за яким так тужить уся суспільність, зикидаючи живучим письменникам, що серед них нема? Тому ж і нема, що в нас погром і знищення чекас того, хто наслідився мати нештамповані думки, хто хоче визволитися від стандарту офіційно дозволених приписів. Того чекає всемогущий тероріцькування. Все якесь груба сила втручається в наисутельнішу сферу — духову і витравлює саму здібність думати. Мій перший вільний твір — «Діти Чумацького шляху» був написаний тоді (і лише тому!), як впала всяка цензура: стара відійшла, а нова ще не почалася.

Докія ГУМЕННА

### ВІД РЕДАКЦІЇ

Вміщаючи відкритий лист Докії Гуменної, нагадуємо, що подібні факти провокативного цькування українських письменників на еміграції ось уже з десяти років стали буденним явищем у значній частині української еміграційної преси. Крім того, аноніми гцилі вдаються не раз також до методи поширення окремих пасквильних брошур і метеликів. Здебільша ця напасть приховується під невідомими псевдонімами і криптонімами. Зрозуміло, що органи і редактори, які вміщають анонімові нападки, які нагадують собою погромницьку більшовицьку «критику» українських письменників часів погрому України (30-і рр.), цілком переймають на себе всю відповідальність за це ганебне явище. З цієї газетною напастю мимоволі асоціюється інший факт — ряд українських письменників і культурних діячів, що були оплукані в пресі, мали труднощі з оформленням громадянства в нових країнах поселення.

Не слід забувати, що історія української літератури на еміграції документається в усіх деталях і що вона рано чи пізно буде написана. Безумовно, будуть в ній віднозовані й оцінені належно як факти сприяння незалежній українській літературі, так і факти провокацій, в атмосфері яких наша незалежна література твориться. Будуть заготовлені не криптоніми, а назви газет і журналів, імена їх видавців і редакторів, які давали місце замаскованим і незамаскованим напасникам.

### НОВЕ ВИДАННЯ «СЛОВА»

В липні вийшла друком нова збірка поезій Василя Барки — ПСАЛОМ ГОЛУБИНОГО ПОЛЯ. Збірка містить недруковані найліпші поезії Барки, що їх він створив протягом останніх десяти років. Книжка вийшла добродійним коштом інженера Петра Пилиповича Марченка, що з травня став головою Літературного фонду «Слова».

Ціна збірки поезій Барки «Псалом голубино поля» один долар. Замовлення можна надсилати на адресу «Слова»: «Slovo» c/o B. Boychuk. 561 W. 141-st St., Apt. 66. New York 31, N. Y., USA.

Можна також слати замовлення на адресу автора: Mr. Wasyl Barka 23 W. 82-nd St., New York 24, N. Y., USA.

### ПРИСУДЖЕННЯ ВЧЕНОГО СТУПЕНЯ

У Пенсільванському університеті в Філадельфії (США), факультет слов'янських і балтійських студій, присуджено поетам Олесь Зувський поетичний магістра і Ігорю Шанковському ступінь бакалавра. Обидва будуть далі продовжувати студії в тому ж університеті. Редакція УЛГ вітає обох своїх співробітників із їхнім успіхом.

### ПОПРАВКИ

У статті Олексія Ізарського «Поет і його час» (УЛГ, ч. 6, 1958) має бути 1) в першому абзаці: «Літературні впливи О. Лерке на сучасну поезію (а не «на цю»); 2) в абзаці, що починається «Роки нещастя...», наведені в дужках слова треба читати так: «наприклад, для врятування, тимчасово, видавництва Фішера» (а не — «в лаштування»); 3) у другому абзаці заповіді О. Лерке треба читати: «... в семи виданнях, а також не друкованих томах поезії...» (замість «семи виданнях, а також у недрукованих...»).

Марта КАЛИТОВСЬКА

### Ж. ГІНОВІ

Я знаю, чому смерть у вас — добра ласкава пані. Ви шукаєте її невпинно у ваших просторах кімнатах, де з вами замешкує тиша і ще Сальватор Далі. Ви шукаєте з ним удвіку. Ви загублена мала дитина, перед якою закрито двері, двері у невідоме. Ви хотіли б її побачити, що дискретну мешканку дому, що снується біля вас, наче ніжне плетиво сну. І часами вам видається: ви торкаєтесь її сукні, і прозорої лінії рук, і запаху дивного далі... Але скоро ви розумієте — це, здається, тільки з'ява з образу зійшла Далі.

### ПОВТОРНЕ

Присмерк фіялковим квітом сходить, і самотності пальма нахилилась луком до ніг вечора. Смуток простяг руку. Недоречно брешуть рефрен світла заблуканий. Жовтавий туман побіг за автами понад асфальтами і застиг.

Тягар власного тіла став нестерпним. Душа відділилась шукати за теплим дотиком світла. Десь снували в кутах ноти самотності недоречні мелодії — ген там, ген там... За вікном місячну пародію грало світло. Сміх блукав, мов злодій, за вікном.



В. Прокуда: Нічний мотив (лінорит)



Емануїл РАЙС

# ЛИСТИ З ПАРИЖУ

## ЛИСТ СЬОМНИЙ

У Парижі іноді минає довгий час — кілька місяців уряд — без жадної цікавої виставки. А то їх раптом кілька відразу, так що не встигаєш добре переглянути кожну з них. Так сталося і тепер: Модільяні в приватній галерії Шарпантє, перуанське мистецтво в Малу палаці і японське — в Музеї нового мистецтва.

Зустріч у Парижі двох таких значних культурних подій, як японська та перуанська виставки, не випадкова. Ми вступасмо (або вже вступили) в епоху тріумфу кольорових народів. Їх вплив на долю світу швидко і стихійно виріс на наших очах. В готованому конфлікті вільного і тоталітарних світів вирішальна роль належить їм, ще так недавно «колоніальним» народам. Переможе з цих двох, ворожих одна одній сил та, по чийм боці опиняться вони.

Зріст політичної сили кольорових народів пробудив у мислячих європейців інтерес до їхньої культури. В царині таоїзму, шинто, японсько-китайського буддизму, шаманізму та полінезійсько-негрських релігій нам ще передлежать грандіозні відкриття, які безперечно вплинуть і на наш власний світогляд. Але і того, що ми знаємо тепер, показалося достатнім для зростання наших духових запитів у розмірах, які ще 30-40 років тому здавалися неправдоподібними.

Один з моїх найближчих листів я збираюся присвятити таоїзму і книзі І-Кінг — основі китайської мудрості, цікавість до яких зростає в керівних колах французької інтелігенції так, що можна говорити про їхній вплив на літературу, мистецтво і навіть на політичну думку сучасної Франції.

А сьогодні обмежимося ділянкою мистецтва, присвятивши увагу багатому матеріялові теперішніх виставок. За вихідну точку візьмемо біблійний міт про те, що всі кольорові народи — потомки Хама. Дозволю собі удатися до цієї гіпотези не тільки з причини безперечної і разючої схожості їх релігійної метафізики і утворів їх мистецтва, але і тому, що деякі серед найвидатніших учених у даній ділянці цю гіпотезу допускають. Серед них назву французького орієнталіста, історика та мистецтвознавця Рене Грессе, що помер кілька років тому.

Колискою хамітської культури був, мабуть, давній Єгипет, звідки вона поширилася, з одного боку, на негрську Африку, а, з другого, через Індію та Тибет на Далекий Схід. Не зважаючи на відстань у часі та просторі, що поділяє ці народи, їх об'єднує кілька спільних рис їхньої метафізики. І в єгиптян, і в китайців, і в японців особа монарха є пов'язуючою ланкою між небом та землею, між духовим і матеріальним світом, між божеством і людством. Їх писемно (гієрогліфи) є синтетичним — кожному знакові відповідає цілісне поняття, слово; тоді як писемно яфетидів та семітів є аналітичним — мова розкладається на окремі звуки, кожному з яких відповідає знак. Ця різниця визначає відмінність їхньої пластики від нашої.

Звичайно, місце знаходження в просторі також впливає на розвиток культури. Якщо спільність основного, духово-біологічного імпульсу вказує на схожість, то різниця в географічних умовах пояснює специфічні особливості кожного народу окрема. Досить звернути увагу, напр., на відмінність форм буддизму в Тибеті, Китаї та Японії. З найдавніших часів люди почитали божество-покровителя даної місцевості, міста або країни.

Але нащадки Хама ступнево ширились по островах Тихого океану і звідти перейшли в доколумбову Америку. Цим пояснюються спільні риси у фольклорному орнаменті мексиканських ацтеків і російських селян північного краю, де наявність в людині сильних монгольських елементів, при якому колірі волося, виявляється і в часто зустрічаному скісному розрізі очей, і в ритмі народних танків, що відзначив свого часу Н. Трубецької. Просування хамітів тимчасово зупинилося на березі Атлантичного океану, збираючи сили для стрибка в Європу. Але тут втрутилася історія: Колумб відкрив Америку для яфетидів (індо-європейської вітки людства) і поштовхом у зворотному напрямі проклав путь впливові європейської, християнської культури на американських тубільців — на крайній гребінь хвилі кольорового людства в його просуванні на схід.

Якби Колумб спізнився на кілька століть, ацтеки безперечно «відкрили б»,

тобто завоювали, нас, і розвиток нашої культури пішов би іншими дорогами, являючи нове, незнане, покищо перебуває в зародку, обличчя хамітської культури.

Японська та перуанська виставки дають багатий додатковий матеріал, що ілюструє вище подані міркування. (Додатковий тому, що я прийшов до цих висновків уже давно, роздумуючи над великою кількістю інших документів різного роду. Ці виставки лише ще раз масивно підтверджують моє, вже зформоване переконання).

Якщо зіставити десять, взятих наздогад утворів давньоєгипетського мистецтва і стільки ж утворів перуанських, то різниця буде досить різною для того, щоб ніби неоправно збити мою гіпотезу. Достеменно так само, якби зіставити десять кельтських документів з десятьма індійськими.

Але, якщо простежити зміну рис обличчя і форм мистецтва, ступнево йдучи на схід — від Єгипту до ацтеків, то з'ясується, що гострої межі нема ніде. Перехід одних форм в інші ледве помітно: обличчя маорі являє собою проміжну стадію між лицем монгола та ацтека. Початок цієї зміни помічається вже в маляців — перехідній стадії між монголами та маорі.

Натомість гострою буде межа, попри географічне сусідство, між північною Індією, населеною яфетидами, і південною Індією, де живуть дравіди-хаміти; вона буде і між мистецтвом давнього Єгипту (хаміти) та їх сусідів-асирійців (семіто-яфетиди).

Не зважаючи на те, що їх година вже пробіла на циферблаті всесвітньої історії, не зважаючи на моє захоплення силою та красою їх творчості, мені особисто, представникові західної, індо-європейської культури, хаміти є чужими, далекими; вони — «не я». І мої до них інтерес та симпатія, хоч би які вони були щирі, лишаються зовнішніми. І майже не здатен злитися з їх творчістю, зробити їх часткою самого себе, як багато чого, улюбленого мною в творчості народів Заходу.

Єгипет, що вплинув на Грецію — це ще сак-так. Але Китай та Японія були мені органічно чужими до останньої світової війни. Події, які там відбувалися, залишилися для мене чистою теорією; гієрогліфи прикро відлякували; сам тільки запах якихось китайських ласощів мене вжахнув. Сприймались і внадровались лише нечисленні окремі елементи таоїстської мудрості.

Все таки, відколи тамешні події стали частиною нашої долі, після того, як збільшилася кількість талановитих і компетентних праць європейців про їх духову і мистецьку творчість (Пелліо, Ріхард Вільгельм, Артур Вейлей), нарешті після того, як протягом багатьох років я тісно взаємнівся з моїм другом, китайським славістом Ву-Чен-Тінгом, — я став якось живіше реагувати на Далекий Схід. Але він лишається для мене, як для людини, межею досяжного. Маорі для мене — абстракція, а тим більше — доколумбові інки та ацтеки! З їх таємничою геометризцією зорових сприйняття, чим особливо вирізняється виставлена перуанська кераміка.

Своїм орнаментом вона нагадує мистецтво коптів (єгипетські християни-хаміти) і негрське мистецтво. В ній — та сама чіткість пружної, б'ючої джерелом лінії, та сама стилізація та синтетизація обрисів живих істот, той самий антропоморфизм предметів побутового вжитку. Але, не задовольняючись стилізацією, мистці загострюють кути і випростовують лінії до зигзагу, який своєю незвичністю остаточно вибиває мене з колії — при всій своїй безперечній справжності та органічності. Хоч яке це мистецтво прекрасне і внутрішньо оправдане, воно проте мене не хвилює. Воно — мов уламок якоїсь іншої плянети або мов сторінка диференціальних обчислень для людини, незнайомої з вищою математикою. Його емоційний зміст лишається для мене загадковим. Звук цієї музики до мене не доходить, лунаючи ніби за грубою, хоч і прозорою, скляною стіною. Це — молитви божеству, само існування якого не відоме. Мимоволі згадується «Оперена змія» геніального Д. Г. Льюренса.

Еспанці, які пригналися туди в 16 стол., вплинули на це позасвітньо чуже архіхамітство. Вони внесли туди християнство в його тодішній стилістичний — бароковий — одяжі. Але перуанське барокко має в собі риси готики і навіть романського стилю, особливо в архітектурі.

Проте це — зрозуміла річ. Це барокко творили люди свіжі, внутрішньо цілісні і духово примітивні. Безпосередність їх сприймання тасмичне наділяєс скомпліковане мереживо еспанського барокко простодушними рисами автентичної казковості і справжньої, не тільки умовно-декоративної віри. Це — барокко дітей, які бавляться і безмежно захоплюються хитромудрими закрутками, що за первісним задумом були призначені для вияву скептицизму, який не знаходить виходу в дії. Суміш пріана, неправдоподібна, — але вона відкриває очі на багато чого.

\*

В японському мистецтві помітно удар кількох силових ліній. З одного боку, я не без здивування знайшов у найдавніших, передбуддистських пам'ятках разючу схожість з полінезійськими ідолами. Але Японія — сусідка Полінезії і трохи її родичка. Шинто і дракони кореняться в цьому старовинному поганстві боготворення місця та хамітських джерел.

Подібно до того, як постало в семітв християнство розлилося по яфетичному світу і навіть стало однією з його основних характеристичних рис, — Будда, що давно і без сліду зник в яфетичній Індії, завоював нащадків Хама шляхом такого самого тасмичного переломлення в їх свідомості чужого (яфетичного) первня.

Так Японія і виглядає: як удосконалена, безмежно культурніша Полінезія; можливо — як її потенціальний центр. Вона піднесла на неймовірну височину примітивізм найвіщих пласкоголових маорійських страховиць. Завершенням, олодінням цієї напівтотемічної лінії є образ японського Будди з скісними очима.

Все таки він — лише етап, а не вершок можливостей японської людини, що стоїть сьогодні не лише на самім початку свого безконечного дальшого розвитку. На виставці можна бачити кілька чудових портретів аскетів та військових. В них знати невичерпні духові, творчі та силові можливості. Японець — це зразок високої, своєрідної культури, яка вдало поєднала далекосяжну витонченість з рідкісною суцільністю і неподоланою силою. Шинто та буддизм мирно уживаються поруч, доповнюючи один одного і ведучи до майбутньої синтези. Зен (японська форма буддизму), глибоко відмінний від основного тексту палійської «малі колісниць», є явищем високо розвиненої духової творчості в царині, куди ще не ступала людська нога. Ця творчість яскраво виявилася в таких різних явищах, як джю-джитсу і театр «Но», з яким Захід щойно починає знайомитися. Раннє японське мистецтво — виключно релігійне. Воно — частина культу. Ступнево почуття краси витискує турботу про ритуальну діючість предмета. Зникають вибагливі мітологічні сюжети, потім — навіть людські постаті, і лишається чиста природа.

Вершком японського мистецтва був 13 вік з його безмірно витонченими квітами та тканинами на людських постатях однієї з квітами величини, досягши переданою словами, прозорої тремтливості. В міру наближення до нашого часу лінія уточнюється, досягаючи синтетично-закрапливої виразистості. За нею простягається незбагненно-загадковий світ. Один з останніх, зовсім недавніх творів — група брутальних оленят на ширмі — вражає своєю тасмичністю. За кожною картиною відчувається наявність якоїсь прихованої сили, яка лише своїм краєм доходить до нашого сприймання. Чудесним є і незаймане збереження цієї традиції аж до нашого бурхливого часу.

Порівняно з Китаєм у японському мистецтві, отже і в японському характері, більше стислості, зібраності, строгості, зосередженості, сухості, напруженості, готовості до стрибка. Китай має більше фантазії, різноманітності, тепла та радості життя. Японія — більше обмежена і шорсткіша; але вона здатна на велике зусилля.

В Японії є також модерністське, навіть безпредметне мистецтво, до того велими гідне уваги; але організатори виставки мали рацію, обмежившись мистецтвом традиційним. Таким чином вони дали нам картину внутрішнього життя великого народу, обдарованого непересічними духовими силами, який ще не раз здивує людство своїми осягами.

Оскільки мені вдалося його відчувати, основний елемент японської духовості — це зануреність у природу, в глибини прохолодної тиші безкраїх соснових лісів. Не можна забути фотографії двох японських святих. І щодо архітектури, і щодо місця розташування — це ніде в світі не було такого глибокого спокою. Один з цих храмів стоїть на березі озера, яке його відбиває, і здається: в ньому панує той самий густий, безмежний спокій, як і в його кришта-

лево-нерухомому відбитті, як належно і в серцях анахоретів, які в ньому живуть. А на самому дні цього спокою вони черпають силу, безмежні зложиса великої сили, такої потрібної сьогочасному людству, виснаженому технічною цивілізацією.

\*

І от — Модільяні. Його творчість — це величезна гідна відповідь сучасного Заходу його кольоровим суперникам. Це — щось цілком інше, але в якомусь сенсі рівноцінне. Не зважаючи на переживані нами труднощі та небезпеки, в разі перемоги сил добра, яка продовжує бути можливою, перед нами лишаються відкритими не менш грандіозні перспективи, ніж перед ними.

Не зважаючи на справді аскетичне, жертвенне служення своєму мистецтву, Модільяні, бувши людиною нашого часу, є далеким від Бога, хоч він Його якось шукає. Модільяні «одержимий людиною». Людина — центр його творчості і майже єдиний сюжет його творів.

Всіх їх можна звести до чотирьох-пяти тем. До них він раз-у-раз повертається з маніакальною впевненістю, з трагічним напруженням і з потрясаючою міццю та відвагою. Ці теми — простерте голе тіло, кар'ятида, портрет... Поза — майже завжди одна і та сама. Навпаки шукає він ідеального втілення образу, що живе в ньому, з мукою борячись за досконалість кожного з наближень. Портрет у малярстві — це як сонет у поезії: рамки вузькі, можливості обмежені, але мистецтво артиста виявляється з тим більшою силою, чим суворіше поставлене ним собі завдання і чим бідніші засоби, до яких він дозволяє собі удатися.

Що портрети служили йому лише «приводом», щоб висловити щось інше, глибше, основне, — це видно хоч би з властивого йому намагання видовжувати, іноді надмірно, ший своїх персонажів. Ця довга, тонка, трепетна ший часто здається центром, віссю для картини, її основним елементом, навколо якого і в стосунку до якого групується вся решта.

На виставку випадково, але доречно попало два пейзажі Модільяні. Цікаво, що й тут стовбур дерева відіграє достеменно ту саму пластичну роль, що ший на портретах, і здається, що він міг би з таким самим успіхом ставити повсюди дерево, якби на початку своєї кар'єри він вирішив стати пейзажистом.

Кожний з його кращих портретів можна характеризувати як боротьбу за душу зображуваної людини. Безстрашність і глибина, з якими він до неї підходить, нагадують Достоевського. В цій страшній боротьбі Модільяні забуває про гармонію. Його картини гостро, різко і прикро вражають наше сприйняття, розстроюють і хвилюють нас своєю незатишністю.

А проте Модільяні ставиться до своїх персонажів з полум'яною пристрасністю. Тільки він не психолог, а метафізик. Для нього суть людини знаходить свій вираз в усіх її вигляді, в кольорі її одягу, в манері складати руки, в меблях і тлі, на яких вона вирисовується. Середовище і довкілля, а не перебіжки настрій, розкривають тасмично людини, невідому, можливо, навіть самому мистцеві.

Іноді очі дитини розкривають безбездонність ліричного смутку, а очі повіі — чорні безодні, такі жакхаві, що не хочеться в них занурюватися думкою. Але здебільшого ці очі — порожні, чужі, неживі. Модільяні поважає у сьогочасної людини душевну порожнечу, страждання, — але й холодну байдужість до страждань ближнього, яка доходить до жорстокості.

Головне те, що він сказав про сучасну людину правду. Сила цієї правди така велика, що вона не блідне поруч з найкращими виявами тисячолітньої мудрості.

Він сказав ще іншу, дуже важливу річ: кожна сучасна людина, при всій своїй гріховності, являє собою цілком окремих світ, не схожий на інші. Почварні зародки зображуваних Модільяні індивідуальностей можуть і повинні стати особистостями. В цьому полягає завдання західної людини наших днів. Цим творчим зусиллям ми повинні і можемо здобути тимчасово нами утрачену повагу від кольорової людини.

## АРИСТИД ВИРСТА В АМЕРИЦІ

В травні скрипак і музиколог Аристид Вирста, що дістав від Сорбонни наукове відрадження до США, дав по українських громадах й інституціях ряд концертів (Філадельфія, Торонто, Нью-Йорк), а також ряд лекцій про українську музику (зустріч у об'єднанні письменників «Слово», доповідь в УВАН у США і т. д.). Такий живий контакт з громадянством в США приніс йому і живу інформацію з Європи і ознайомлення з А. Вирстою, як скрипалем.



# Спадщина Володимира Винниченка

4 травня 1958 року в залі Українського Інституту Америки в Нью-Йорку відбулося прилюдне засідання комісії УВАН у США для збереження і вивчення літературно-мистецької спадщини Володимира Винниченка.

На цьому засіданні голова Комісії проф. Григорій Костюк прочитав доповідь «Про основні питання збереження та наукового вивчення літературно-мистецької спадщини Винниченка». З цієї доповіді присутні члени і численні гості довідалися, що тепер вся велика літературно-мистецька спадщина Винниченка, згідно з волею вдови покійного письменника Розалії Винниченко, перевезена до Америки і передана, за відповідним договором, на збереження до архіву Колумбійського Університету в Нью-Йорку. Правним розпорядником і заступником всієї переданої літературно-малерської спадщини Винниченка перед архівом Колумбійського Університету є, згідно з договором, УВАН у США. До цього часу весь архів Винниченка, включно з його багатою бібліотекою, зберігався в Закутку (так назвав Винниченко власну садибу біля міста Мужен на півдні Франції, де проживав він останні майже двадцять років). Весь час зберігала і пильно доглядала за архівом дружина покійного письменника Розалія Винниченко.

Архів Винниченка являє собою надзвичайної цінності невичерпне джерело фактів, документів і матеріалів для дослідників української політичної, літературної і малерської історії за останні сорок років. Всі матеріали літературно-мистецької спадщини Винниченка в загальному можна розбити на такі групи:

1) Бібліотека письменника: а) майже повна збірка його власних творів різними мовами (українською, французькою, німецькою, польською, єврейською, російською, татарською, італійською); б) твори інших авторів багатьма мовами світу, серед них дуже цінна збірка творів українських радянських письменників 20-их років; в) цінна збірка

української періодици 20-их і 30-их років (Літопис Революції, Нова Генерація, Пуг, Пролітфронт, Червоний Шлях, Вапліте, Гарт, Літературний Ярмарок, Життя й Революція, Критика, Україна, Нова Україна та інші).

2) Рукописи недрукованих творів Винниченка.

3) Рукописи друкованих творів.

4) Листування.

5) Документи і матеріали.

6) Щоденні записи.

7) Малерська спадщина.

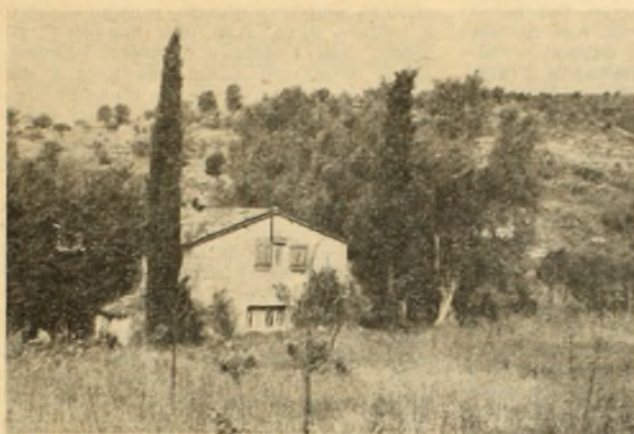
Групу недрукованих творів Винниченка становлять:

1) «Прокажені» (інша назва «Лепрозорій»), роман, закінчений до 1930 року.

2) «Поклади золота», роман, написаний наприкінці 1920-их років.

3) «Бог-Господь Іванище» (друга назва «Вічний імператив»), роман, написаний, правдоподібно, на початку 30-их років.

4) «Пророк», драма на 4 дії, написана, мабуть, до 1930 року.



Оселя В. Винниченка Закуток біля м. Мужен

5) «Слово за тобою, Сталіне», роман, написаний після другої світової війни.

6) «Злочинство» і «Білесенька», оповідання.

Це речі цілком закінчені автором. Зберігся також єдиний сьогодні відомий зразок ранніх, власне юнацьких, творів Винниченка, поема «Повія», написана ним, коли йому було 14 років, ще в перших класах гімназії.

З незакінчених творів маємо широко закросний роман з доби Хмельниччини. Написано тільки кілька перших розді-

лів і зібрано дві великі течки різних матеріалів і документів до цієї теми і доби.

З філософічних, політичних і публіцистичних творів, що не були друковані, варто вказати на такі:

1) «Конкордизм», морально-філософічний трактат (Основи щастя людини), велика багаторічна двотомна (близько 800 сторінок машинопису) праця.

2) Сила політичних статей, брошур, доповідей, есеїв, що в цілості становлять кілька томів.

3) «Заповіт борцям», публіцистичний трактат, присвячений проблемам української революції та її провідним діячам.

В групі рукописів друкованих творів маємо збережені рукописи, інколи в кількох перших редакціях, багатьох творів, навіть дореволюційних.

Листування потребує ще уважної систематизації і вивчення. Проте й зараз можна зазначити, що там є цінна збірка листів від Євгена Чикаленка, М. Грушевського, Микити Шаповала, Івана Лизанівського, Озерського і особливо цінні листи з 1929 року від Олексія Слісаренка.

Серед документів і матеріалів особливо важливі для історика літератури різні документи, газетні вирізки (з різної іншомовної преси), листи, театральні афіші і програмки, що стосуються перекладів творів Винниченка на інші мови і вистав його п'єс різними мовами і театрами Європи.

Найбільшою, можна сказати, несподіванкою і надзвичайно цінним документом доби є «Щоденник» Винниченка, ведений систематично, від 1914 року починаючи і днем смерті 6 березня 1951 року кінчаючи. Відсутні записи тільки за 1915 і 1916 роки, коли Винниченко жив нелегально, вів напружену політичну діяльність. Невідомо, чи не робив він у ці роки записів, чи, можливо, десь вони загубилися.

Збірка малерських творів Винниченка, що становить собою понад 70 картин, є зовсім новою і незнаною для ширшого загалу сторінкою творчої біографії Винниченка. Є всі надії сподіватися, що тепер, коли згідно з бажанням Розалії

Винниченко всі малерські твори Винниченка буде зібрано в УВАН у США, Винниченкова комісія докладно всіх зусиль, щоб зробити велику виставку цих творів для ознайомлення і з цієї галузю творчості Винниченка.

Винниченкова комісія УВАН у США плянує тепер наукове опрацювання, систематизацію і можливість публікації деяких найактуальніших матеріалів із цієї цінної збірки нашого письменника.

Чергове завдання — збереження Закутка як історичного і культурного заповідника та систематична допомога хворій вдові письменника Розалії Винниченко.

Женя ВАСИЛЬКІВСЬКА

## НА ПОРОЗІ ЛИСТЯ

Синьоградний вітер  
ятрить ніздрі кам'яного вечора.  
Між долонями місяця,  
як катедрою, виростає сон.  
Срібна папороть падає  
водяною молитвою  
на холодне коріння,  
де затулені доростки трепету.  
Оживають статуї  
в майбутньому тіней  
і стають, як берези,  
що ростуть на диких водах,  
де вовки, з очима роздертими чорною  
спрагою,

зустрічаються з дзеркалом  
свіжих тиш, не доторканих порохом.  
Там, де віти купаються  
в блакитному полум'ї неба,  
а бруньки загоряються,  
як тверді бронзові лампади,  
на порозі берези входять в вітер, що  
карбує обличчя,

на прозорі площини,  
де різьбитися музика стовбурів.  
І між струнами місяця  
їх листя, як сон, що зламається,  
як зелене вино, що розліється тисячю  
спалахів,  
кучерявими пальцями відчиняє акорди,  
дзвонить в двері ріки, що лунає над  
обрієм.

★

На порозі листя пробігають іскри  
смичками,  
скрипки днів хитаються —  
скрипки ночей затоплені в хвилях.  
На дорогах свіже каміння шепче росю,  
а в лісах лунають зелені акорди листя.

народ не тільки в творах поодиноких учених, а й в енциклопедичних збірниках (він їх назвав) та в енциклопедіях, як «Енциклопедія Британіка», американська католицька енциклопедія й деякі інші, яким він закинув, що їх відомості про Україну базуються на упередженнях і фальшивих інформаціях.

Співпраця українських учених у «Славонік Ревю» спричинилася, мабуть, до того, що проф. Матіос, при своїх широких наукових зацікавленнях і переважанні працею, більше зацікавився українськими справами, навіть написав кілька статей на ці теми, що були публіковані в виданнях СУБ. Коли в 1956 році я, перебуваючи в Європі, видав Матіоса, він з задоволенням повідомив мене, що є почесним членом СУБ. Збиралася я відвідати його й цього року, але вже в дорозі до Англії (в Німеччині) довідався про його смерть. Передчасно помер великої міри вчений і прихильник українців, які вдячно збережуть у своїй пам'яті його і все, що він для них зробив.

Теодор ДАНИЛІВ

## Еріхові Ремарку 60 років

Еріх Марія Ремарк, уродженець Оснабрюку, закінчив 22 червня 60 років. Світову славу приніс йому його перший військовий роман «На Заході без змін», що досягнув накладу 6 мільйонів примірників. 1929 року Ремарк емігрував з Німеччини до Франції, а потім до США. Його пізніші романи: «Три товариші», «Час жити і час вмирати», «Чорний обеліск», «Тріумфальна арка», «Іскра життя» не досягли вже сенсаційного успіху першого роману.

## ПОДЯКА

Цим складаю найсердечнішу подяку товариству Об'єднання Прихильників Мистецтва (Новий Ульм) за побажання з нагоди мого 60-ліття і щедрий подарунок у формі оплати подорожі до Італії.

22 червня 1958

Северин БОРАЧОК

## Пам'яті професора Матіоса

Нещодавно помер у Лондоні В. К. Матіос, професор російської мови й літератури у Школі Слов'янських Студій університету в Лондоні і редактор славистичного журналу «Славонік Ревю».

З покійним Матіосом я познайомився дещо незвичним способом біля 1950 року. Один з наших студентів, що студіював тоді славистику в Лондоні, прийшов якось до мого бюро в СУБ і сказав, що в нього в кабінеті висить велика мапа України. Принагідно студент розповів мені й про деякі факти безстороннього ставлення Матіоса до звичайної тенденційно насвітлюваних справ, що стосуються України, і з цього у мене витворився образ людини-вченого, що мені відразу сподобалася.

Коли за якийсь час після того СУБ влаштував шевченківські роковини в Лондоні, у мене виникла думка запросити проф. Матіоса на головного доповідача на святі. І хоч деякі мої приятелі вважали, що це надто смілива думка, я все таки зробив Матіосові таку пропозицію. Проф. Матіос погодився і вголосив таку промову про нашого поета англійською мовою, які рідко коли трапляються чути в нас при таких okazіях. За дозволом автора я опублікував ту промову на сторінках «Української думки», а пізніше СУБ видав її окремою книжкою. Проф. Матіос не тільки відмовився від гонорару, а й призначив увесь можливий прибуток з продажу книжки на допоміговий фонд СУБ.

Так почалося знайомство. Я пильно переглядав видаваний Матіосом «Славонік Ревю» і раз написав йому, що при всій моїй пошані до цього журналу, мушу вказати на один його недолік: у ньому нічого не пишеться про культуру українського народу, другого щодо величини між усіма слов'янськими народами. Приймаючи мою завагу так само доброзичливо, як я її зробив, проф. Матіос відписав мені, що не його вина в тому, бо сторінки його журналу завжди до диспозиції українських учених, і тільки від їх доброї волі залежить, чи

їх статті будуть у журналі друкуватися. Він як редактор ставить тільки дві вимоги: щоб статті були дійсно науковими творами і відповідали формальним вимогам редакції (розмір, бібліографічні посилання тощо). Загальне запрошення до всіх учених співробітничати в його журналі видруковане на другій сторінці обкладинки.

Було ясно, що справа тільки за українцями, і дійсно справа налагодилася. Коли до Англії переїхав проф. Щербаківський, ми відвідали з ним Школу Слов'янських Студій, і при цій нагоді проф. Матіос натякнув Щербаківському, що він вітає бй його співробітництво в «Славонік Ревю». Щербаківський погодився на це, і скоро в журналі появилися його цікава праця про сліди матриархального устрою на Україні, як вони відзеркалені в українському фольклорі.

Коли покійний Глобенко приїхав до Лондону, ми знову відвідали проф. Матіоса, і він так само «завербував» і Глобенка на співробітника журналу. Стаття Глобенка «35 років української підрадянської літератури», яка скоро потім появилася в «Славонік Ревю», є цінним матеріалом для дослідів над новою українською літературою, приступним і для чужих дослідників.

Потім у журналі почали появлятися й статті українських учених з-за океану, що якоюсь мірою ширили відомості про українську культуру в світі чи то спростовували тенденційну інформацію про неї.

Проф. Матіос був ученим великого формату і рівночасно людиною, науково сумлінною. Вачачи, як у західноєвропейській науці недоладно і кривдливо трактовано українське питання, він не міг мовчати про це і підніс свій рішучий голос. Даючи в одному з чисел «Славонік Ревю» дуже прихильну рецензію на «Енциклопедію Українознавства» (яка саме тоді вийшла з друку), він сердечно вітає її появу, сподіваючись, що вона допоможе вченим Заходу виправити фальшиві погляди й відомості, що роками ширилися про український

Альфонсіна СТОРНІ

## TU ME QUIERES BLANCA...

Хочеш мене з піни,  
з променів світанку,  
Або з перламутру.  
Щоб я зберігала  
Незайманість лілій,  
І запах найтонший;  
Замкнена в бутоні,  
Куди не сягає  
Ні місячний промінь,  
Щоб ні маргаритку  
Не звала сестрою.  
Хочеш мене сніжну,  
Хочеш мене білу,  
Хочеш мене чисту.

★

І це ти, що кожну  
Пригублював чарку,  
Овочі медові  
Рвав із уст вишневих;  
Ти, що на бенкеті,  
В листі винограду,  
Лишив своє тіло  
Вакхові на жертву;  
Ти, який садами  
Чорної омани  
У червоних шатах  
Доганяв зіпсутість;  
Що й скелет у тебе  
Тримається купи  
Не знати, яким чудом,  
Смієш вимагати  
(Бог тобі суддею),  
Щоб я була біла,  
Щоб я була чиста,  
Світланно-промінна.

★

Утечи в пустелю,  
Заховайся в гори,  
Рот собі очисти,  
Живучи в печері,  
Торкайся руками  
До землі сирію;  
Годуй своє тіло  
Гірким корінням,  
Воду пий зі скелі,  
Засинай під снігом;  
Віднови тканини  
Постом і смиренням;  
Вставай на світланку,  
Говори з пташками;  
І коли до тебе  
Повернеться тіло,  
І знову на місце  
Душа твоя стане,  
Що досі блукала  
Була по альпоях,  
—  
Тоді вимагай лиш,  
Щоб я була сніжна,  
Щоб я була біла,  
Щоб я була чиста.

Переклав Ігор КАЧУРОВСЬКИЙ



Оксана ЛЯТУРИНСЬКА

## 3 симпатії й антипатії

Як зворушливо сказав Юрій Шерех у своїй недовомці, пишучи про одного нашого вельми хваленого ювілята: «Якби він мав друзів, щоб могли дорадити!...»

Аж жаль узят: бідний, бідний, він не має друзів!... — Хіба? Таж їх повно, і кожен напередки спішить покласти лавровий вінок, і кожен кожне його слово святотить, як слово Корану!

Дораджувати? — Пощо, нащо? Таж слово Корану святе. Хто посягне його правити? Таж і найменший порух правовірні обізвуть блюзнірством. А вже наблизилися до священного каменя Кааби — хіба ж можна невірному, хай би і босоніж?

Це вступ, мабуть, до чогось іншого, та мимохиті, доречно чи недоречно, приплівся під руку. І хай! Не викидати ж слова з пісні.

\*

Вчора разом з христинами Галини Бринь відбувся в Міннеаполісі літературний вечір Ганни Черинь. Наші пані вийшли з того дуже добре: запросили численну публіку з Твін Сіті, приготували добірний буфет, добрали програму з вступним словом, з декламаціями, співом під піаніно і з читанням самої авторки, яка приїхала, щоб стати хрестною матір'ю Галинки і при тій нагоді познайомити з своєю творчістю.

Як видно, Черинь має не абиякий хист навіязувати родинні зв'язки, поширювати коло своїх приятелів, прихильників та особистих симпатиків; хоч і то правда, що проти когось вона — щойно виплене курча. От зараз і ніколи мені взялися за перо, все ж не з повинности репортера, а таки з викликані симпатії та — чи ж мені тут Черинь повірити? — щоб її зусилля були більш ефективні. Ще й беруся за невіддану дораду: не вірити так принагідним оплеском, похваланням прихильників: то це не запорадка успіху. Усвідомлення ж своїх недоліків дуже важливе з психологічного боку для дальшого поступу. Як не з власного нутра, то ззовні мусить прийти відповідний поштовх, підказ.

От уже один із прихильників — Ю. Косач, наокив був досить: ще в перші роки ісходу на Захід певних багатьох молодих поетів у «животворчості», в «духу своєї землі». Хоч пізніше й відмовився від свого «надавання в кредит», — лихо вже скоїлось: замість шукання, мистецького ставання, дальшого розвитку, — прийшов застій, і то через упевненість чи збаламучення і ще більша розгубленість. Все ж дехто (з старших) за підказом Ю. Шереха надхнувся Гоголем, дехто (з молодих) почав ретельно знайомитися з Заходом та набувати культури, в чому вже проявився чи не вплив Ю. Клена і В. Домоноговича.

Для кожного мистця розвиток конче мусить бути, треба йти та йти далі. Мало хто такий щасливий, що зразу «знайде себе». Та це тільки на поверхове око, що злегка, без зусиль. Дехто з великих чеських письменників, написавши один високий твір, перший і останній, замовкав зовсім, щоб не понизити своєї творчості. Дехто з японських, вичерпавшись духовно (вже і в 33 роки), кидався до Фудзіями, гадаючи, що вже своє життєве призначення виконав і нема чого жити далі. Багато з наших визначних письменників палило живцем свої рукописи, не задовольняючись написаним. Тому, хто вірить у себе, нема чого замовкати, нема чого кидатися до Фудзіями (щоправда, вірити в себе може і графоман, тільки підхлібни тхось!). До того, здається, не можна знати наперед, що можеш, а що не можеш: успіх приходить, як чудо, при напруженні усіх сил психічних і інтелектуальних або згодом ніби сам від себе. Можна знати наперед хіба лише певний психологічно-мистецький тип — інтелектуальний. Чуттям, вродженою інтуїцією, що може обійтися «без знання метрики й поетики», володіє не кожен. Не кожен володіє й тим свідомим чи підсвідомим знанням справжніх вартостей, що виходять поза «знання метрики й поетики». Тоді треба виплекувати в собі як одне, так і друге.

«Животворча сила» — якраз у тих справжніх вартостях, у збудному дусі твору. Вона не матеріальна, не почерпана із «буденщини». Якщо й не приймаємо тут, що для поетичної творчості конче потрібно (як то кажуть послідовники неокласики) «возвишених тем», не «брудної буденщини», — то суттю високого мистецтва є: відійшовши від «натури», відкинувши геть, — прийняти її в якомусь зміненому, одуховленому, живому, цільному й повному вигляді, в іншій тварності, суб'єктивно-власній, не такий, як перед очима, в есенції, з вищої точки бачення. Це виключає натуралізм, а «безпосередня свіжість» не від рвучкого скоплення «просто з життя»: вона має також пройти через творче горно.

Не можна сказати, що Черинь не працює далі, не добирає інші теми, не випробовує жанри. Після виданої ще в Німеччині в 1949 році збірки лірики «Crescendo» появлялися зчаста в нашій пресі її далішні ліричні вірші, гумористичні, пародійні та й часто початкові спроби в прозі. Однак тут не йдеться про кількість творів, ні про різноманітність жанрів, а про спрямування, характер і дух творчості, що велить бажати більшого.

Правда, ставити вимоги до будь-якого письменника, то й треба поставити їх письменникові до суспільства. Та про це має подбати хтось відповідний, чітко слово і діло мало б якийсь відгук і наслідок. Однак, назвавшись поетом, ставши ним (не так то легко ним стати!) і тим самим поставивши самозрозумілі вимоги до суспільства, поетові треба ставити їх наді і собі. Дійсно, завдання поета, як сказав недавно й В. Барка, найважче. найважливіше: поезія животворчий складник кожного мистецтва, без неї й порожнє, неможливе життя. Але це має бути справжня поезія. А скільки є тепер її підміноків, коли загублено й відчуття, де справжнє, де несправжнє. І то не тільки в літературних жанрах і родах мистецтва.

Поліпшення могло б прийти, поза іншим, від вимог до себе, від усвідомлення своїх похибок чи недоліків. Тому ж усвідомленню ніяк не сприяє зарозумілість, упевненість, і ніяк не може допомогти тут вичікування, замовчування чи безрозбірливе, безпідставне похвалення збоку. При деяких «безнадійних випадках» і наповідь нічого не вдіє, а то прийшла б запізно, і шкода марної витрати часу, як для наповідача, так і автора. Та й справжніх критиків у нас обмаль, та й вольонтерів із них ще менше, хіба поготів вербуються аматори з прибічників, а то й чистої води демагоги, які тільки і знають «обробляти несвідому масу», а напрочуд вдатно. Якби ще не та здебільша загальна настанова, що випливає вже не з одного «комплексу», а з багатьох: хто похвалює — той приятель, тому вір; хто не похвалює — той ворог, як йому йняти віри? І, справді, тут треба такого завзятця, хто вже пройшов некло і йому вже «море по коліна», чи когось з одчайдушності самогубця. Через дещо, вже опубліковане й натякнуте, гадаю, авторка «Крещендо», взявши собі цю назву за символ і духового ступінювання, не візьме тут за зле одвертість і вияв виниклого (не від тих натяків, а від самої творчості) упередження. Воно — в знаходженні поверховості, плиткості, вузькості авторчого світу. Подекуди вже сам «легкий» тон, якесь хвацька бравура в розв'язності, якийсь сексуальний нахил дуже знизує рівень. Напевно, все це напливало, все це вщеплене, навіяне духом підрадянської культури, яку з таким успіхом удалось і вдається більшовицькій махіні звести на півкультуру. Того духу не можуть позбутися і сильніші таланти, ані... але тут табу: тільки не зачепи той дух, а ще й загальніше, — то й не оберешся особистих образ і... національних! Якесь жакливе, уперте нерозрізнення категорій: себе чи то українського народу від нащеплюваного окупантом.

Ще й несвідоме похвалення тієї півкультури, дінців її та поплентачів, аж до гльорифікації. Якби хоч не йти за інерцією! Як же не йти, коли ж наша свідомість, нащеплене йде з нами, авішшло в дух і кров, прищеплюючи далі й далі, зводячи до ієрархії вартостей, до одного рівня — на позем! Гльорифікуємо й те своє тут, що вже через неусвідомлення застеніло в гльорії ніби навіки.

Ось щойно кинулось під око — в котре вже? —

Ридає бас, немов орган в костелі...  
Над капітелями комахи-мулярі,  
Аж ген-ге-ен в колісці угорі  
Розводять письмена щітками в  
видноколі.

Пісок і вапно... Клей...  
Ультрамарину...  
І співи, мов псалми на мові  
Зороастра...

А на підлозі краплі алябастру,  
По стінах — золоті цитрини.

Цибулі з'ївши, курять і плюють,  
У храм чужий прийшли із власним богом  
Й щітками довгими розводять по чертогах  
Над вітварем чужим релігію свою.

О, це не рівня якимсь там оспівува-  
чам «кобилодойців»! — За цим стоїть  
талант, і чи ж його не шкода? А чом  
той вірш не «уравніловка»? Той «уль-  
трамарин», «краплі алябастру», «золоті

цитрини» — хіба не говорять до уяви за наміром автора про фрески, мозаїку, дивовижні мальовила — «свої письмена» якихсь диво мистців з «мовою Зороастра»? І ті дивовижі порівнювати з віхтарським ремеслом муляра? Навіть і добре шануючи кожну працю, ми не скажемо за Л. Толстим і ще за кимсь, що шевство благодійніше для людства, ніж мистецтво. А хіба ж не за тим рецептом ми тепер при посвяченні катедраль найбільше вихваляємо... вареники?

А чи це «плювання» згідне з визна-  
вчачами Заратустри? Чи ж не всім відомо,  
звідки воно прийшло, дійшовши до апогею — до плювання не тільки на «чужі храми і богів чужих», а й на свої власні?

От приплелось під руку знов щось з іншого. Либонь, тому що яскравіше, основніше, тож і наглядніше. Суть же — та сама: вража чіпка.

Плиткості в «Крещендо» — чи не найбільше в «Німецьких сонетах», де відбивається типове наше провінційне чи скоріше підрадянське посуджування Заходу, як то кажуть, «із смітника». Хоч спостережливості й гумору не брак, тільки може треба було б ту спостережливість звернути на іншу колію, глянути з іншого кута. Але при наявності таланту, при відгадній спроможності розвитку та й намаганні самої авторки і вже просто жіночої чутливості, більший спромозі акліматизуватись, — віримо, що це прийде. Тільки б не йти за інерцією чи за чимось невідповідним простодухим або несумлінним вмовлянням!

В «Крещендо», здається, й найбільші авторчині успіхи. Тут, окрім ґрунтовної початкової підготовки в опануванні «синтаксис, метрики й поетики» — легкий вірш, намагання до вишуканих рим і свіжих образів, — ступінювання почуттєве, що йде і з ступінюванням ритмічним, вивершуючись у віршах «Полин», «Горе матері». Навіть спритний скок із реалізму чи натуралізму до імпресіонізму, не за Стефаном, чей за Ю. Косачем. Проявляється не брак уяви, темпераменту, що так важливе для мистця. Тільки тут треба сказати, що мистецький темперамент ніяк змшувати з сексуальним надихом чи обмежувати наміц кохання, любови, ненависті: він у гарячі «постояння» за свою мрію, правду. І найбільше на місці, коли та правда нетільки особиста, а й загальнонаціональна чи вселюдська.

В пізніших спробах Г. Черинь, поза випробуванням жанрів, ніби нема більш успіхів. Можливо, це зумовлене й браком часу, що йде на заробіткову працю. Вже не один наш поет, вичерпаний тим, зовсім замовк, інший напружує сили, щоб не зрадити покликання, бож тоді... та про це вже нудно торочити.

Так би тут і заохотили Г. Черинь при її нахильності до дальших вправ у пародіях! Навіть не треба було б далеко звертати з нашої буденщини, тільки вишукувати зачіпку, гідну пера пародиста. Не роздрібнюватись на пусте і нагострити добре вовчі зуби. В чому щиро й бажаємо успіху! Лише чи захоче Г. Черинь придбати собі таку страхітливую прикрасу? Либонь довелося б тоді поступитися не одним прихильником, може, деколи й оплесками, а для українського поета вони й так скупі, хіба для якогось вибранця в тому нема обмежень. Тут навіть не можна передбачити всіх далекосяглих наслідків. Та не позбавляти б охоти!

Щире побажання вовчих зубів і дедикація до подарованої авторкою збірки ніби велить додати ще щось до сказаного.

Натуралізм (імпресіонізм — тільки його завершення) завів до «сліпого кута», далі було нікуди: його досконаліше замінила фотографія. Мистецтво, як і кожен живий організм, мусить жити, оновлятися животворчими ідеями. Інакше не буде ніякого культурного процесу. Звідси і почалися гарячкові шукання модерну. Цей рух, після імпресіонізму, став докорінний, глибинний. Тоді не були такі малаважні проблеми, як це виходило б із сказаного Я. Гніздовським (УЛГ), мовляв, «і то, і то (натуралізм і модерн) — мистецтво». Або як це впливало б з його згадки про зведення подекуди тих проблем до наподоблювання лише техніки, не притаманної даному родові мистецтва; або з його прозвуження про закулісся Монмартру: підглядання і скоплювання проблем і розв'язки з-під руки одного мистця у другого. Навіть узявши тільки технічно, ті проблеми дуже цікаві та ведуть, як визнає Гніздовський, до незнаних досі ефектів, до збагачення технічного досвіду, різних можливостей, що завжди припадає до високого мистецтва. Підглядачів же не переводилось ніколи і ніде.

Проблеми модерну в своїй суті — нічого нового: технічні почерпуються з техніки іншого роду мистецтва і загально-технічного поступу, ідейні — з давнього мистецтва і наукового поступу, от, наприклад, експресіоністичні можна зна-

йти і в печерних рисунках палеоліту, і в Тінторетто, і в культурному муринському мистецтві, і ще десь там. Проблеми монументалізму — у багатьох старовинних і вже не таких давніх культурах. Навіть проблеми абстракціонізму — вже в неоліті та й у прапервісному абстрактному зображенні символів. Численні «ізми» — це або відкидання навіязаного, несуттєвого, непритаманного, безвартісного, — псевдо, або наголювання якоїсь проблеми, вартості. Отже «ізми» служать для «очисти» мистецтва. Однак кожен напірам — однобічний. В чергуванні їх в дальшому шуканні може бути культурний процес, але ніяка культура. Щоб мистецтво набрало рис цієї великої культури, — для того потрібна повна синтеза, що й актуальне сьогодні.

Перескакувати комусь зразу, скажимо, з імпресіонізму через усі «ізми» до синтези — перешкоджає природний закон еволюції (звідси відставання якоїсь духової провінції від метрополії на кілька десятих і більше років). Правда, щось можна досягти «революційним порядком», але не все, не органічного цільного поступу. Треба таки перейти ті етапи, принаймні, важливіші, пережити самому всі очисні, рушійні проблеми, щоб знайшлась звага і спромога робити синтезу. Хіба та синтеза завжди з тобою. Але це не для «модників», не для наподоблювачів, не для посередніх мистців: це привілей і тяжка справа велетнів.

Ще б тут ніби треба додати (задня декоративі) про завдання української культури. Це ще майже terra incognita, хаші, манівці, розпачливі роздоріжжя, і в кількох словах нічого не дається сказати. Все ж хоч трохи: українське народне мистецтво — не натуралізм і не реалізм, ним є хіба «побутовщина» нової і новітньої доби і «частушки».

В межах однієї великої культури вміщується багато творчих індивідуальностей. Брати собі когось за взір — не радно: це учнівство. Інша справа, коли мимохиті прийде до наближення, співзвучності: тоді не буде ні наподоблювання, ні учнівства, а спільна творча схильність до чогось. От як біологічне в Антоніча і раннього Ореста. Але є й спільна висока мета — своя культура, — що не робить учнівства, хоч і однаково має жити в кожного. Лише б знайти справжній дух тієї культури і себе самого!

Богдан Тиміш РУБЧАК

\* \*

З піску виростають колючі рослини,  
сухий пісок ріже дитячі очі,  
засипає стежки, засипає поріг і спогад —  
з піску виростають колючі очі.

З піску виростають колючі руки,  
уста мов ножі, куці шорсткого волосся —  
тіло з піску м'якогрудої жертви шукає,  
що дощ в зіницях несе, що має зелені  
руки.

### ЖЕРТВА

Ранок, сліпий від досад,  
поповнив тираносид;  
осталися в чорнім саду  
блакитної крові сліди.

Ласкавих суддів трибунал  
промінним гнівом палав,  
аж птах милосердя просив:  
Літати ж немає сил.

Дідок, що ножі точив,  
знайшов самотнє дівча,  
що співало в тернових кущах,  
тернові вінки в'ючі.

В одежі з полину стеблин  
дівчину суддям привели,  
і присудив трибунал,  
що винна буде вона.

Крістіна РОССЕТТІ  
1830-1894

\* \*

Коли умру, мій любий,  
Не треба роз і сліз;  
Хай не стоїть при узолов'ї  
Скорботний кипарис;  
Зелені, в росах, трави  
Круг мене хай ростуть;  
Якщо ти схочеш — згадай,  
А схочеш — то забудь.

Не бачитиму тіней,  
Не чутиму дощів,  
І солов'їний не долине  
До мене тужний спів —  
І, мріючи крізь присмерк,  
Що сон і сон несе,  
Я, щасна, все згадаю,  
Забуду щасно все.

Переклав М. ОРЕСТ



# НОВА АНТОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Нещодавно нам доводилося обговорювати «Антологию української поезії», видану в Києві минулого року. Бачачи, як вона безлико і рівночасно тенденційно спрепарована, щоб продемонструвати нібито великий розквіт поезії в УРСР, ми говорили не так про саму антологию, як ширше: чи може існувати поезія взагалі у кліматі тоталітарного радянського режиму. У цій статті ми хочемо висловити кілька думок з приводу появи антології Володимира Державина («Антологія української поезії», Лондон, 1957, в-во Спілки Української Молоді у Великій Британії, 564 стор.), по можливості не відходячи в надто загальні питання, хоч, нам здається, питання про можливість розвитку української поезії на еміграції теж не позбавлене інтересу, і його варто було б обговорити.

★

Володимир Державин відомий в наших літературних колах винятковою послідовністю в стосуванні певних критеріїв до оцінки літературно-мистецьких явищ, так що, раз прийнявши якусь засаду, він принципово тримається її, навіть якщо вона з часом стала незручною для нього самого. Очевидно, таке можна говорити, не виходячи за межі звичайного припущення, і ми власне припускаємо, що його теза про неокласицизм як найвище (і, може, єдине) досягнення нової української поезії мусить завдавати йому досить клопоту. Але почавши з послідовності Державина, ми мали на оці не так неокласицизм (наведений тут для прикладу), до якого ще матимемо нагоду повернутися пізніше, як притаманний його методі естетичний критерій — єдине вирішальний в мистецьких явищах. Цілком поділяючи такий його підхід (хоч він і не популярний в нашому суспільстві, в якому домінує доморосла критика, що на догоду так званій opinіi воліє керуватися утилітарними критеріями, прикрашеними в патріотичні шати), ми вже апіорі сподівалися, що естетичним принципом Державин керувався й при укладанні своєї антології, про яку тут мова. І з приємністю можемо це ствердити — не помилилися.

Уже на першій сторінці вступного слова, що вияснює принципи, за якими укладена антологія, Державин беззастережно формулює примат естетичного над усім іншим, кажучи: «Естетичні (мистецькі) вартості є дуже своєрідні, вони — зокрема коли йдеться про осяги найвищого артистичного рівня — є принципово незалежні від зовнішніх (матеріальних і соціально-економічних) життєвих умовин, бо, як сказано в Новому Заповіті, „Дух Божий віє, де хоче“. Мистецтво — не „відбиття“ і не „відзеркалення“ дійсності, і не щось інше, похідне від неї, а саме є істотною дійсністю...» і т. д. Дещо могло б занепокоїти твердження упорядника (двома сторінками далі), що «поетична антологія повинна узгляднювати моральний чинник, уникаючи не самих лише явно іморальних творів, але й таких, що легко можуть надатися до неправильного й негативного, під моральним поглядом, розуміння...» Ми воліли б, щоб естетичні явища були оцінені поза поняттями морального чи аморального. Не щоб ми були проти моралі як такої, а тому, що всі тоталітарні рухи, беручися до ліквідації мистецтва (що є органічне їхній природі), роблять це під прапором моралі: Гітлер ніби з моральних позицій виступив проти т. зв. «дегенерованого» мистецтва, пізніше моральні фрази прикрашені тотальне знищення мистецтва в СРСР, зрештою, наш нацреалізм залюбки користується аргументом моральності, щоб з добрими намірами звести нанівець можливість літературної творчості на еміграції. При тому ж ясно видно, що мистецтво розвивається саме там, де від нього не вимагають посвідки моральності.

Але для цього побоювання немає підстав, бо вже з самого контексту видно, що Державин саме для того й згадує про моральний критерій, щоб його заперечити, і чудесно це робить в кінці тієї ж фрази: «...ні для кого не таємниця, що якраз підміна мистецької височини та ідейного багатства критерієм моральної слухності надає переважний більшість досі наявних антологій та хрестоматій з української поезії такого безнадійного плаского, одноманітного й примітивного характеру».

Нам зовсім ясно, чому Державин повів мову про моральний критерій, щоб його зручно заперечити. Тямущій людині він дав зрозуміти, що від естетичного принципу він не відступає, а «нескомплікований патріотизм»... Але що таке «нескомплікований патріотизм»? За визначенням одного журналіста західньо-українського походження, — це найвищою мірою чесна, ідейна й патріотична людина, яка не менш послідовно однаке, завдяки своєму примітивізму, хоче науку, літе-

Іван КОШЕЛІВЕЦЬ

ратуру, мистецтво звести на рівень дешевішої пропаганди, тобто знищити їх.

Чи треба бути поблажливим до «нескомплікованого патріота», з уваги на його чесноти, лишаємо це питання цим разом відкритим. Що ж до Державина, то він, заспокоївши його, що в антології аморальних речей не буде, уклав її на свій смак. А «нескомплікований патріот» дстав у нього свою лепту у вигляді кількадесятих сторінок, неприналежність яких до антології кожному впадає в око. Бо якщо антологія є «вибором поетичних квітів», то ніякою мірою не є квітами ні пісні УІІА, ні твори Марка Боєслава (при всій їх ідейності), як також і писання слуг «нескомплікованого патріота» Петра Кізика чи Ростислава Єндика, навіть як вони убрані в шляхетну старороманську форму тріолета.

Шляхом поступок «нескомплікованому патріоту» Державин здобув право на видання антології. Чи виправданий цей шлях?

Переїдемо до короткого перегляду антології, яка є явищем видатним, оскільки в одному портретивному томику дає перекрій усієї нової української поезії, та ще й у добірї визначного її знавця.

Виходячи зовсім слушно з засади, що українська поезія 19 століття, починаючи чотири її великі постаті (Шевченко, Куліш, Франко і Леся Українка), незрівняно відійшла від поезії 20 віку, Державин яких три чверті антології віддає цій станції. Було б недоцільно аж надто зупинятися на деталях, і ми, поміняючи відразу 19 століття, звернемо увагу на деякі питання поезії 20 століття, і то головне в тих місцях, в яких наш погляд розходиться з поглядами упорядника антології.

Насамперед хай буде мова про неокласицизм, який ми згадали на початку. Існує властиво міт (у визначенні Шереха — легенда) про неокласицизм, що має найбільшого прихильника в особі Державина; є, зовсім природно, літератори, які, скажемо обережно, захоплення неокласицизмом не поділяють. Але коли між ними заходить суперечка, то складається враження, що вона відбувається на неокресленому терені. Державинові належало б написати розвідку про неокласицизм в цілому, зокрема ж про його поезику, щоб було ясно, про що мова. В нашому уявленні неокласицизм, якби його можна було дістати в чистому вигляді (що, очевидно, неможливе, і тому наше астрактне окреслення ніякою мірою не стосується персональної характеристики неокласиків), нагадує чимось традицію професорської поезії часів Могиланської Академії, коли Митрофан Довгалевський, викладаючи поезику, одночасно ілюстрував її власними творами. І нам здається, що ті поети, яких до неокласиків зараховують, були тим більшими поетами, чим менше вони були неокласиками. Ще інакше: приписувати неокласицизмові все, що властиве творчості неокласиків, значить — виходити за межі можливості його дефініції. Хай читач дарує цей довгий відступ: він має конкретний стосунок до теми. Ми опонуємо Державинові не тому, що він багато місця віддав неокласикам, а тому, що, надміру захоплюючись ними, він недоцінює інші видатні явища модерної української поезії, напр., Тичину, якого він умістив усього лише п'ять поезій. Аргумент, що Тичина не заборонений і друкується там, фальшивий, бо хоч він і виконує формально обов'язки (само обов'язки!) «принця» української радянської поезії, він насправді заборонений не менше, ніж Зеров, бо його збірка «Замість сонетів і октав» за сорок років жодного разу не перевидавалася і практично є неприступною для читача ні там, ні тут. Саме цю збірку в повному її складі мусіла б містити кожна антологія, що виходить на еміграції.

На нашу думку, не зовсім справедливим був упорядник і до Бажана. Може, не так у добірї текстів, як у першій передмові, де він загальною зазначає: «...тому оцінюємо здебільшого негативно вірші М. Бажана, В. Сосюри, О. Влизька, А. Малишка тощо...» Це дещо стисло і власне тому не зовсім вдало, бож ніякого порівняння не може бути між Сосурою і Малишом, з одного боку, і Бажаном, як брати його оригінальну творчість бодай до середини 1930-их років, — з другого.

Можливо, це наслідок того, що друга передмова упорядника («Українська поезія і її національна чинність») занадто коротка, і авторові доводилося висловлюватися надто стисло. Але вже ніяк не можемо погодитися з твердженням у примітці про хвилювизм (стор. 23), коли автор, говорячи про винищення прихильників Хвилювизму на Україні, стверджує «їх більш-менш льоально ставлення до московського окупаційного режиму в Україні...» Ми ставимося з певним

упередженням до деяких проявів хвилювизму на еміграції, але це стосується тільки людей інтелектуально лінивих, які воліють повторювати фрази Хвилювизму — «Геть від Москви!» і «Дайш Європу!», але тим часом Європи не беруть, хоч ім цього тепер ніхто й не боронить, а воліють жити далі тим багажем, що привезли з собою, ідучи таким чином прямиїнько в «просвіту», проти якої бунтував Хвилювий. Коли ж мова про хвилювизм, яким він насправді є, то йому шіак не можна закидати льоального ставлення до московського окупаційного режиму.

Після київської групи неокласиків (чи почасти й поруч з ними часово) Державин надає особливого значення, як це видно з передмови й самої антології, Євгенові Плужнику, Кленові, Ольжичеві й ще декому, особливо підкреслюючи роль празької (чи вісниківської) школи. Але маємо змоги зупинятися на всіх цих питаннях, зокрема, як це б хотілося, — з приводу ролі вісниківства. Обмежимося Плужником і Кленом. Євген Плужник, творчість якого є вершком українського імпресіонізму в поезії і чи не найтипівішим у нас зразком чистої поезії взагалі, як поет найменше ангажований, скоро і несправедливо забутий або, ліпше буде сказати, ніколи належно не оцінений. Наші любителі тільки «бойової» поезії ладні б заборонити його, як це роблять в СРСР. На що колись дотепно відповів їм Державин, що й він зробив би те саме, щоб Плужником нарешті зацікавилися («Літвари», 1947). І що він Плужникові, поруч з Ольжичем, уділив найбільше місця в своїй антології, в цьому її особлива вартість, і заради вже цього самого її треба гаряче рекомендувати кожному, хто хоче не однокорного знайомства з українською поезією.

Добрі текстів з Клена в антології не викликає застережень, але не про це хотілося б поговорити в зв'язку з Кле-

## З культурного життя в Америці

### УСПІХ МИХАЙЛА МОРОЗА

Відомий український маляр-пейзажист Михайло Мороз за свій краєвид «Феніція» здобув другу нагороду на американській виставці скульптури і малярства, в якій взяло участь 200 малярів і скульпторів. Виставка відбулась 11-15 квітня в мистецькій колонії Локаст Вілі, недалеко від Нью-Йорку. Нагород за традиційне мистецтво на зазначеній виставці було тільки дві, і одна з них припала М. Морозові. Богдан Кравців з цього приводу пише в нью-йоркській «Свободі» за 23 травня 1958:

«Краєвид „Феніція“, що його автор відмовився продати бажачим американцям і що прикрашає сьогодні одну з стін помешкання М. Мороза, поспійної мистецької галерії мистця, відзначається понад усякий сумнів своїми мистецькими вальорами — чіткою й суцільною композицією і просто цілою поемою кольорів». «Справжнім поетом барв, расовим мистцем пейзажу назвала Михайла Мороза українська мистецька критика ще на рідних землях». «Михайло Мороз (1904) має за собою довгий і трудний, але звиятний шлях, що його почав рівно 35 років тому студентом мистецької школи О. Новаківського... Завершив свої студії Михайло Мороз у Парижі 1927-30 рр. і в Італії до 1932. З 1925 був активним учасником багатьох мистецьких виставок, що їх влаштовували у Львові РУБ, АНУМ і потім спілка українських образотворчих мистців. В березні 1941 виставка праць Михайла Мороза і його великого вчителя Олексі Новаківського відбулася навіть у Москві, куди привезено десятки творів Михайла Мороза і де критика (А. Ахвілев) відзначила теж його любов до землі і свіжість кольорити його краєвидів».

З 1944 Мороз — на еміграції, живе тепер у Нью-Йорку, не припиняючи своєї мистецької праці. Доводиться висловити жаль, що досі в Нью-Йорку не було ні одної індивідуальної виставки праць Михайла Мороза, що дала б змогу і нагоду оглянути його 35-літній мистецький шлях.

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРАЦІ МИКОЛИ ГЛОБЕНКА (ОГЛОБЛИНА)

Конференція літературознавчої секції УВАН у США вшанувала 30 квітня 1958 пам'ять Миколи Глобенка-Оглоблина, що помер торік у розквіті своїх духових сил. Конференцію відкрив Юрій Шерех, доповідь прочитав Юрій Бойко. Доповідач поділився своїми спогадами про спільну працю з Миколою Глобенком-Оглоблином, яка почалася в 1937 році, коли обоє викладали в Інституті Журналістики в Харкові історію української літератури. Як літературознавець М. Глобенко-Оглоблин почав свою працю під керів-

ном, шкода, що характер статті не дозволяє на це. З Кленом ми зайшли в глухий кут, і коли недавно відзначалося десятиліття з дня його смерті, прикро було читати писане не з переконання, а з обов'язку («так треба»), незвідомим накинутаго. Як добре буде, як колись про кожного поета будуть говорити без упереджень, без наперед визначених плюсів і мінусів, ставлячи всі речі на свої місця, тоді й винятково цікава постать Клена знайде належне освітлення. Але подібних питань у нашій поезії занадто багато, щоб про них говорити з нагоди появи однієї книжки.

★

Вихопивши лише кілька питань у зв'язку з появою антології Державина, ми й не мали наміру обговорювати її систематично чи важити, наскільки під наш смак дібрані тексти в кожному окремому випадкові (хіба винятково зазначимо, що упорядник виявив добре почуття гумору, вставивши Осьмаччине, «До принца українського»), як так само хвалити чи ганити її. Кожна річ говорить сама за себе. І якщо нам вдалося звернути увагу читачів на появу цієї цікавої книжки, наше завдання можна вважати виконаним.

У мистецтві щось важить тільки індивідуальне. І навіть у випадку антології, коли упорядник, не додаючи ніби нічого від себе, лише впорядковує чужі твори, його індивідуальність багато значить. В цьому читач легко переконається на прикладі антології Державина. Кожен інший зробив би (не кажемо, ліпше чи гірше) — інакше. І тому нам здається, що поява антології Державина ніяк не виключає можливості й доцільності видання антології покійного Миколи Глобенка, в упорядкуванні якої, як нам відомо, він уклав багато праці. І ще варто було б, щоб вийшла (одна чи і більше) антологія вужчого характеру, упорядкована не з бажання подати повний перегляд усієї поезії хронологічно, а тільки дати вибір поетичних шедеврів.

ництвом блискучого літературознавця проф. Олександра Івановича Білецького, працюючи над темами, пов'язаними з українським барокко. Його матеріали були пізніше використані в хрестоматії української літератури, виданій пізніше в Києві.

На еміграції Глобенко працював при всіх несприятливих умовах інтенсивно. Для «Енциклопедії Українознавства» він написав статті «Історія і стан дослідження української літератури», «Доба реалізму», «Доба модернізму», «Найновіша доба» та інші статті про літературу. Доповідач найвище цінує статті покійного про українську бароккову літературу, під якою він за власною концепцією об'єднує ренесанс-барокко-класицизм. Займаючись також літературою княжої доби, Глобенко показав безпосередній зв'язок літератури 17 століття з старокіївською традицією.

Юрій Бойко дав огляд також літературно-критичних статей Глобенка в еміграційній пресі (про Яновського, Хвилювизму, Лятурицьку, Ольжича, а також більш історико-літературного характеру статті про Котляревського і його зв'язок з Заходом, про відмінність Нечуя-Левицького від народників, про причини великої популярності Олеса тощо).

В заключному слові Юрій Шерех, як голова конференції, відзначив старанне зібрання і систематизування доповідачем літературної спадщини М. Глобенка і сказав із жалем, що передчасна смерть та тяжкі умови життя не дозволили Глобенкові зробити більш десяти частини того, що могла б зробити така значна наукова культурна сила.

### УВАГА!

### УВАГА!

Подаємо до відома українського громадянства, що в рамках святкування 800-річчя Мюнхену відбується 17 липня ц. р. о 20 год. в Софієнзаль (Мюнхен, Софієнштрассе 6)

### ВЕЛИКИЙ КОНЦЕРТ ВІЗАНТИЙСЬКОГО ХОРУ

під керівництвом д-ра Мирослава Антоновича.

В програмі — релігійні і народні українські пісні.

З уваги на обмежену кількість квитків, просимо негайно замовляти їх у бюрі Центрального Представництва Української Еміграції в Німеччині — Мюнхен, Дахауерштрассе 9/II, в урядові години.

Ціни квитків: 3, 4, 5, 6 нм.

ЦПУЕН



## 3 діяльності Міжнародної Вільної Академії Наук

На початку червня цього року відбувся сьомий конгрес Міжнародної Вільної Академії Наук (Париж), що традиційно відбувається після річних загальних зборів. Офіційно Академія має свою назву з 1952 року, але заснована вона з ініціативи проф. Олександра Шульгіна ще 1948 року і до офіційного відкриття вже реально існувала, виконавши під керівництвом її ініціатора значну працю. Десять років — це вже солідний вік для емігрантської установи. Хоч через брак коштів академія не може повнотою розвинути свою діяльність, вона все ж виявила свою живучість і досягла бодай одного з своїх завдань: взаємного зближення кваліфікованих представників науки, культури і навіть політики поневолених народів. Коли взяти до уваги суперечності, гострі сварки, які ще так недавно панували між цими народами, то взаємне зближення їх культурної верстви є чималим досягненням, що має значення на майбутнє.

Для нас, українців, це важливе ще й тим, що в академії ми працюємо як дуже активний чинник поміж так званих «сателітів». Останні, як відомо, утворили союз «des peuples captifs», організацію, що відіграє вже поважну політичну роль. На жаль, українців там немає і, може, з їх власної вини. Тим більше значення має Академія (вона, до речі, належить до організації «des peuples captifs», як дорадчий орган, хоч реальна співпраця ще не налагоджена).

Крім річних конгресів, Академія відбуває протягом року кілька прилюдних засідань, не рахуючи постійних зборів ради, до якої входять по одному представнику від усіх національних секцій. Цього року з технічних причин відбулося менше прилюдних зборів, але все ж було прочитано п'ять доповідей: п. Чіура (Румунія) про знамениту книжку англійською мовою — підсумки політичного, культурного й економічного радянського панування в Румунії; проф. Олександра Шульгіна про значення назви Русь (гостра критика на відому книжку Пашкевича); гість з Польщі прочитав доповідь про слов'ян на території Румунії в середні віки; проф. Зигмунт Залеський прочитав доповідь про сонет і рондо в сучасній світовій поезії; ще одна доповідь з румунського боку — про союз Румунії й Сербії в шістдесятих роках 19 віку.

Як завжди, всі ці доповіді викликали жваві дискусії, в яких завжди брав активну участь проф. Кульчицький.

7-8 червня на конгресі було прочитано 12 доповідей, серед них чотири українських. Серію доповідей розпочав проф. Шульгін, темою «Історія в кривому дзеркалі». Промовець зупинився на деяких темах з його ще не виданої частини праці про філософію історії («L'Histoire et la vie»). Відмічаючи брак чіткості в дефініюванні істориками тих явищ, які вони досліджують, автор давдовив свою тезу на прикладі історії раннього капіталізму, на фальшивій дефініції феудалізму, так типовій для сучасних радянських істориків тощо. Але особливо терпить історія й історична правда від націоналістичних чи імперіалістичних наставлень істориків. Навівши кілька прикладів, промовець зупинився на схемі східної історії Грушевського, яку

визнавали деякі російські історики (Преніяков і інші, почасті лінгвіст Шахматов), а тепер її відкинули. Сам Ключевський, безперечно великий російський історик, коли говорить у своєму курсі про Україну, викривляє її історію і виявляє повне її незнання.

До історичних тем на конгресі треба також віднести доповідь Габрієля (Угорщина) про студентів з Центральної Європи в Паризькому університеті 15 віку (уринок з великої праці про середньовічні університети), доповідь Чеслава Хованця (Польща): «Польська проблема в 19 віці. Спроба дефініції» — дуже докладна праця, в якій автор не забув підкреслити значення української й білоруської проблем; доповідь Ж. Тесляра (Польща): «Принципи однієї конституції Польщі, сформульованої Міцкевичем». Окреме місце зайняла доповідь проф. Фолькерського (Лондон) про Яна Казіміра, що в 1656 році урочисто віддав Польщу під опіку Діви Марії. Автор зазначив, що акт Яна Казіміра був відповіддю на акт Людовіка XIII, що мав місце 18 років перед тим. В цікавій дискусії по доповіді взяв участь О. Шульгін, вказавши на роллю Богдана Хмельницького у створенні тодішнього стану Польщі, який утворив проти неї коаліцію.

Окремо треба відзначити доповідь проф. О. Кульчицького «Методологічний аспект дослідів психології української діаспори», в якій він подав цікаві спостереження над життям емігрантів і викидав жваву дискусію.

## Поет духового зв'язку з землею

Інститут літературознавства при Українському Вільному Університеті в Мюнхені видав (давно вже очікувану) повну збірку творів поета-неокласика Павла Филиповича. Поезія Филиповича в суті своїй філософська. Він був людиною-мислителем, і, як воно не парадоксально, цього вистачало, щоб заслати його в сибірські снігові, де він був змушений втратити не тільки творчість, але й життя. Така доля спіткала всіх його приятелів-неокласиків (крім Юрія Клена, який врятувався еміграцією, і Максима Рильського, що й досі рятується немістечкою даниною партії і хоч час-до часу дає українській літературі знамениті переклади Міцкевича, Данте, Вольтера й ін.). Така доля кінцево-кінцем спіткала понад дві сотні поетів і письменників, які бажали звичайного людського права мислити.

Филипович не був поетом космічної амплітуди, як от П. Тичина чи Т. Осьмачка. Це не значить, що в нього не було відчуття космосу. Було. Филипович вичував у всесвіті єдину творчу волю, що в якійсь пантеїстичній єдності і гармонії веде усе цілеспрямованим шляхом:

Віки летять, а в неозорім морі  
Єдине сонце для землі горить,  
І всі колись з'єднаються в просторі —  
Людина, звір і квітка, і блакить.

Але космічні елементи в творчості Филиповича другорядні, не першорядні. Вже навіть з наведених рядків (де «єдине сонце для землі горить») видно, що поета болять і турбують явища земні, — і в просторовій єдності згадується якраз людина, звір, квітка і блакить — атрибути некосмічні. Характерним і суттєвим у поезії Филиповича є міцний духовий і фізичний зв'язок людини з землею («Став чоловік над чорною ріллею, як небо гордий, сильний, як земля»). Зрештою поет одверто говорить, що

... не може бути інакше,  
я не чую світів чужих,  
коли серце землі гаряче  
б'ється в нижніх грудях твоїх.

Порівняно незначний у космічних безмежностях землі Филипович надає суперлативного значення: увесь всесвіт, «усі подружжя світового хору» в своєму динамічному прямованні стежать за незначним «зеленим вогником землі». Співвідношення між людиною, землею (що голубить своїх дітей і віддає лоно широким піл) і днем (тобто існуванням) не просто фізичне, а глибоко духове, інтимне, повне взаємного розуміння, що кульмінується всеохопним почуттям любові:

Повітря, рослини, води —  
вселяють усі блакить,  
усі приходять до згоди  
безмежно життя любити.

І навіть мистецтво має значення не як сам творчий процес, що є частинною космічного творчого процесу, не як сам факт існування краси, — а тільки тому, що є близький духовий контакт творця із землею і людьми. Творчу снагу черпає Филипович з якнайглибших надірв самого життя. Щобільше, життя ставить мистецтві імперативи, само вимагає певного окресленого ладу і творчості: «Борвієм, пристрастю і згагою степів, тугою темною і буйними дощами життя несе-

Словінець М. Маролт подав характеристику недавно померлого словінського архітекта Жозефа Плечника. Невелика доповідь проф. Я. Рудницького була присвячена українським фундам Конгресової бібліотеки в Вашингтоні.

З особливим піднесенням відбулося останнє засідання 8 червня, присвячене сорокліттю панування більшовиків. Властиво бажанням керівництва Академії було, щоб ця тема була головною на конгресі. Але сталося так, що на запрошення ради взяти участь в її обговоренні відгукнулися тільки три румунські автори і з українців д-р Василь Маркус. З румунського боку були прочитані доповіді Р. Боссі «Спроба радянської культури поневолених народів», Еміля Чіура «Форми і реальність народної демократії в Румунії» і Ніколая Метта «Хемічна промисловість у Румунії згідно з останнім п'ятирічним планом». Властиво тільки перша доповідь стосувалася загальних питань, дві останні були ілюстраціями до першої.

Д-р Маркус, молодий гість Академії, прочитав з великим успіхом доповідь на тему: «Радянські публікації на Україні з нагоди сорокліття революції 1917 року». Автор зібрав великий матеріал і, поділивши його на кілька розділів, подав до кожного з них стислу і об'єктивну характеристику. Сфери, в яких, на думку, автора, найменше відчувається партійний догматизм, — це історія, література й археологія, тому видані в цих ділянках книжки мають найбільше значення.

тсья над усіма нами і вимагає ладу і пісень». Тож існування мистецтва взагалі має виправдання тому, що в шумі хвилі, в бігу ріки віків, в розбурханому стихійному житті — людина зможе зловитись за стерно мистця і плисти з відчуттям напрямку і єднання.

Филипович, на відміну від інших неокласиків, не старався воскрешати з мертвих невоскресиме. Він був сучасником свого часу. Його творчість хвилює проблемами доби, хвилює українською дійсністю:

Минула ніч тривожно і безславно.

І скрізь степи, і всюди вороги.

Коли ти вийдеш, ніжна Ярославно,

на темний вал одчаю і жаги?

Аналогія до «Слово о полку Ігореві» тільки поверхово. А тривожна й безславна ніч з ворогами й одчаєм — це ніч (може сота, тисячна) самого поета і його сучасників. Радянська ніч. І тут поет може дозволити собі на пасивність. У дійсності, де «чорний крук злетів до Прометей», де ніч довбе «криваве серце дня», де холонуть чуття і «не можуть любити», де тіні людей, «неба дешевий крам» і Юди, поет мусить кричати:

Хто проміняє душу? —

Душу свою віддам.

Ясно, що млявим душа поета потрібна. А якщо кому й потрібна, то Юди на обмін не дозволить. Тож йому лишається хіба прядіння осінньої нудьги і самотності. І щось болоче і зворушливе — у звертанні поета до людини: «постукай тихо в темні двері, — тепер такий самотній є».

Є у Филиповича теж знаменні зразки особистої, любовної лірики:

Жовтий пісок не схожати квіткою

синьою.

Камінь барвінком хрещатим не зможе

укрити.

— Де ж ті квітки? — насміхається сніг

над калиною.

— Де ж ті надії? — питаю холодно

блакить.

Як мистецьки використана народна словесність! Як глибоко й універсально висловлено почуття безнадії після довгого чекання на любу людину. Часами Филипович умів перерости неокласичну скупість та обмеженість, умів заговорити з повним розмахом і силою поетичного таланту, особливо, як його зворушило велике почуття краси:

Хай проклинав пророк Йокноан

Під полотняним небом Іудеї, —

Над всім лунав лиш голос Саломеї,

Сліпили плечі і зміївся стан.

І пристрасть, мов незримий ураган,  
Неслась в партер, до лож, до галереї.

І, нарешті, є ще одна важлива різниця між Филиповичем та іншими неокласиками — коли неокласики (чи класики) часто були знаменитими мистцями слова (М. Зеров, М. Орест), лабораторними робітниками, — то Филипович був до біри м (не великим!) поетом. А це великої ваги різниця. Мертва конструкція — тільки орнамент. У Филиповича між владно вигладженим камінням слів пливе жива і хвилююча поезія.

Богдан БОЙЧУК

### ШЕКСПІРОВІ СОНЕТИ

вийшли друком як чергове видання  
«На горі»

в перекладі Ігоря Костецького  
Це широко коментоване і багате ілюстроване видання являє собою перший український повний переклад сонетів великого англійського поета.

Ціна книги 10 нм., або рівновартість 2,50 ам. дол.

Адреса для замовлень:

E. G. Kostetzky, München-Feldmoching, Götterstraße 4, Germany.

### Адреси наших представників

**Австралія:** Fokshan Library & Book Supply  
1 Batwon Street  
Glenroy W. 9, Vic.

**Австрія:** Вплати пересилати безпосередньо на адресу в-ва СУ.

**Аргентина:** Prof. Bobackyl Jurij  
c. Soler 5039  
Buenos Aires

**Бельгія:** O. Zmija  
9, rue des Brasseurs  
Louvain

**Велико-британія:** Ing. Jaroslav Hawryliw  
40, Alma Rd.  
St. Albans, Herts.

**Венесуела:** Вплати пересилати безпосередньо на адресу в-ва СУ.

**Канада:** O. I. Eliashevsky  
118 Medland St.  
Toronto 9, Ont.

**США:** G. Lopatynski  
875 West End Ave.  
Apt. 14b  
New York 25, N. Y.

**Франція і Туніс:** Soroczak Miroslaw  
Oury-Sud 69  
Florange (Moselle)

**Швейцарія:** Dr. Roman Prokop  
Mottastr. 20  
Bern

**Швеція:** Harbar Kyrylo  
Box 62  
Huddinge

### УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ

на

«УКР. ЛІТЕРАТУРНУ ГАЗЕТУ»

	на півріччя	на рік
Австралія	5,6 шил.	11 шил.
Австрія	8,0 шил.	16 шил.
Аргентина	6 пез.	12 пез.
Бельгія	34 фр.	68 фр.
Бразилія	16 кр.	32 кр.
Велико-британія	5,6 шил.	11 шил.
Венесуела	2,20 бол.	4,40 бол.
Голландія	3,00 г.	6 гул.
США і Канада	лет. пошт. 1,10 дол. звичайною 0,90 дол.	2,20 дол. 1,80 дол.
Німеччина	3,0 нм.	6 нм.
Франція і Туніс	350 фр.	700 фр.
Швейцарія	3,25 фр.	6,50 фр.
Швеція	5 кор.	10 кор.

## УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА

THE UKRAINIAN LITERARY MAGAZINE  
NOUVELLES LITTÉRAIRES UKRAINIENNES

Herausgeber: Ukrainische Gesellschaft für  
Auslandsstudien e. V.

Geschäftsführer: Bohdan Kordyuk

Redagують:

Іван Кошелівець, Юрій Лавриненко  
Статті підписані автором, не конче еусловлюють погляди редакції.

Адреса редакції:

München 2, Karlsplatz 8/III, Deutschland

Druck: „BIBLOS“ G. m. b. H., München 13, Heßstr. 50-52

### УКРАЇНСЬКИЙ ПОЕТ У БУЕНОС-АЙРЕСІ

Під таким заголовком помістив нотатку про Ігоря Качуровського кварталник поезії, що виходить еспанською мовою в Буенос-Айресі — «Poetas de Ayer y de Hoy» (ч. 10, 1957). В нотатці, ілюстрованій зняткою Качуровського, написано: «На весні 1957 року нас відвідав молодий чоловік: червоноволосий, з синіми очима, несміливий і розумний. Говорить дещо по-єспанськи. Довідаємося, що він український емігрант у Буенос-Айресі. Народився в Радянській Україні 1918 року, а 1948 виїхав до Австралії. Ім'я — Ігор Качуровський. Він переклав на українську мову два вірші аргентинської поетеси Сусани Естер Соба. Ці переклади були надруковані в «Українській літературній газеті», що виходить у Мюнхені (Німеччина). Вперше в оригіналі ті вірші були надруковані в нашому журналі.

Качуровський живе в Аргентині в дуже несприятливих умовах. Його книжки: «Над чистим джерелом» (1948), «Шлях невідомого» (1956), «В далекій гавані» (1956). В антології, виданій Е. Котмаєр 1957 року в Німеччині, включено переклади його поезій на німецьку мову. Журнал «Poesia Española» в ч. 23 видрукував два вірші Качуровського разом з його статтю про українських поетів на еміграції. Тут бачите поезію, що як і музика, є найбільш універсальною з мов. Нам пощастило почути живий нас, американців, голос цієї людини, яка є приятелем уже тому, що вона поет».