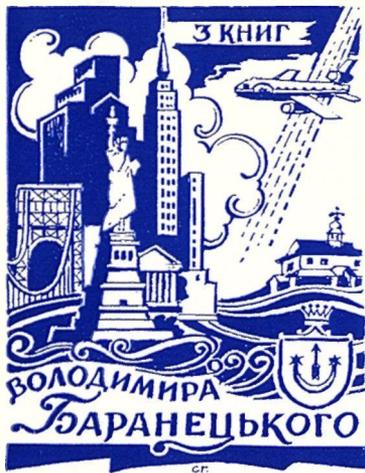


ТРЕМ



4.10



НАШІ МИСТЦІ НА ЧУЖИНІ



СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

мистець — поет — перекладач — мистецтвознавець

СТАТТІ З МИСТЕЦТВА Й ЛІТЕРАТУРИ, ІНТЕРВ'Ю,
ПОЕЗІЯ, ЛИСТИ, САТИРА, ПАРОДІЇ, КРИТИКА

АВТОРИ:

- С. ГОРДИНСЬКИЙ
- Гр. КОСТЮК
- Ю. БОЙКО
- І. КАЧУРОВСЬКИЙ
- М. РУДНИЦЬКИЙ
- о. І. ХОМА
- В. БОРН
- Б. ПЕВНИЙ
- Ю. ТИС
- Р. КУПЧИНСЬКИЙ
- А. ПУЛЮЙ-ГОГЕНТАЛЬ

НЕПЕРІОДИЧНИЙ ІЛЮСТРОВАННИЙ ЖУРНАЛ

Видає:

АСОЦІАЦІЯ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Число 10, квітень 1990

Адреса:

ТЕРЕМ

Український Культурний Центр

26601 Ryan Rd., Warren, MI 48091

U.S.A.

Головний редактор: Петро Рогатинський

Обкладинка: Михайло Дмитренко

На обкладинці: С. Гординський — Гуцульські музики

ДЕТРОЙТ, КВІТЕНЬ 1990



ВІД РЕДАКЦІЇ:

У місяці жовтні 1962 року вийшло перше число „Терему” за редакцією Юрія Тиса-Крохмалюка, що був заразом головою Інституту української культури. Цей Інститут ставив собі за завдання організувати на еміграції діячів української культури, публікувати праці діячів мистецького і наукового світу та видавати неперіодичний журнал, присвячений питанням української культури.

Інститут української культури видав три числа „Терему”, а саме „Україна на досвітку історії”, присвячене проф. Ярославові Пастернакові, „Літературна творчість на чужині”, про Ньюйоркську групу поетів-модерністів і „Михайло Дмитренко”, із циклю „наші мистці на чужині”. Дальше видавання „Терему” перебрав на себе відділ АДУК-у в Детройті.

Досі вийшло дев'ять чисел, які, крім трьох названих, були присвячені Богданові Нижанківському-Бабаєві, Якову Гніздовському, Василеві Барці, Любославові Гуцалюкові, Зенонові Гарнавському і Григорові Лужницькому. Це десяте число, що даємо в руки читачів, присвячене Святославові Гординському.

Від першого до дев'ятого числа головним редактором „Терему” був Юрій Тис-Крохмалюк. Він вложив багато праці в підготову десятого числа, але з причини погіршення свого здоров'я, мусів відмовитися від дальшого редагування цього журналу.

Доцінюючи високо його працю на цьому пості, складаємо йому сердечну подяку і бажаємо скорого повороту до повного здоров'я.

Це десяте число „Терему” присвячене в цілому Святославові Гординському — маляреві, поетові, перекладачеві і мистецтвознавцеві.

Зібрані в цьому виданні матеріали з-під пера відомих знавців усіх ділянок української культури найкраще змальовують його надбання.

Поміщений тут вибір його поезій і перекладів дає нам можливість пізнати поетичний дорібок поета, а його статті порушують проблеми, що й сьогодні є актуальні і стверджують його зацікавлення цілістю українського культурного життя.

Головний редактор

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

Біографія і списки головних праць



Святослав Юрій Гординський народився 30 грудня 1906 року в Коломиї. Батько Ярослав, професор Української академічної гімназії у Львові, науковець, дійсний член НТШ. Після закінчення Академічної гімназії (екстерном) 1924 р., студіював малярство в Мистецькій школі Олекси Новаківського, що була відділом Політехніки Українського тайного університету у Львові. 1927 р. виїхав до Берліну, де короткий час був вільним студентом на курсах рисунку в Академії мистецтв і зокрема студіював історію візантійської культури у проф. Володимира Залозецького в Українському науковому інституті в Берліні. В половині 1928 р. пере-

нісся до Парижу і понад пів року студіював в Академії Жуліян, в якій колись студіювала Марія Башкирцева. В 1929 р. студіював переважно сам, копіюючи твори раннього ренесансу в Люврі та виставляючи у великих мистецьких Сальонах — Незалежних, Т-ва французьких мистців і, пізніше, 1931 р., в Салоні мистців-декораторів і Міжнародної виставки мистецької книги. Різні твори з тих виставок були репродуковані в паризьких, берлінських і лондонських мистецьких журналах. Восени 1931 повернувся до Львова, був співтворцем Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ) і організатором першої виставки Асоціації з творами українських паризьких мистців і запрошених мистців французьких та італійських. Був співредактором журналу „Мистецтво” і літературно-мистецького двотижневика „Назустріч”. Брав участь у виставках української графіки у Львові 1932, в Берліні 1933, в Римі 1938. Під час війни мистецький редактор „Українського видавництва”, після війни в Мюнхені — член МУР (Мистецький Український Рух) і Спілки мистців. До Америки прибув у жовтні 1947 р. і працює переважно як маляр-монументаліст неовізантійського стилю, діяльний в управах мистецьких, літературних і наукових установ української діаспори. учасник численних виставок і редактор літературних та мистецьких видань. Перші поезії появилися друком 1933р.

Дійсний член НТШ і УВАН.

БІБЛІОГРАФІЯ

ПОЕЗІЯ

Барви і лінії. Львів 1933 (Літературна нагорода Т-ва українських письменників і журналістів ім. І. Франка); **Буруни.** Л. 1936; **Слова на каменях** — римські ямби. Л. 1937; **Сновидів,** поема. Л. 1938; **Вітер над полями.** Л. 1938; **Перший вал.** Краків, 1941; **Сурми днів.** Краків 1941; **Вибрані поезії.** Л. 1944; **Вогнем і смерчем.** Мюнхен, 1947. **Поезії.** Нью-Йорк, 1989.

ПЕРЕКЛАДИ

Поети Заходу. 60 перекладів з поезії римської, французької, італійської, англійської, німецької, польської. Нью-Йорк 1961; **К. Рилесв, Войнаровський,** поема. Н.Й. 1970; **Франсуа Війон.** Життя і твори (повне видання), Мюнхен 1973.

„Слово о полку Ігоревім”

Перший переспів Л. 1936; 2-а редакція Мюнхен 1947 (шапірограф); 3-я редакція — Філядельфія 1950 (до 150-річчя 1-го видання; 4-а — Нью-Йорк 1989.

Слово о полку Ігоревім і українська народна поезія. УВАН, Вінніпег 1963 (цикл статей).

Das Ihorlied, bearbeitet von Sviatoslav Hordynsky, Ukrainische Freie Universität, München, 1985.

МИСТЕЦЬКІ МОНОГРАФІЇ

Микола Глущенко. АНУМ. Л. 1934 (тексти укр. і франц.).

Тарас Шевченко - маляр. Укр. в-во, Краків 1940.

Павло Ковжун, монографія. Укр. в-во, Львів-Краків 1944.

Крук-Павлось-Мухин - три українські різьбари. Мюнхен 1947.

Archipenko - 50 Creative Years (Introduction). „Tekhne”, New York 1960.

Alexis Gritchenko, sa vie, son oeuvre. Textes par R. Charmet, P. Fierens, J. Devoluy, S. Hordynsky, M. Phillips. Ed. Quatre Vents, Paris 1964.

Українські церкви в Польщі, їх історія, архітектура і доля. 71 репродукція. Рим 1969.

Віктор Цимбал, монографія. УВАН Н. Йорк 1972, резюме англ., нім., есп.

Українська ікона 12-18 ст. В-во „Провидіння”, Філядельфія 1973, 24 кольорові і 193 чорнобілі репродукції.

The Ukrainian Icon of the 12-18 Centuries. „Providence”, Philadelphia 1973. English by Walter Dushnyck.

Die Ukrainische Ikone 12-18 Jh. UFU München und Akademischer Verlag, Graz, 1981. Übersetzt von Lidia Kachurowskyj-Kriukow.

Петро Андрусів, монографія. УВАН Нью-Йорк - Рим 1981.

Галина Мазепа, монографія (разом з В. Поповичем). Мюнхен, УВУ 1983.

Leo Mol - sculptor. Monograph by Paul Duval with a Foreword by S. Hordynsky. 100 color plates, Winnipeg 1984.

Численні статті з мистецтвознавства в **Енциклопедії українознавства НТШ, в Ukraine - A Concise Encyclopedia і Encyclopedia of Ukraine,** у в-ві Торонтського у-ту.

Тут не вчислені численні зредаговані автором видання, не раз з більшими статтями, як теж літературні і мистецтвознавчі статті та рецензії з таких львівських газет і журналів як *Діло, Назустріч, Мистецтво, Наші дні; мюнхенський збірник МУР і Українська Літературна газета,* філядельфійський журнал *Київ;* ньюйоркські *Свобода, Сучасність,* збірники *Слова* і ін. Сюди входять теж англо- і німецькомовні журнали **The Ukrainian Quarterly, Mitteilungen, Jahrbuch der Ukrainekunde** й ін.

МИСТЕЦТВО НЕПЕВНИХ ЧАСІВ.

Інтерв'ю ред. Юрія Тиса зі Святославом Гординським для 10 випуску журналу *ТЕРЕМ*.

Ю. Т: В дискусіях чи в інтерв'ю основним є те, щоб спільні поняття, тези і взагалі думки єднали розмовників, а не проходили мимо себе. Актуальних справ є безліч у всіх ділянках культури, не тільки сучасної, а й минулих діб. Та, насамперед, заки почнемо говорити про наші культурні справи, скажіть, що було приводом Вашого зацікавлення літературою? Ви були вишколені як мистець, — чи цей рід творчості Вам не вистачав заповняти життя?

С. Г: Я думаю, що тут спонукою були специфічні умови нашого галицького культурного життя. Можливості прожитку з самого мистецтва були тоді дуже невеликі, мистці, що студіювали по академіях, швидше чи пізніше переходили на педагогічну роботу в школах, а це часто заганяло їх на провінцію і залишало мало часу для власної творчості. Отож література, як інший рід мистецтва, ставала побічним заняттям мистця, де він міг мати ближчий контакт зі світовими культурними зацікавленнями. Якщо літературу, передусім поезію, можна порівняти з малярством (культ слова — і культ форми і кольору), то писання відкривало нові обрії — світ ідей на базі історії, філософії, релігії, критики і всюдисущої політики.

Ю. К: А що Ви думаєте про культуру Львова в проміжжі між двома світовими війнами? Все творче жило наснаженням недавніх Визвольних змагань, але Україна була поділена і загальні умови культурного розвитку були складні. На Сході прийшло розчару-

вання здушеної українізації і переходу червоного комунізму на позиції явної білогвардейщини, а на Заході посилювався тиск польонізації, з її намаганням звести українську культуру до безобличного рівня.

С. Г: Справді, на Західніх землях це було майже двадцятиліття змагань розвивати українську культуру в крайне ненормальних умовах. Усе було наставлене стримати її ріст. У Львові дуже давався відчувати брак українського університету, що тільки частинно рекомпенсовано студіями в університетах закордонних, з чого, одначе, в убогих економічних умовах Галичини не багато хто міг користати. В літературі давався відчувати брак безпосереднього зв'язку з літературами чужими, особливо німецькою, французькою й англійською, — те, що доходило, йшло через польські переклади. У Львові знав я тільки чотири наші особи, які більш-менш регулярно читали в „Кафе де ля Пе” паризькі „Ну-вей літерер”. Спроби модернізації були ще дуже несміливі, а вірші таких авторів, як Я. Цурковського, радше відстрашували від неї. В тих умовах на провідне місце висунулася поезія, яка отримала не зовсім влучну назву „еміграційної”, з блискучими іменами Є. Маланюка, О. Ольжича, О. Стефановича й О. Теліги, поетів, які хоч жили поза Львовом, друкувалися у Львові. Тісно зі Львовом були зв'язані й „емігранти” П. Ковжун і М. Бутович, які змодернізували українську книжкову графіку і створили її атракцією на закордонних виставках.

Ю. Т: Спочатку 30-их років в поезії Львова появилися імена Б. Кравцева і Б. І. Антонича, віком приблизно Ва-

ших ровесників. Вони вже мали деякий досвід у тому, що діялося в світовій поезії, а зокрема — східньоукраїнській. Ви прийшли трохи пізніше, але принесли з собою деякі нові поетичні і мистецькі концепції, що були результатом Вашої зустрічі з французькою культурою, її пластичним мистецтвом і поезією.

С. Г: Під час студій у Мистецькій школі О. Новаківського я вже дуже цікавився німецьким і французьким мистецтвом, і в бібліотеці Промислового музею мав змогу переглядати всю потрібну для цього мистецьку пресу. З кінцем 1927 р. я виїхав до Берліну, але ранньою весною втік звідти до Парижу, бо все найліпше, що бачив у Берліні, це було французьке малярство в галеріях. Перші місяці в Парижі це був час якогось психічного хаосу, я кинув Академію Жуліян і почав власні експериментування. Мене цікавили й інтригували нові форми мистецтва, але не захоплювали ідеї механізованої доби змішані з примітивним негритянським чи полінезійським мистецтвом, що тоді так епатували паризький мистецький світ. Я почав поводити собі, що нові форми можна дуже добре поєднувати з мотивами українського народного мистецтва, і кілька графічного характеру моїх праць, які я подав на французькі виставки, були успішні. Вони почали переконувати мене, що тим шляхом можна творити щось і своє і в універсальному масштабі. Десь у половині 1930 року прийшов до Парижа альбом „Театральні строї” А. Петрицького, який мене додатково переконав, що в тому напрямі можна багато зробити. Кілька місяців студій у Модерній академії Ф. Леже допомогли мені остаточно скласти своє власне розуміння форми на площі, що я почав успішно застосовувати в графіці. Тут у мене

виникла цікава творча співпраця з Ковжуном, який подібні проблеми розробляв більш інстинктивно.

Ю. Т: А які були Ваші ідеї в ділянці поезії, з якою Ви виступили при кінці 1933 року? М. Рудницький, наш тоді чільний критик з орієнтацією на західню літературу, зазначив, що Ваша поезія „експериментаторська”, „лабораторна”, а наш загал такої поезії не дуже хоче. Взагалі, яка причина того, що Ви взялися до віршування? Можливості заробітку були там ніякі.

С. Г: Причин було багато, найважливіша — якась органічно-психічна. Рокками в моїй голові гуділи чужі строфи різних поетів, не тільки українських, а й польських, латинських, французьких... Тож просто, як реакція, наскочила думка творити собі поетичні строфи самому. Саме тут, заки виросло щось власне, потрібне було експериментування. Доказ цьому дві мої перші збірки — „Барви і лінії” та „Буруни”, де побіч деяких цікавих віршів є й просто учнівські. Щойно чимала робота над перекладами віршом „Слова о полку” і французьких поетів дала мені змогу виробити власний критерій у підході до того, що є власною поезією, а що тільки віршованою прозою.

Ю. Т: Відомо, що вершком і ідеалом поезії є поезія чисто лірична, в якій слова передають радше настрої як думки та зливаються в один струм з музикою. Як західньоукраїнська поезія ставилася до цього ідеалу?

С. Г: Такої поезії в нас ніколи не бракувало, але треба брати до уваги психічні настрої доби, події якої вимагали реакції новим словом. А це творило потребу т. зв. поезії заангажованої, що в Східній Україні переходила у віршовану режимну пропаганду, а в Західній — у знервовану і стривожену поезію трагічності.

Ю. Т: Мистецтво є справою індивіда, воно відрізняє творчу людину від інших. В її творах є те, що кожна людина переживає і думає, отже, кожна творчість повинна бути виявом душевної реакції людини на все те, що діється навколо неї. Важко, а то й не можливо спрецизувати закони творчих процесів, вони проходять і минаються швидше, ніж слова, якими їх можна висловити. Все ж особливим критерієм творчості є вимога, щоб поети і мистці давали твори нові, інакші від тих, які вже є. Тому для кожної доби, для кожної генерації важливою є проблема стилю.

С. Г: Слушно, література і мистецтво повинні старатися давати завжди нові ідеї і нові твори, а не повторяти вже зроблене. Але творення нових стилів повинно йти природним, органічним процесом, бо, як каже латинська прислівка, — „з нічого не постане нічого”. В українській культурі, якщо вона такою хоче бути, повинен існувати органічний зв'язок усього нового з тим, що вже було. Тоді це буде природне наростання культурних вартостей, показ її багатства і всеохопності. Саме цей органічний зв'язок нашої культури різні агресори раді були б зірвати.

Ю. Т: Я рад почути від Вас ствердження моїх думок про цю справу. Різні народи чи покоління не раз починали такі справи в стилі революційному, але швидше чи пізніше поверталися до будови своїх національних культур. А ми маємо величезну культурну базу в українській археології, народному мистецтві, малярстві, архітектурі, літературі, музиці... Без пізнання й усвідомлення тих духовних скарбів у культурній ділянці завжди будемо безбатьченками або прислужниками чужих, і без того багатих, культур.

С. Г: Без сумніву! Однією з основних проблем українського мистецтва є те,

щоб провідні його творці мали згаданий зв'язок з напрямними українських мистецьких традицій, а водночас, щоб стандарт їх мистецтва був також на поземі того найліпшого, що твориться в мистецтві світовому. Таких мистців ми мали і маємо, не тільки в діяспорі, а, що важливіше, в Україні. Я беру тут до уваги і мистецтво і літературу.

Ю. Т: Щодо літератури, то Ви видали переспів сучасною українською мовою знаменитого „Слова о полку Ігореві”, а не так давно ще й мовою німецькою. Ваші дослідження над темними місцями поеми читаються як детективні історії. Це важне, бо цей твір треба відвойовувати від російської літератури, яка безцеремонно присвоїла його собі.

С. Г: Щодо цього присвоєння, то я не дивлюся на це так трагічно, — в інших політичних умовах цей факт став би радше атуттом на нашу користь, це ж бо незаперечний факт культурної гегемонії старого Києва, який накидав свою вже високорозвинену культуру підлеглим йому тоді північним князівствам. Замість сперечатися з російськими дослідниками поеми, я волів знаходити факти, які підтверджували виникнення її на українському ґрунті. Такі знахідки знайшли зрозуміння навіть у російських науковців.

Ю. Т: Моя думка про можливість української культури в еміграції є така:

1. Відступити на позиції внутрішнього вигнання й обмежитися до неактивного вичікування, що щось станеться без нашої співдії.

2. Бути діяльним у колі наших емігрантських справ і вростати в чужий ґрунт, відсуваючи якнайдалі розтоплення в чужому морі;

3. Ставити нашій суспільності все вищі культурні вимоги і змагати до того, щоб та культура, українська сво-

їм характером, стояла на вихідних передових позиціях культури світової.

Думаю, що тільки та третя можливість творить для нашої нації перспективи на майбутнє і свідоцтво її дозрілості.

С. Г: Це є те, чого всі, хто тривожиться майбутнім нашої культури, хотів би досягти. Багато діялося і діється і в Україні і в діяспорі. Щодо цієї останньої, то мені завжди пригадуються сказані в Парижі 1961 р. Анатолем Петрицьким слова: „Робіть те, чого ми в Україні робити не можемо!” В міру спроможностей, культурні кола діяспори намагаються творити те, що

є на потребу, але чи ми зможемо витримати тиск усіх суперечностей — це найважливіша наша моральна проблема в діяспорі. Є ж бо песимісти, які доводять, що, якщо не буде якихось глобальних змін, то за яких 2-3 десятиріччя все українське в діяспорі зникне. Шекспірівське „бути чи не бути — ось питання” постійно зависає над нами. Але це проблема наступних генерацій, а я хотів би бути оптимістом. Тепер ми виконуємо своє, а Божі млини мелють безперестанку. Постачаймо ж тим млинам доброго зерна до мелення!



С. Гординський: Обкладинка до першої збірки поезій „Барви і лінії”, Львів 1933 р.



Павло Ковжун: Обкладинка до збірки віршів С. Гординського „Слова на каменях” — римські ямби. Львів, 1937 р.

Про Олексу Новаківського і мистецьке життя Львова в його часи

ЖМУТ СПОГАДІВ*

До часу Першої світової війни було у Львові кілька цікавих мистців: Іван Труш — один з перших українських імпресіоністів і один з перших наших мистців узагалі, що відважилися жити з самого мистецтва; Микола Івасюк, добрий портретист, що проте найбільшу славу добув собі своєю монументальних розмірів картиною „В'їзд Богдана Хмельницького до Києва”; Іван Северин, вихованець Краківської Академії, був віртуозним майстром пастелі і дав цілу серію малюнків з Гуцульщини; Михайло Бойчук захопився нашою старою іконою і, під впливом нових мистецьких напрямків у Парижі, головню кубізму, став творцем відродженого нео-візантійського стилю. Всі ці мистці, крім Труша, після війни опинилися на Україні, де їх швидше чи пізніше зліквідували большевики. В самій довоєнній Галичині їх творчість не відбилася сильнішим відгомном, бо для цього бракувало ще відповідного культурного оточення, хоч деякі з цих мистців, як Івасюк, здобули поодинокими своїми творами з національною тематикою чималу популярність.

У це оточення в 1913 р. прибув до Львова з Кракова новий мистець — Олекса Новаківський. Він мав за собою закінчену із золотою медаллю Краківську Академію Мистецтв і виступи на різних виставках та добре

ім'я в польських мистецьких колах. До Львова допоміг йому приїхати і влаштуватися митрополит Андрій Шептицький, давши в його розпорядження колишнє ательє польського мистця Яна Стики при площі Св. Юра з прегарним видом на цілий святоюрський собор. Цей вид і став темою багатьох зображень цієї катедрі на полотнах Новаківського, при чому він рідко повторявся і давав завжди нову інтерпретацію архітектурного мотиву. Від початкових імпресіоністичних зображень Св. Юра він перейшов до більш експресіоністичних, повних різних символів картин, між якими є чотири варіанти „Св. Юра в полум'ї”, як він їх назвав. Тут розбурхані полум'яні хмари оточують будову, що сама наче палає відсвітами вогню, серед дерев, що нагадують таємні, символічні постаті в руху. Одна з цих чотирьох картин є тепер у мене, набута кілька років тому в Парижі. З цієї полум'яної, якщо так можна сказати, доби походить чимало інших експресіоністичних творів Новаківського, між ними знамениті портрети митрополита Андрея, що на одній з картин виростає до монументальної постаті біблійного Мойсея. Скрізь у цих творах неспокійна, нервова лінія, вибухові тони фарб, із замилюванням до палких червоних і оранжів та синьо-зелених контрастів.

На таких творах Новаківського відбилися не тільки деякі впливи західного експресіонізму, передусім Ван Гога і швайцарця Годлера, а й внутрішній душевний стан мистця у бурхливі роки

*Доповідь-спогад на виставці картин О. Новаківського й І. Труша, влаштованій Секцією жінок Українського Лікарського Т-ва в Чикаго 28 квітня 1962.

Першої світової війни та пізнішої боротьби за незалежність. Душевний неспокій, вічна нервова напруженість, вплив самого оточення — все це заго-струвало чутливість мистця і його реакцію на зокільні явища. Реакція творами реалістичними втратила свій глүзд. і мистець хотів висловлятися візіями, а це зумовляло новий підхід до мистецтва. Так постав той символізм Новаківського, що є найтипівішою рисою його мистецтва і що де-формував реальний світ, нагинаючи його до візійних, його власних форм.

До цієї групи творів, крім згаданих малюнків собору Св. Юра і портретів митрополита, долучується ціла низка інших замітних, переважно великоформатних полотен з квітами й овочами (які він любив називати „Багатством України”), краєвидів з Карпатських гір, головно з Осмолоди і Космача, а далі портретів, між ними Олександра Барвінського. Всі ці твори визначаються незвичайно сильним кольоритом, який і уґрунтував славу Новаківського як найбільшого тоді українського кольориста. Мало кого з українських мистців можна покласти побіч нього, рівний йому був хіба один Олекса Грищенко.

Та Новаківський не тільки великий мистець, а й визначний педагог. Після Першої світової війни образ мистецтва в Галичині дуже змінився, на це вплинув приїзд численних мистців із Східньої України, між ними були значні індивідуальності, згадаю лиш Петра Холодного-старшого, Василя Крижанівського, Павла Ковжуна, Миколу Бутовича, Роберта Лісовського, Леоніда Перфещького та інших. Вони значно оживили мистецьке життя Галичини вже хоч би тим, що у Львові в один час зійшлися три може найвидатніші мистці тодішньої України — Труш, Новаківський і Холодний, кожен з

власними ідеалами мистецтва. Дуже активний у довоєнні роки Труш трохи усунувся на задній плян, він, щоправда, далі виставляв, але безпосередньо вже не брав участі в досить бурхливому мистецькому житті тих часів. Від його, зрештою високоякісного і майстерного імпресіонізму, стали актуальніші і символізм Новаківського з його динамізмом, і нео-візантизм Холодного, з його поворотом до оновлених традицій. Але, крім них, була ще мистецька молодь, вона, не пориваючи зв'язку з традиціями, орієнтувалася на мистецькі рухи Заходу. Все це разом витворило цікаву мозаїку мистецтва 20 і 30-х років у Галичині.

Мистецька школа Новаківського була відкрита в 1924 р. як один з відділів Українського Тайного Університету, точніше, як філія його Політех-



Олекса Новаківський
Шарж Романа Чернія, 1926

ніки. Цій школі Новаківський віддав своє велике ательє і сам перенісся до бічної кімнати, де влаштував власну робітню. Через цю школу аж до 1929 року перейшло до п'яти десятків молодих мистців, не тільки українців. До перших студентів належала Соня Заррицька, Леонід Перфецький, Василь Дядинок, Гр. Смольський, Михайло Мороз, Володимир Гаврилук, Святослав Гординський, Степан Луцик, Антін Малюца, Дмитро Дунаєвський, Едвард Козак, Михайло Драган; трохи пізніше прибули Мирон Левицький і Володимир Ласовський. Досить численна була група жінок: Марія Морачевська, Ольга Плешкан, Марія Карпюк, Степанія Гебус-Баранецька, Ольга Козакевич, Іванна Нижник, Степанія Рудакевич і інші. Були теж два талановиті жидівські студенти — Міріям Гофман і Леон Крец.

Новаківський робив якнайбільший

натиск на вивчення рисунку, кажучи: „Шість років рисуй, а один малюй — будеш добрим мистцем”. Ми й рисували, спочатку з гіпсових відливів, а пізніше з живих моделей. Частим гостем школи бував митрополит Шептицький, його коштами ця школа властиво й існувала, бо всі студенти були майже без засобів. Ми теж часто приходили до митрополичої палати, де митрополит систематично давав виклади з історії мистецтва, почавши від палеолітичних малюнків у печерах Альтаміри в Іспанії. При кінці шкільного року ми влаштовували, починаючи з 1926 р., виставки студентів в Академічному домі. Виставки проходили при залах повних публіки. Це було не в смак полякам, і польські студенти розгромили одну з наших виставок цілком, — збереглося фото такої знищеної виставки 1928 р.

Після підготовки в школі, меткіші



МИСТЕЦЬКА ШКОЛА О. НОВАКІВСЬКОГО у Львові, 1926. Перший ряд: С. Гебус—Баранецька, М. Карп'юк, О. Новаківський з синами Жданом і Ярославом, О. Плешкан,

Гр. Смольський; другий ряд: С. Луцик, А. Малюца, В. Булик, В. Годис, С. Гординський, М. Мороз, В. Гриценко, О. Пацуркевич, Л. Папара.



Роман Чорній:
ЛЬВІВСЬКА БОГЕМА, 1929
(туш, червона аквареля)

Вгорі ліворуч: С. Гординський, Гр. Смольський, Р. Чорній (в окулярах), С. Луцик; внизу: В. Іванюх і М. Мороз з Музою.

учні переносилися до чужих академій — до Кракова і Парижу. В часах існування школи її не раз критикували і Холодний і Ковжун за те, що в ній було забагато теоретичного, а менше практичного навчання, проте, та школа була єдиним у Львові осередком, де молодий адепт мистецтва міг чогось поважного навчитися. Натиск на засвоєння рисунку особливо надався, і про це я мав змогу переконатися пізніше особисто, коли прийшлося працювати вже в Америці в одній з провідних фірм релігійного мистецтва в італійських руках: там ніколи не було ніякого непорозуміння щодо проблем рисунку чи композиції багатофігурних образів, ми говорили одною мовою. Те, що не всі учні Новаківського про-

довжали його стиль — це природно, і доказ тому, що він вивів їх на індивідуальний шлях.

На початку 30-х років у Галичині змінилися мистецькі обставини, виросла нова мистецька молодь, не без його, Новаківського, співучасті, і появилися нові мистецькі течії й організації, передусім АНУМ — Асоціація Незалежних Українських Мистців. Новаківський брав участь на першій її виставці в 1931, на виставці, де були поодинокі твори Пікассо, Дерена, Шагала, Моділіяні, Северіні та інших величин тодішнього світового мистецтва. Символізм став уже пройденим етапом, і малярство пішло шляхом „чистого малярства”, тобто культивування передусім чисто образотворчих вартостей, і тут

шляхи молоді трохи розійшлися зі шляхами Новаківського, але він ніколи не перестав бути великим майстром-патріархом усього українського мистецтва, якого всі цінили.

Новаківський був довго мистцем не визнаним советами, він бо ніяк не давався вкласти в рамки соцреалізму — його малярство було надто яскраве, ішло надто своїми власними шляхами, щоб його можна прирівняти до якогось російського маляра, і взагалі своєю культурою він переростав усіх своїх російських сучасників. Лиш порівняно недавно почалася тиха його реабілітація. В Музеї Українського Мистецтва у Львові — колишньому Національному Музеї — появилися знову на стінах його картини, хоч його ім'я досить помітуване в советських історіях мистецтва (одну кольорову репродукцію його автопортрета поміщено в Українській Радянській Енци-

клопедії). Сам факт її розміщення вказує на те, що, можливо, тепер більш уваги буде віддано вивченню його малярської творчості, що в свою чергу може корисно відбитися на мистецтві молоді генерації, яка сидить у безпросвітньому копіюванні природи і розроблюванні політичних тем-ілюстрацій олійною фарбою.

Картини Новаківського, як і його сучасника Труша, залишаться назавжди цінним здобутком нового українського малярства, якого піонерами вони обидва були. Виставлені тут їх речі, хоч малоформатні і досить фрагментарні, все ж дають змогу запізнатися з деякими творчими проблемами цих двох мистців, головні твори яких будуть колись окрасою Української Національної Галерії, такої, як їх мають незалежні народи в своїх столицях.

(Друковано в журналі ОВИД,
Буенос Айрес, ч.2, 1963 р.)



Будинок Мистецької школи О. Новаківського, тепер музей його імені. Школа була в ательє над бальконом.

Д-р Вольфганг Борн

ГРАФІКА СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

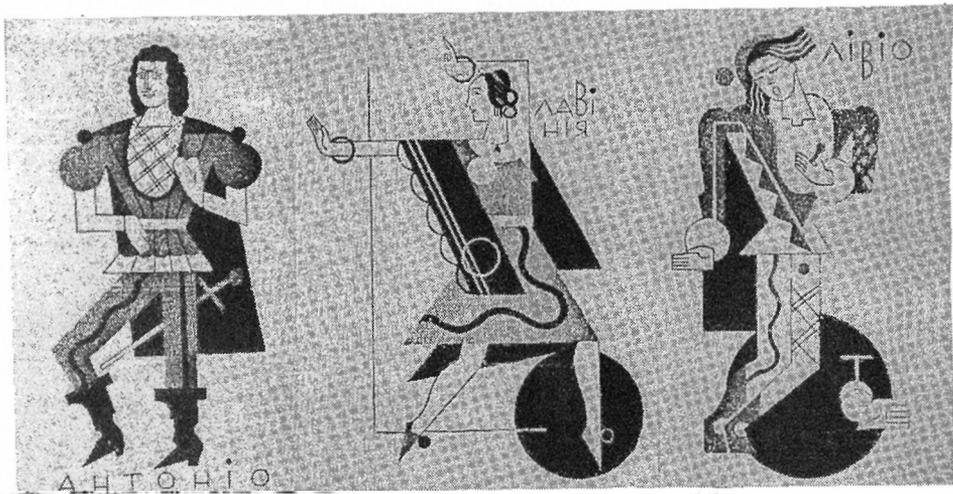
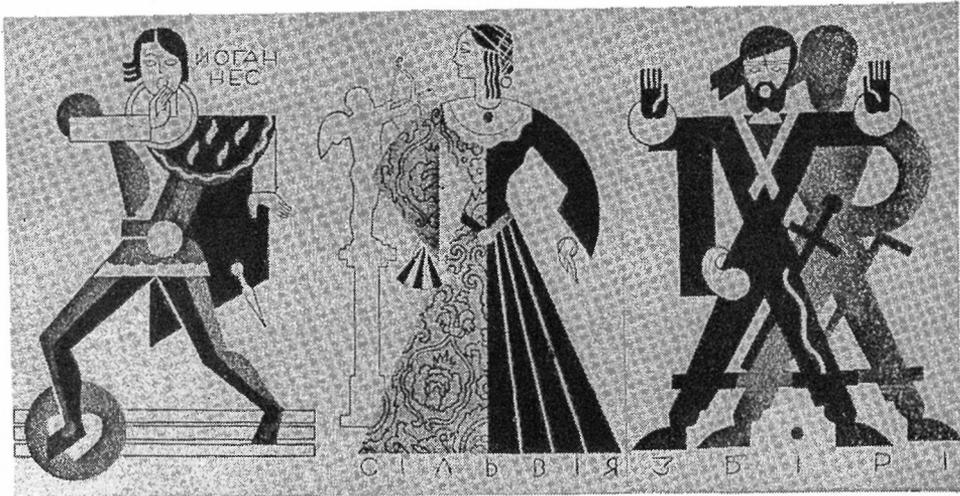
Українське мистецтво не дається так виразно охопити, як хоча б польське або чеське. Бо хоч Україна існує з погляду географічного й етнографічного, вона не є поняттям політичним. Українці живуть частинно в Радянському Союзі, частинно в Польщі і Румунії. Відповідно до цього виринають різномірні впливи. Львів є осередком культурного життя Західної України. Згідно з цим характер міста визначається поєднанням польських і українських особливостей. Характерною прикметою українського духового життя є приналежність народу до унійної Церкви — отже остаточно до візантійської культури, якщо дивитися з погляду історичного. З погляду мистецького це означає близький зв'язок з іконописним малярством. До цього приєднуються ще живі впливи прадавнього народного мистецтва, позначеного багатою барвистістю і формотворчою силою, — що дає догідні передумови для розвитку модерного декоративного мистецтва.

З цього середовища виходить Святослав Гординський. Ще в своїх молодих роках він знайшов дорогу зі своєї східноєвропейської батьківщини до Парижу. Тут він зустрівся основно з усіма напрямками модерністичного мистецтва. Його притягали до себе передусім течії абстрактного малярства, кубізму й надреалізму, але він малював теж мертві натури, позначені вартою уваги малярською культурою, в яких природа була основним елементом. Але остаточно в його малярстві перемогли сили декоративного порядку і він замінив олійний образ більш на прикладну графіку. Тут йому багато допомогли його попередні студії. Легкість, з якою він опановує форми природи, дозволяє йому перетворювати реальність згідно з декоративними вимогами без того, щоб попадати в пустопорожність форм. Одночасно дається позитивно відчувати вишкіл у кубізмі, а в інтелектуальній вільності, з якою він трактує свої теми, можна знайти відгомін надреалістичних впливів.

Стільки щодо вивчення. Але те, що надає працям Гординського індивідуальних рис, є його власний підхід до мистецтва, в якому він традиційні українські стильові елементи збуджує до нового життя. Безпомилково в його книжкових оформленнях і прикладних графіках панує специфічно східноєвропейська воля творення. Барвистість народного мистецтва з Карпат, іконографічна строгість і особливий слов'янський вислів, — щось нагальне, а водночас музично лагідне, — вичувається у всьому. До цього доходить власна друкарська система кириличного письма, яке своїми широкими і складними буквами надає свій ритм цілій композиції. Тут ми на кінці доходимо до пунктів, які є вирішними для Гординського як прикладного графіка, — а саме до його єдності образу у шрифту та їх сугестивного ефекту. З цього погляду немає сумнівів щодо вартости його творів. Гординський належить безсумнівно до вроджених графіків, яким перед очима стоять непомильно шлях і мета їх завдання. Він володіє легко і впевнено засобами своєї творчости.

Gebrauchsgraphik, n. 2, 1933 Berlin

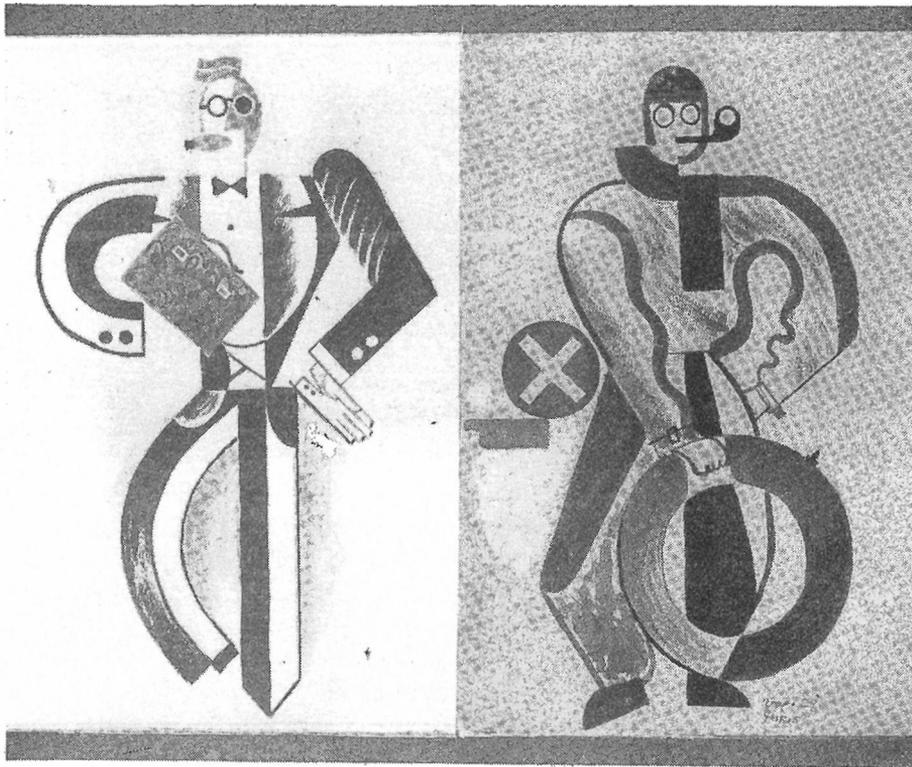
(Ця стаття д-ра В. Борна, професора мистецтвознавства Віденського університету, появилася в тому журналі паралельно німецькою й англійською мовами з 18 ілюстраціями графіки С. Гординського).



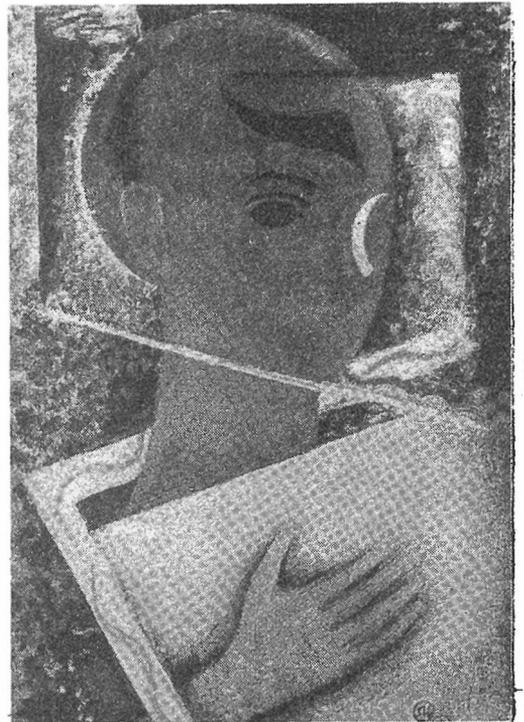
Ілюстрації до ренесансової драми Івана Крушельницького „Спір за мадонну Сільвію”, 1930. Репродукції з ж. „Гевравхграфік”, Берлін 1933.



Гуцул з люлькою, кольорова графіка, гваш. Репродукція з паризького журналу Mobilier et decoration після виставки в Гран Пале, 1931.



С. Гординський:
„Дипломат” і
„Автомобіліст”.
Гваш, Париж, 1929.



Автопортрет, олія. Париж, 1929.

Портрет композитора Миколи Колесси.
Олія, 1933.

Речник українського мистецтва

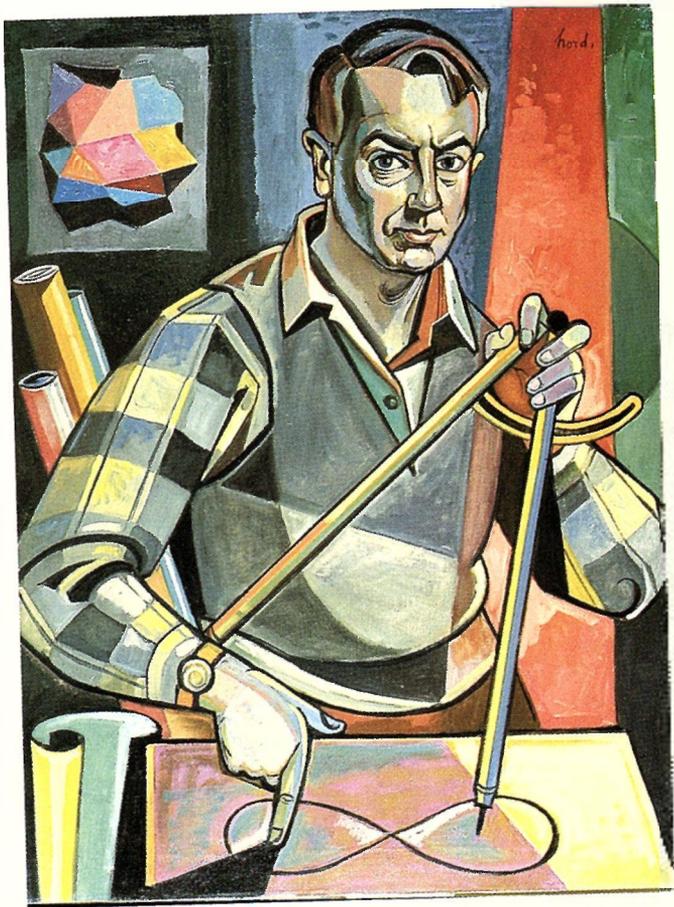
Можна говорити про Святослава Гординського, просто відкривши останній том історії українського мистецтва. Бо, без перебільшення, від 1930-их рр. не було значнішої події в українському мистецькому житті, щоб до неї якоюсь мірою не був причетний Гординський. На жаль, видати об'єктивну історію українського мистецтва наша спільнота в діаспорі ще не спромоглася. Натомість існує інша, „не своя” *Історія українського мистецтва* в шести томах, розкішно видана в Києві. В ній мимохідь один раз згадано Гординського:

В галузі українського мистецтвознавства до сить відчутим був вплив буржуазно-націоналістичних теорій, що виявилися в ігноруванні класового характеру українського мистецтва (теорія „безбуржуазності”), в намаганні відрубно трактувати його історію в тенденційному протиставленні українського мистецтва російському. Ці фальшиві концепції лежали в основі виступів з мистецтвознавчих питань М. Грушевського, М. Голубця, Д. Антоновича. Проповідувані ними націоналістичні й формалістично-естетські ідеї завжди зустрічали гострий опір з боку прогресивних, демократичних кіл мистецької інтелігенції і громадської критики. Після перемоги Великого Жовтня логіка класової боротьби поставила буржуазно-націоналістичних мистецтвознавців у табір одвертих ворогів радянського мистецтва (наприклад, Д. Антонович, С. Гординський).¹

Усякі коментарі тут зайві — не про таку історію я думав. Боляче те, що ці терпкі слова вийшли з-під пера українського мистця Василя Касіяна, який виховався і здобув мистецьку освіту на Заході, тому мусів би мати більше розуміння, і те, що загально ярлик „буржуазного націоналізму” навішується виключно українцям, ніби це якась питоменна національна риса українського народу, бо, наприклад, „російсько-

го буржуазного націоналізму” не існує.

Повертаючися ще раз до видання справжньої *Історії українського мистецтва*, не без сарказму можна зазначити, застосовуючи звичне нам переваження одиниць, ще її у нас ще немає тому, що Гординський не закінчив таку писати, а над нею, як мені відомо, він заходжувався. Чому ж би ні? Аджеж він уже обдарував нас історичною працею *Українська ікона*, появу якої відповідно оцінили і в Україні не-



Гординський: Я і безконечність (1960)

гайним виданням монументального альбому *Український середньовічний живопис*, авторства шановних Григорія Логвина, Лади Міляєвої та Віри Свенціцької, який до появи *Української ікони* Гординського пролежав довгі роки на полицях цензорів. Повторилася історія з виданням у Києві *Софійського заповідника* Миколи Кресального, тотожної репліки виданої тут *Катедри Св. Софії* Олекси Повстенка.

Все таки почнемо з історії, з малого епізоду, який, зовнішньо, правда, не має безпосереднього зв'язку з задуманою темою, вказує на атмосферу, яку вдихав Гординський і яка запліднила його творче життя, хоч мова в ній не про нього...

Літом 1910 р. Бойчук зі своїми учнями виставляв у сальоні незалежних у Парижі 18 невеличких картин під назвою *Відродження візантійського мистецтва*. Майже вся паризька преса зауважила ці маленькі картинки за їхнє сміливе та оригінальне трактування фарб і ліній і ідейнісь композицій. Заговорили про постання нового напрямку — „бойчукізму”, хоч сам Бойчук ніколи не видавав його за свій власний, лише за відновлений напрям українського мистецтва. Бажанням Бойчука було спочатку навчитися основ монументального мистецтва, яке найкраще було впорядковане в Візантії, створити свій стиль монументального та інших форм мистецтва і втілити мистецтво в усі галузі життя, в усі форми культурної діяльності. Бойчук, повернувшись в Україну, виховав два покоління видатних мистців. Багатьох з них, як і самого Бойчука, знищили під час переслідувань української інтелігенції в 1930 рр.

У *Книзі творчості українських мистців поза Батьківщиною*, виданій 1981 р. в Філадельфії, в біографічній замітці про Гординського сказано:

„У своєму малярстві він вважає себе послідовником Бойчука, тобто намагається поєднати багатовікову українську візантійську традицію з проблемами „чистої форми” сучасного мистецтва”.²

У вужчому розумінні тут мова про останню фазу мистецької творчості Гординського — його зосередження над церковним малярством, оформленням коло 30 церков в Америці, Європі й Австралії, в тому числі п'ятьох катедральних соборів: два у Вінніпезі, в Римі, Мюнхені та Мелбурні. Як у поезії, залишаючися романтиком, Гординський еволюціонував від вільних до клясичних форм, так і в малярстві від раннього експериментування він перейшов до візантійського монументалізму, майже занехавши станкове малярство. Правда, Гординський цікавився візантійським мистецтвом ще за молодих років і брав лекції візантійської історії в Українському науковому інституті в Берліні 1928 р. в професора Володимира Залозецького.

Було б несправедливо розглядати Гординського й Бойчука виключно на візантійському тлі. Вже навіть тому, що вони по різному намагалися використати візантійську спадщину. Все ж таки Гординський — мистець Бойчукових вимог, він — Людина Ренесансу: поет і перекладач поезій з чужих мов, автор і редактор монографій, літературний і мистецький критик, дослідник *Слова о полку Ігоревім* та історик української культури, зокрема образотворчого мистецтва, організатор виставок і мистецьких об'єднань. Гординський зумів зміцнити свої позиції не тільки як видатний маляр і графік, але й невсипущий захисник українського мистецтва, і якщо так можна сказати — речник його політики. Без Гординського багато дечого було б іншим в українському мистецтві, включно з пам'ятником Шевченкові у Вашингто-

ні, стилем оформлення інтер'єрів наших церков на чужині та багатьох проявів нашого організованого мистецького життя.

Як правило, вже більше 50 років чи не в кожному каталозі помітної збірної української виставки, спочатку в Львові, а згодом у діяспорі, обов'язково міститься вступна стаття Гординського, яка розказує про дійсний стан українського мистецтва, формулює його дефініцію й указує на нові можливості. Звичайно, такий привілей затриманий для голів мистецьких організацій, ідеологів і провідників, хоч формальним головою Об'єднання мистців українців в Америці (ОМУА) Гординський був лише сім років (1956-1963) за 34 роки існування ОМУА. Треба підкреслити, що саме за головування Гординського відбувся найпоказніший виступ ОМУА поза українським середовищем — *Виставка українського мистецтва у вільному світі* в Музеї Університету Вейн Стейт у Детройті 1960 р. Подібні супровідні статті Гординського знаходяться в монографіях окремих мистців, серед них в англomовній монографії авторства Олександра Архипенка *50 творчих років* та у французькій монографії про Олексу Грищенка. Саме у вступі до Архипенкової монографії Гординський підкреслив українське походження великого мистця, і це місце, до речі, єдине в згаданій монографії, часто служить свідченням національної приналежності Архипенка. Гординський — ще автор мистецьких монографій *Микола Глуценко* (1934), *Тарас Шевченко — маляр* (1940), *Павло Ковжун* (1944), *Крук, Павлось, Мухин — три українські різьбарі* (1947), *Віктор Цимбал* (1973), *Петро Андрусів* (1981) і *Галина Мазепа* (1983), разом з *В. Поповичем*, та дослівно сотень статей на мистецькі теми в українських і чужомовних

журналах, газетах та енциклопедіях.

Мистецька політика, не політика в мистецтві — реальна річ. Тут реальні середовища, завдання, боротьба. Для прикладу зупинимося над двома етапами історії нашого мистецтва сучасності, в яких сильно помітна провідна роля Гординського. В одному діяльність зосереджена довкола Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ), а в другому — довкола згаданого уже ОМУА. Перший етап — у передвоєнному Львові, з яким підтримували тісні за'язки українські мистецькі середовища Парижу, Праги, Кракова та Варшави, а другий, сучасний, в українській діяспорі з умовною централею в Нью-Йорку. Кажу „умовною”, бо Нью-Йорк, не зважаючи на свої потенціальні можливості, не зміг очолити українське мистецьке життя і має поважних супротивників у Чикаго, Торонто та навіть у Філядельфії.

Святослав Гординський після закінчення Академічної гімназії у Львові вступив до Мистецької школи Олексі Новаківського, що була відділом політехнічного факультету Українського таємного університету у Львові. У Новаківського Гординський вчився повних чотири роки. Після коротких студій на вільних курсах рисунку в Берлінській академії мистецтв, весною 1928 р. виїхав до Парижу, де прожив до 1931 р. В Парижі Гординський спочатку студіював в Академії Жуліян в клясі Жана-Поля Льоранса і згодом у Модерній академії Фернана Леже. Там він виставляв свої картини і графіку в Гран Пале на виставках Сальону французьких мистців, Сальону мистців-декораторів та інших, і в Петі Пале на виставці Міжнародного сальону книжкового мистецтва.

Оглянувшись назад, можна цілком сміливо твердити, що сенсуальне ма-

лярство Новаківського, засноване на враженнях і почуваннях, не було близьким природі його учня Гординського, який бажав будувати свій твір на заздалегідь продуманій композиції. Крім того, Гординський завжди вирізнявся тверезим підходом до життя та творчості, бажав, як він сам у тому признається, засвоїти щось практичніше, ніж малювання краєвидів, мертвої природи та портретів. Тому було логічним звернутися до Леже для продовження навчання мистецького ремесла на курсі композиції та пляката. Леже, співторець кубізму, орієнтувався на сильну композицію з чіткими геометричними формами, до того був відомий своїми монументальними декоративними розписами, знайомство з якими, як пізніше виявилось, знадобилося Гординському.

Крім Леже, своєю впорядкованістю мав помітний вплив на Гординського його старший колега Павло Ковжун, наскрізь рідкісний таланти, якому українська графіка на західних землях завдячує своє відродження. Ковжун, родом з Волині, вчився в Києві та від 1921 р. проживав у Львові. Йдучи за Ковжуном, Гординський після повернення до Львова, найбільше працював у книжковій графіці, в якій модерні елементи поєднував з українськими народними або історичними зразками. Його праці вже тоді відзначили мистецькі журнали Варшави, Берліну, Парижу та Лондону.

Характеристичним для нас є постійне нарікання на відсталість і провінційність наших мистецьких осередків минулого. В той сам час дуже мало говориться про тих людей, що працювали над зміною невідрадного стану, над збагаченням нашого мистецтва. Якщо мова про Львів, то тут вже 1898 р. створено Товариство для розвою руської штуки. Основною метою ТОВА-

риства, як це пояснював його основоположник Труш, була популяризація мистецтва й надання матеріальної та моральної підтримки українським мистцям. З цією метою тут після Першої світової війни 1922р. було засновано за ініціативою мистця Петра Холодного та мистецтвознавця Миколи Голубця „Групу діячів українського мистецтва”, яка проіснувала до 1930 р. та якій Львів завдячує перші повоєнні мистецькі виставки. На переломі 1932-1933 рр. у Львові діяло Українське товариство прихильників мистецтва, основу якого творили учні Новаківського.

Всі ці мистецькі організації намагалися в міру своїх можливостей підняти рівень українського мистецтва, але жадна з них не дорівнює своїми здобутками АНУМ, у центрі якої стояли мистці Осінчук, Ярослава Музика, Ковжун і завжди меткий, зарадливий та життєрадісний Гординський. Без його невсипущої енергії, якою він відзначається й до сьогодні, неможливо собі уявити багатогранну діяльність АНУМ. Порівнювати діяльність АНУМ можна лише хіба з Асоціацією революційного мистецтва України та Об'єднанням сучасних мистців України, що діяли на східних українських землях у 1920-их рр. і яких на початку 1930-их рр. сталінська влада силоміць зліквідувала. Виникнення АНУМ 1931 р., яке приблизно збігається з нищівним наступом на українську культуру в Радянській Україні, дає нам можливість сьогодні говорити про тяглість розвитку українського мистецтва.

Тяжко з певністю сказати, що було головним поштовхом для заснування АНУМ. Чи бажання молодих мистців, що побували в Парижі, серед яких перед вів Гординський, принести до рідного міста подув нового мистецтва, повного відважних шукань, винахід-

ливости, п'яркої свободи та необмежених творчих можливостей? Чи інстинкт самозбереження вимагав виступити проти розсіяности, проти неможливости самовияву, проти щоденно заподіюваних кривд? Здавалося, що хоч і не на всі питання, але щонайменше на частину цих питань зможе дати відповідь своя мистецька організація — цупка, але волелюбна, де можна буде гуртом переборювати те, що одним не пододало. Тому не дивно, що постанови АНУМ і його перша виставка збігаються на цей самий час — перше спонукало друге або навпаки.

Вже сама титульна сторінка каталогу багато розкаже: *Український національний музей у Львові. Перша виставка Асоціації незалежних українських мистців з участю французьких, італійських і бельгійських мистців та української паризької групи. Вересень-жовтень 1931 р. і на звороті Організатори виставки: Іларіон Свенціцький, Святослав Гординський і Павло Ковжун.* Між творами чужинців показано Дерена, Дюфі, Леже, Модільяні, Пікассо, Северині, Тоцці, Шагала та інших.

Перша виставка АНУМ, як і інші влаштовувані нею виставки, яких було 13, як і виданий нею журнал *Мистецтво*, що ще сьогодні в нас неперевершений і в виданні якого співпрацював Гординський, увійшли в історію українського мистецтва як події особливо значення.

У вступі до каталогу Першої виставки АНУМ Гординський між іншим писав:

Припала нам честь представити українському громадянству першу спробу україно-західно-європейських вимін. Спроба ця скромна: народи, що не мають державної підтримки та допомоги, мають перед собою непереборні труднощі в таких намаганнях.

Ми попросту скористали з першої нагоди, коли явилась змога запросити до участі в на-

шій виставці визначних чужинців. Львів, найдалі на Захід висунений український культурний центр, хоч би по природі свого положення, мусить відіграти ролю мосту поміж східною і західною культурою.

Вже віддавна відчували в нас потребу покласти поруч себе твори наших мистців з працями чужинців і поглянути, чи, зважаючи на наше віддалення від великих культурних осередків та інші перепони, можна ствердити паралельний розвиток у мистецтві. Нехай оця виставка дозволить нам здати собі справу з того відношення.

Українське малярство, що завдячує ще чимало Заходові, змагає великими кроками висловити свою індивідуальність, а одночасно духа доби й зловити ту нитку, що єднає його з велетенською скарбницею народного мистецтва...³

Минули роки. Змінилися обставини. Доля приневолити Гординського покинути Львів, занехати пляни та мрії. Під час переїзду він затримується в Німеччині, де включається в працю Спілки українських образотворчих мистців і бере участь у великій репрезентативній виставці в Нюе Заммлюнг в Мюнхені, з нагоди тижня української культури весною 1948 р. А вже 1953 р. бачимо його як одного з засновників ОМУА в Нью-Йорку, перша виставка якого відбулася вже в березні того року, з участю 48 мистців. І знову тут, після двох десятиліть, Гординський пише вступне слово до каталогу під заголовком „Українські мистці на вигнанні”, в якому розкаже про пройдене українськими мистцями — скитальщину, поневіряння й подивугідну творчу працю в повоєнних таборових умовах та про незавидну долю українського мистецтва в Україні, де над мистецтвом панує партійний контроль і всіх мистців зобов'язує „соцреалізм”. На кінець свого вступного слова він доходить до висновку, що „в таких умовах вільне українське мистецтво може існувати тільки на еміграції”⁴. Гординський вірить у таку можливість і вкладає чимало зусиль для збереження контактів між українськи-

ми мистцями в діаспорі — єдину запову такого існування. Так він спричинився до створення в Нью-Йорку „Фундації Грищенка”, нав’язує особистий контакт з Архипенком, влаштовує виставки, видає монографії тощо.

Не всі українські мистці згідні з „доосередковою” концепцією Гординського. Деякі бачать в ній політику „гетто”, струсового ховання голови в пісок, недовготривалість і кінцеву загибель. Інші вважають, що організоване мистецьке життя потрібне лише для „малих талантів”. Прихильники „відосередкової” концепції проповідують включення в мистецьке життя окремих країн поселення, віддання своєї частки в загальну мозаїку й осягнення таким чином відповідного заслуженого признання. При цьому згадують високі ідеї, інтернаціоналізм, універсальність тощо. Не треба підкреслювати, що жадна зі згаданих концепцій не виступала в стовідсотковій чистоті.

Минуло наступних три десятки років. Багато з проповідників „відосередкової” концепції загубилися в натовпі. Гординський написав не один вступ до каталогів „доосередкових” виставок. Остання його „Передмова” до каталогу *Світової виставки українських мистців у Торонто 1982 р.* злагіднює крайності „доосередкової” та „відосередкової” концепцій і так вияснює стан українського мистецтва в діаспорі:

— Спочатку це мистецтво було сприймане як творчість „переміщених осіб” — назва, що дискретно маскувала ідентичність осіб, які не бажали жити під чоботом диктатури. Як тільки ті мистці знайшли собі місце для життя і творчості, вони поєдналися з мистцями, які

народилися і були виховані поза Україною... і почали брати участь у культурному житті країн, громадянами яких вони стали. Проте вони далі називають себе українцями, бо почувують себе зв’язаними зі своїм етно-культурним ґрунтом. Їх мистецтво, глибоко закорінене в ідеалізмі і змодернізоване космополітичним формалізмом нашої доби, рідко коли буває згадуване в Україні під советським режимом, який офіційно підтримує тільки матеріалістичну ідеологію і соцреалізм, клеймуючи всі інші мистецькі рухи як продукт декадентського „буржуазного націоналізму”...

Отак творчість українських мистців поза Україною є своєрідною реакцією на всі обмеження в Україні. Тематично, їх творчість може бути найневиннішою, але сам факт, що якась група мистців діє поза контролею єдино дозволеної спілки мистців, робить усю справу політичною, бо саме гасло вільної творчості режим розглядає як ідеологічно розкладове...⁵

Сказане тут — лише невелика частина внеску Гординського в ріст українського мистецтва нашого часу. Як я згадав на початку, найкраще говорити про Гординського, просто читаючи *Історію українського мистецтва*, звичайно, якщо ми такої діждемося.

¹ *Історія українського мистецтва*, т.4 (Київ: Академія Наук Української РСР, 1970), стор. 15.

² *Книга творчості українських мистців поза батьківщиною* (Філадельфія, „Нотатки з мистецтва”, 1981, стор. 116.

³ Святослав Гординський, „Вступ”, *Перша виставка Асоціації незалежних українських мистців* (Львів, Український національний музей, вересень-жовтень 1931).

⁴ Святослав Гординський, „Українські мистці на вигнанні”, *Каталог першої мистецької виставки* (Нью-Йорк: Об’єднання українських мистців Нью-Йорку й околиці, березень 1952).

⁵ Святослав Гординський, „Передмова”, *Світова виставка українських мистців* (Торонто: Канадсько-українська мистецька фундація, 1982).

„Сучасність”, лютий 1987

До проблеми бойчукізму

Влітку 1987 р. в Торонто на виставці в галерії Українсько-Канадської Мистецької Фундації були показані понад два десятки творів сучасних мистців з України, що знаходяться у збірках наших громадян у Канаді. У зв'язку з тією виставкою Редакція „Терему” звернулася до д-ра Богдана Стебельського, головного промовця на відкритті тієї виставки, і Святослава Гординського, її куратора, подати свої думки про твори мистців з України, в творчості яких проблеми сучасного мистецтва поєднані з комплексом, що має в нас загальну назву „бойчукізму”.

Б. С. Глядачі виставки були справді заскочені високим рівнем творів мистців з України. Ми знали, що там побіч широко підтримуваного офіційного мистецтва, — пропагандивного соцреалізму, — існують мистці, яких офіційно немає: їх не виставляють і не згадують про них у мистецьких виданнях, хоч останніми часами їм уже не перешкоджають творити. В цій ситуації зовсім природно, що знову виринула наверх проблема „бойчукізму”, який властиво ніколи не завмирав і проявлявся у творчості багатьох мистців як природний процес їх творчості. Як і чим можна вияснити живучість того напрямку?

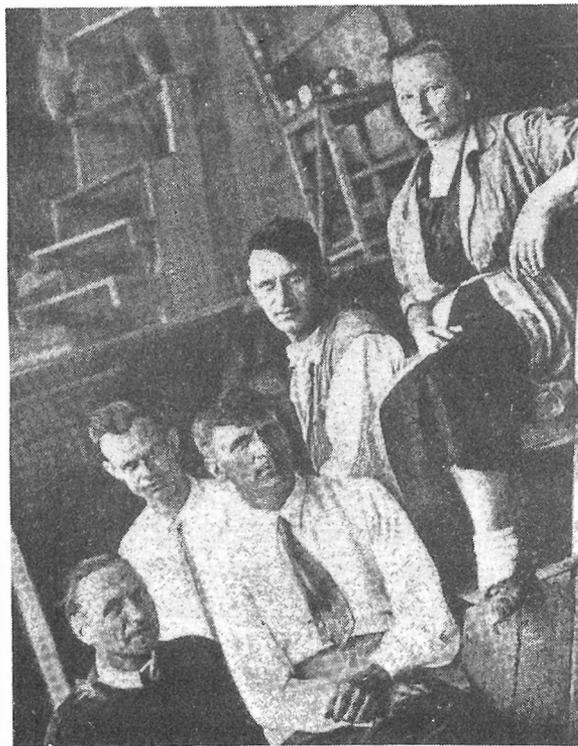
С. Г. Довгі віки українське мистецтво розвивалося в колі духових і формальних проблем візантійського стилю. Той стиль добре поєднувався з нашим ще старішим народним мистецтвом, головним принципом якого було творення форм повних ритму і гармонії. Ці фактори є теж у великій мірі елементом нового мистецтва, отже відродження чогось не було просто наслідком того, що вже було,

а нав'язанням наново пірваної нитки яка в'язала нашу сучасність з минулим.

Б. С. Тобто, Ви хочете сказати, що Бойчук і його стиль був однаковою мірою традиційний і модерний?

С. Г. Бойчук ще в часах до Першої світової війни почав шукати поєднання старого з сучасним. Коли пригадую собі це, завжди перед очима стає постать Гійома Аполлінера, одного з перших теоретиків модернізму.

1910 р. в Паризькому Сальоні Незалежних було 6 тисяч експонатів (не три, як я помилково написав у своїй статті про Архипенка в „Сучасності”). У своєму звіті з тієї колосальної виставки Аполлінер виловив невелику кулькість імен, які здалися йому пробоевими з погляду нового мистецтва.



Михайло Бойчук (зліва внизу), М. Шапошників, І. Падалка, В. Седляр, О.Павленко, 1932 р.

І ось між тими іменами були два українські: Архипенко і Бойчук. Критик відзначив новаторство Архипенка і похвалив Бойчука і його „Школу відродження візантійського мистецтва”, як Бойчук назвав групу своїх учнів і послідовників. Тут цікаво відмітити, що Аполлінер повернувся знову до Бойчука з нагоди чергової виставки, пишучи, що „неовізантиніст Бойчук минулого року виповнив Сальон Незалежних своїми і своїх учнів малюнками мабуть не без користі для французів, для яких це було своєрідною пригадкою того, що малярі, так як поети, можуть уводити в оману грою століть. І Маллярме не помилявся, кажучи це”.

Б. С. Як пояснити факт, що саме провідний французький модерністичний теоретик з'єднав обидва українські прізвища? Що спільного міг він знайти в їх творчості, яка на перший погляд нічого спільного не мала?

С. Г. Думаю, що відповідь на це дав сам Аполлінер. У Бойчука він знайшов поворот до формального ладу, що давав нові композиційні можливості, але передусім — примат ритмічної гармонії. Щодо Архипенка, то цей ніби нічого спільного з Бойчуком не мав, проте пізніше той сам Аполлінер 1914 р. в передмові до каталогу 7-ої виставки берлінського „Штурму” писав: „Архипенко — викормлений найліпшим, що є в традиції. І чар його творів базується на внутрішньому ладі, який проявляється сам, без пошуків, і це є скелетом його дивних статуй, з елеганцією форм зовсім новою і вишуканою... Скульптура досі була тільки мелодією, твори Архипенка є гармонією, першими акордами”. Отже, французький теоретик говорить тут про творчість як вияв ритмізації й гармонізації форм. І чи не дивно, що саме ці творчі елементи у двох українських

мистців спостеріг критик чужинець?

Б. С. Це справді характеристичні помічення французького критика щодо початків модернізму в нашому мистецтві! І подумати: більш як три чверті сторіччя тому! Проте, все ще не всім у нас зрозуміла проблема неовізантики в новому нашому мистецтві. Є навіть мистці, які вважають, що неовізантика в нашому новому мистецтві це тільки справа повторення того, що вони називають „церковщиною”, змішаною з провінційним патріотизмом, якому не зрозумілі мистецькі проблеми нашої доби.

С. Г. З незнайками краще не дискутувати. Такі старі стилі, як візантійський в іконографії або романський і раннеготичний у вітражі, були стилями не тільки релігійними (через свою тематику), але й універсальними з погляду чисто пластичного, тобто з погляду мистецьких законів, що стоять понад часом. Роль релігії в тих стилях була в тому, що вона відривала мистця від реальностей, які його оточували, і кликала його творити в світі духовно-містичному, озброюючи його творчу фантазію образами світу іншого, ніж той, що ми його бачимо. Крім цього, візантійське мистецтво дає вичувати в собі присутність певного геометричного ладу, що є наче підсвідомим натяком на ті рушійні сили, що циклічно правлять космосом. З погляду чисто пластичного у візантійському стилі треба згадати панівну двовимірність образу через вилучення оптичної перспективи, яка своєю оманною глибиною відвертає увагу від головного зображення, на користь монументалізму. А монументалізм вимагає вилучення зайвих деталей, які перелюкджують творити великі ритмічні комплекси форм. Ось чому сучасні неовізантиністи часто називають себе монументалістами.

Б. С. Отже, ми доходимо до суті

проблеми, — що відродження візантійського стилю було не тільки механічним повторенням давньої ідеології, а творчим процесом на базі тих самих для всіх часів і народів мистецьких законів.

С. Г. Саме так. Візантика дала змогу своєю формальною всеохопністю різним народам творити своє національне мистецтво. І зовсім природно, що цей процес відбувся саме на базі релігійної, що була духовним і загальнокультурним чинником для народів у колі тієї візантійської культури. Це допомогло народам не раз різної структури творити своє оригінальне мистецтво — грецьке, болгарське, сербське, українське, російське, і кожен з тих народів робив це інакше, відбиваючи в тому мистецтві притаманні риси свого національного характеру.

Б. С. Добре, а як ви на цьому тлі характеризувате твори мистців-бойчуків з України на цій виставці?

С. Г. Малярство академічне й постімпресіоністичне перейшло бурхливу добу шукань, щоб влитися у два досить безформні річища — експресіонізму і конструктивізму. Перші бажають висловити безпосередні оптичні і психічні почування, другі хочуть „будувати” образ як певну цілість зв'язаних взаємно форм і барв, реальних чи нереальних. Головне тут те, щоб дані твори не були тільки мертвими зіставленнями декоративних елементів, а жили грою форм, ліній, барв. Саме ці будівні елементи можна спостерегти в творах наших мистців з України. Візантійські принципи давали тут тільки формальну базу, скелет, які треба було виповнити своїми формами і, очевидно, змістом, що ним могло бути навіть абстрактне зіставлення геометричних форм і ліній. Мистець міг нав'язувати до всіх можливих стилів, напрямків і навіть мод, але

завжди з думкою надати своєму творові формальну єдність і ритмічне звучання.

Б. С. Справді, показані на виставці твори таких мистців, як хоча б Заливаха і Гуменюк, відбивають різні модерністичні стилі, але згадана вами ритмізація форм надає їх творам незвичайно оригінальної риси.

С. Г. В тих творах є не тільки риси формалізму, вони теж, сказати б, опетизовані додатковими рисами символізму, забарвленому своєрідним трагізмом. Кольори завжди допасовані до сюжету, вони то монотонно приглушені, то радісно грайливі, абож вибухають справжніми оркестровими гармонізаціями. Усе це є не тільки особистим досягом згаданих вами мистців, а й тріумфом самого Бойчука, 99 відсотків творів якого було знищено. Але його ідеї далі живі в творчості багатьох мистців України і поза нею. Це мені пригадує, що коли в УРСР урядовці від культури вже надто допікали Бойчукові, то він тікав викладати до Ленінграду, де було куди культурніше урядове оточення. Ще у Львові Микола Азовський згадував мені, що ленінградські мистці високо цінили в Бойчуку його примат формальної дисципліни, бо багата російська неовізантика розпливалася в поверхновому прикрашувальному орнаменталізмі.

Б. С. А яке відношення до бойчуків має теперішнє мистецтво поза Україною?

С. Г. У відміну від мистців в Україні, мистці в діаспорі мали змогу розвивати мистецтво релігійне, яке своєю природою стояло ближче до мистецтва візантійського. Зрозуміло, що іконографічні догми, завданням яких є збереження традиції вічних християнських правд, не були полем, яке можна було переорювати революційними тракторами. Рух оновлення церковного мистецтва і звільнення його з пере-

старілих чужих стилів (академічно трактованих готичного, італійського, німецького тощо) мусів іти повільно, але систематично. Здобутком мистців, які працювали в цій ділянці, було те, що їх мистецтво було прийняте широким загалом, для чого дуже добрим каталізатором було наше традиційне народне мистецтво. Ще найменшим змінам підпала ікона, зате чимало нового створено в ділянці монументального малярства — стінопису, мозаїки, вітражу, як теж у фігуральній та орнаментальній скульптурі.

Саме візантійська дисципліна не давала нашим мистцям сходити в іконографії на неповажні іновачії типу оккультизму чи дегенеративного формалізму, яких так повно навіть у ватиканському Музеї модерного релігійного мистецтва.

Б. С. Я чув про той музей багато критичних зауважень.

С. Г. Цей Ватиканський музей модерного релігійного мистецтва показує радше кризу, як досягнення того мистецтва. Тобто, модерне малярство невисокої кляси там є, але мало що пов'язане справді з релігією. Все орієнтується на оптичні ефекти. Ще до найкращих речей належать проекти мозаїк роботи Джіно Северіні, одного з авангарди перших футуристів, який пізніше перейшов більш на неоклясицизм. Я знав його з Парижу 30-их років (учасник 1-ої виставки АНУМ у Львові), тож коли спочатку 60-их рр. у Парижі я довідався, що він має там робітню мозаїки, я пішов відвідати старого знайомого. Він повів мене до робітні показати якісь церковні роботи на замовлення і майже оправдувався: „Ті всі трикутники, квадрати і ромби фактично зовсім непотрібні, але такої іновачії вимагають замовці. Під ними губиться релігійний зміст, але на це вже мало хто звертає увагу...”. Вла-

сне, українська неовізантика намагається втримати рівновагу між змістом і новою формою, завданням якої є допомагати виявляти даний зміст.

Б. С. Проте, бойчукізм проявився не тільки в релігійному мистецтві.

С. Г. Очевидно, бойчукізм це стиль універсальний, але виявився у нас найповніше в релігійному мистецтві, бо Церква була в нас фактично найбільшим меценатом. Але очевидне теж і те, що в нас не можна вкладати на conto одного Бойчука всі досягнення того стилю в нашому мистецтві. Він був передусім ініціатором і теоретиком, що поклав під той стиль ідейні і формальні основи. І за це ми його і його послідовників поважаємо. Він, Василь Кричевський, Нарбут і інші розуміли мистецтво як продовжування тієї самої органічної лінії, що нею були позначені стилі минулого, точніше — кожної минулої доби. Це створювало поняття того, що ми називаємо національним стилем, або просто — українським мистецтвом.

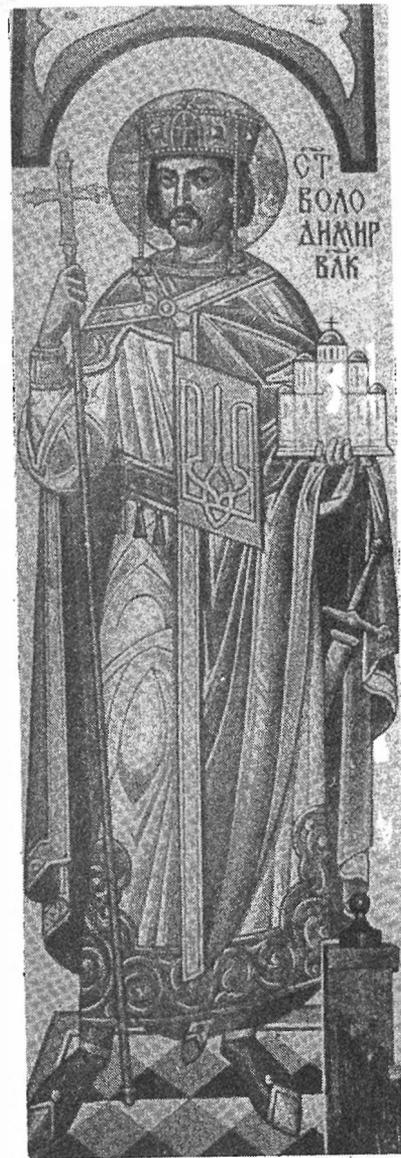
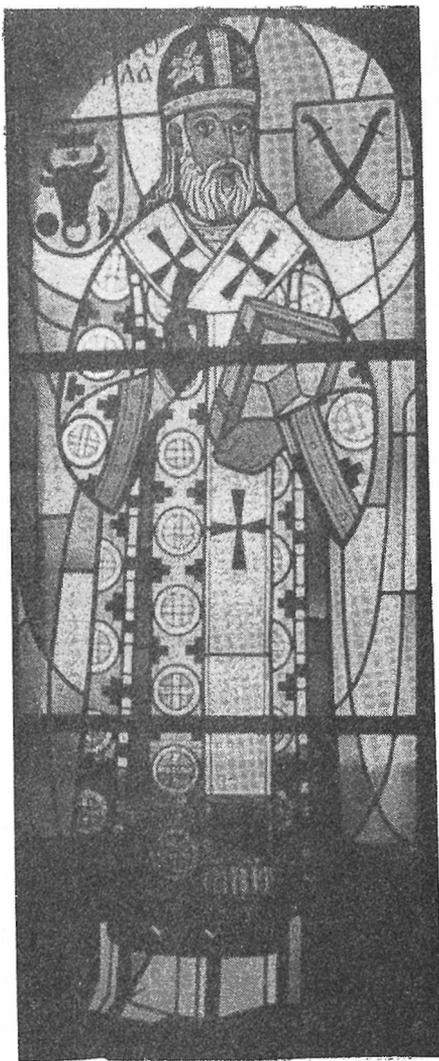
Б. С. Для деяких сучасних наших мистців це була і є дразлива тема. Такий видатний мистець, як Гніздовський, взагалі заперечував поняття „українське мистецтво”, уважаючи, що кожне добре і загально зрозуміле мистецтво є універсальним.

С. Г. Справа не є така проста. Володимир Залозецький у своїй виданій у 30-их рр. у Львові монографії Новаківського на основі писань різних теоретиків розглядає справу того, що ми називаємо національним мистецтвом. Він пише про те, що, наприклад, існує загальна назва „дерево”. Ми знаємо, що це є, хоч універсального дерева немає: верба не є сосною, дуб березою, а пальма яблунею. Так само різняться різні мистецтва — італійське, французьке, німецьке, англійське тощо. Отже, існує й мистецтво українське.

Але зрозуміло і нормально те, що різні мистецтва поєднуються і схрещуються. Ось у Торонто є знаменита колекція творів мистців канадського краєвиду в музеї-колекції МкМайке-ла, де відвідувача при вході вітає напис з повідомленням, що це виставка найвидатніших канадських мистців — представників французького імпресіонізму. Так само українське мистецтво не перестає ним бути, асимілюючи чужі стилі. Але, щоб асимілюва-

ти, треба мати власні окреслені мистецькі принципи, якими в нашому мистецтві став неовізантизм з його тисячолітньою традицією, часом на довгий час забуваною, але відродженою в усій своїй красі і живучості.

Б. С. Тільки великі мистецтва ставлять такі широкі проблеми. Сподіваюся, що ми мали корисну і потрібну розмову, яка зацікавить усіх, кому не байдужа доля українського мистецтва.



С. ГОРДИНСЬКИЙ: Митрополити Іларіон і Петро Могила, вітражі в соборі Св. Софії в Римі.

Св. Володимир, малюнок на стовпі святилища укр.-кат. собору в Мюнхені.

Маржена Торжецька

Святослав Гординський: українець ренесансу

„Головною рисою українського інтелектуального життя є прив'язання народу до з'єднаної Церкви, тобто, з історичної перспективи, до візантійської цивілізації. У відношенні українців до мистецтва, ця риса виявляється прив'язанням до стародавнього іконопису”. Ця цитата знаходиться в рецензії в берлінському мистецькому журналі з 1933 року, яка розглядає мистецьку працю українського маляра Святослава Гординського. В тім часі Гординський, вихованець мистецьких шкіл Львова, Берліну і Парижу, присвячував свою увагу модерному мистецтву, особливо кубізму і надреалізму.

Фернан Леже, професор паризької „Модерної Академії”, чимало вплинув на картини, ілюстрації та проекти театральних костюмів Гординського. Одночасно його картини втілювали елементи українського стилю: барвисту яскравість карпатського народного мистецтва і суворість іконопису, злагіднену слов'янською ніжністю. Багато років пізніше, по приїзді до Америки після другої світової війни, Гординський ще більше зачерпнув зі своєї східноєвропейської спадщини.

Святослав Гординський народився в Коломиї в Галичині, в родині видатного громадського діяча і відомого знавця старої української літератури, Ярослава Гординського. В 1918 році, коли проголошено самостійну українську державу, Ярослава Гординського обрано до українського парламенту.

Діти Гординських були виховані в українському дусі і на українських традиціях, але одночасно вони мали наго-

ду отримати загальноєвропейську освіту. Так, коли Святослав учився в Парижі, його сестра Дарія вивчала гру на фортепіані у Відні в Еміля фон Зауера, учня Франца Ліста, а два брати вчилися на медичних факультетах у Відні і Мюнхені.

В тридцятих роках Святослав Гординський подорожував по Італії, Греції та Туреччині. Він виявляє, що ці подорожі були необхідні для дослідження візантійського стилю, потрібного для кращого розуміння корінних засад українського мистецтва.

Коли 1947 року Гординський переїхав до Америки, перша його праця була в італійській фірмі, котра розмалювала церкви по всій Америці. Власник цього підприємства, проф. Гоніппо Раджджі, був випускником Академії св. Луки в Римі і всі його розмалювання церков були в рафаелівському стилі, без уваги на те, чи це була католицька, протестантська чи православна церква.

Гординському такий стандартний підхід до розмалювання храмів, особливо українських, не сподобався, так що в 1949 році, коли він почав працювати самостійно, він почав удосконалювати традиційну українську орнаментацию. За останніх сорок років його настінні образи і ним скомпоновані іконостаси знайшлися в яких п'ятдесяти церквах Північної Америки й Європи. Між ними слід згадати собор Св. Софії в Римі, церкви в Мюнхені і Відні, два собори, католицький і православний, у Вінніпезі і різні праці в церквах Торонто, Філядельфії, Ньюарку і чимало інших.

Коли в сорокових роках Гординський переїхав до Америки, після-кубізм Джексона Поллока втішався великим успіхом. У своїй творчості Гординський не відвернувся від своїх учителів кубізму Брака, Леже, Пікассо, він радше повинчав їх науку з візантійськими принципами. Мозаїки Гординського монументальні, привабливі багатством форм і лінійною гармонією, часто на золотому тлі. Якщо незвичайна пишнота мозаїкових барв нагадує красу українського народного мистецтва, то конструкція та багатогранність творів вказує на впливи модерних західніх шкіл мистецтва. „Кубізм, конструктивізм і візантійське мистецтво, — каже Гординський, — усі вони висловляють на свій спосіб той сам лад і динамізм”.

Ностальгія давніх русичів проявляється в творчості Гординського не тільки в формі, але й у тематиці його картин. Він часто звертається до „золотого віку” України, — до хрещення Києва 988 року та тогочасного володаря — князя Володимира Великого, що перший прийняв християнство.

Вже понад 50 років, як українська церква була заборонена в Україні, а українські церкви знищені або недоступні. Тому українські мистці почуваються до обов'язку відтворювати цю галузку мистецтва. В діаспорі українські церкви, оздоблен українською іконографією, стали одним із символів української ідентичності.

Гординський, котрому тепер 82 роки, поясняє зникаючі, що він уже застарий, щоб стояти на руштуванні й розмальовувати церковні стелі. Гординський продовжує писати вірші та статті про українське мистецтво й літературу. Він є автором кількох збірок поезії, м. і. „Барви і лінії” (1933), „Вогнем і смерчем” (1947) і „Вибрані вірші” (1933-1943).

Святослав Гординський є теж різностороннім перекладачем. Він володіє французькою, італійською, англійською, польською, російською й німецькою мовами. Він переклав українською мовою зібрані твори Франсуа Війона. Він є гордою людиною (в українській мові його прізвище це означає). Як мистець, Гординський сягнув у глибину Візантійської імперії, але в міжчасі його полонив Ренесанс: він маляр та ілюстратор, поет, перекладач, літературний і мистецький критик — він є всіма ними.

Переклад з англійської мови. Ця стаття Торжецької була написана спеціально для ньюйоркської газети *New York City Tribune*, з 18 січня 1989 р. Авторка є мистецьким редактором тієї газети.

С. Гординський

З ЛІРИЧНОГО ЗШИТКА

Глянь: золоть, ледве вичутна,
Лягає на ліси;
Ах, серце, чуєш: кличуть нас
Далекі голоси.

Ховаючись за обрії,
Там где крило пожеж,
В барв полум'яних оргії
Ти знову спалахнеш!

*

Осіння холодінь. Берези придорожні
У безруху ждання спинились мовчазні
І жовтень на гілки кладе свої нервозні
Мазки, крапапини густої жовтизни;

Хмар розкудйовданих така буремна розпач
Волосся розплела над обрієм німим
І в травах витлілих шуршить німовна

просьба

За днями, що пройшли, за квіттям молодим.

Люблю тривогу цю, неспокій цей бурхливий,
Що звичний рин думок сколихують і днів
Приносять заповідь, що їх розмиють зливи
Для радощів нових і для нових огнів!

Осіння холодінь...

Українська ікона 12-18 ст.

Святослав Гординський: Українська ікона 12-18 ст., з 24 кольоровими і 195 чорнобілими репродукціями. З української мови переклала Лідія Качуровська-Крюков. Вступне слово Франца кардинала Кеніга. Академічне видавництво Мюнхен-Грац, 1981.

Український вільний університет у співпраці з Академічним видавництвом у Граці видав у німецькій редакції (перша появилася 1973 р. у двох паралельних виданнях — українському й англійському) книгу Святослава Гординського, що є важливим твором для зацікавлених мистецтвом та історією німецькомовних читачів.

Маляр, поет і історик мистецтва Святослав Гординський наголовком своєї книжки закріплює для загалу поняття „українська ікона”. До цього часу ми про це нічого не читали ні не чули. У перспективному спрощенні тут нерозбірливо і фальшиво уважається, що європейська частина російської, а тепер советської імперії, є Росією, і вслід за цим мовиться тільки про російські ікони. Книжка Гординського може бути помічною внести тут коректури.

Кілька місяців тому читала я в рецензії на одну модерну виставку українського мистецтва питання, поставлене одним з чільних німецьких мистецтвознавців — Клявсом Й. Шинмецлером: „Українське мистецтво — що це є? Або краще запитати: чи можемо українське мистецтво уважати серйозним, допускальним поняттям? А якщо так, то чи це поняття може бути чимсь більшим, як незобов’язлива формальність, така, як місце народження або сам вибір сюжету?” Виглядає, що Гординський дав у своїй книжці на це переконливу і пряму відповідь: „Нашим

завданням є дослідити розвій іконописного мистецтва в межах України й описати та проаналізувати зразки того мистецтва з його особливими прикметами, які дають українській іконі окреме місце у великій сім’ї візантійської іконографії”.

Гординський дає читачеві короткий огляд малювання ікон, починаючи від євангелиста Луки, в якому легенда добачує першого іконописця, творця ікони Богоматері типу Одігітрія, почерез часи вияснення догматичних підстав іконописання в 8 сторіччі, розвиток канонічних взорів візантійського стилю, аж до поширення ікон у Київській Русі, в Новгороді і на території пізнішої московської держави. Книжка подає докладні інформації класичної техніки іконописців і переходить до аналізу української ікони від держави Володимира Великого (приблизно 1000 р.) до часу татарських нападів 13 ст. і до галицької ікони 14-17 ст. Автор показує стилістичні притаманності різних галицьких малярських шкіл і дає огляд пов’язаних з ними наукових дослідів. Особливо він докладно займається типами найчастіше мальованих ікон. Окремий розділ присвячений іконам 17-18 ст., які при зустрічі із західними мистецькими стилями в Галичині поволі почали відходити від аскетичного формалізму візантійських взорів. Ми знаходимо також список найважливіших іконостасів країни, які, на жаль, майже всі були знищені. Остан-

ній розділ тексту присвячений лемківському і закарпатському мистецтву. До цього додано ще післяслово про найбільш почитані українські ікони Богоматері, список яких, однак, не міг бути повним, бо сьогодні через політичну ситуацію в Україні немає можливості дослідити їх точніше.

В книжці є багато цікавих ілюстрацій, які дають читачеві поняття про те, що колись зберігалося в українських церквах і домах.

Хто ж є той Святослав Гординський, якому так самозрозуміло вдалося включити свою працю в невелике число удокументованих видань про ікони, і як це було можливим зібрати такий обширний матеріал?

Святослав Гординський, син гімназійного професора і наукового дослідника літератури, народився в Коломиї в Галичині 1906 р. Ще будучи школярем, познайомився з книжками батькової бібліотеки, яка включала також церковнослов'янську літературу. Опісля він студіював у Мистецькій школі Олекси Новаківського, де митрополит Андрій Шептицький викладав історію мистецтва. Пізніше він був у постійному контакті з директором Українського національного музею у Львові Іляріоном Свенціцьким, з директором музею Української богословської академії д-ром Михайлом Драганом і відомим візантиністом професором Володимиром Залозецьким, який згодом став головою Австрійського товариства візантиністів.

Гординський перед своїм виїздом з батьківщини й еміграції в Німеччині до Америки, зібрав сотні знімок ікон. По довгих роках праці над мистецьким оформлюванням церков та іконостасів, в Америці й Європі, та літературної праці, ті знімки стали основою його книжки „Українська ікона 12-18 ст.” До своєї книжки він не міг діста-

ти ні одного фото з України, там бо ніхто не хотів узяти на себе ризик за допомогу одному крайнові за кордоном...

Проте цікаво, що його видання стало поштовок для советів видати подібну книжку про ікони, і це може мати немале значення для української культури, бо до того часу більшість ікон на території Української ССР була зібрана в різних складах і недоступна для огляду.

Так удалося Гординському врятувати перед забуттям скарб його батьківщини, традицію українських іконописців, — і тим він зробив подарунок світові. Я бажала б, щоб та книжка знайшла в нас широке коло читачів, куди ширше поза своєю спеціальною темою, та бо книжка може передати знання про віру й мистецтво, історію й географію України.

Переклад з видання „Das Münster”, журналу християнського мистецтва і мистецтвознавства, Мюнхен-Цюріх, випуск 1, 1983.

SVIATOSLAV
HORDYNSKY



DIE UKRAINISCHE
IKONE 12-18. JAHRHUNDERT

Німецьке видання „Української ікони”

Літературно-мистецький Львів

ЛЬВІВ

з фототеки С Гординського.



Богдан Лепкий з сином і дочками у своїй виллі в Черчі. Праворуч сидить С. Гординський, 1938 р.



Богдан І. Антонич у часі видання своєї збірки „Три перстені”, 1934 р.



Олена Кульчицька у своїй робітні у Львові, 1942 р.

О. Іван Хома, ДТ

СОБОР СВ.СОФІЇ В РИМІ І ЙОГО МОЗАЇКИ

З нагоди вибору нового українського кардинала, Папа Іван Павло II підніс до рівня кардинальських церков собор Св. Софії в Римі. Ця, збудована заходами і коштами св.п. Патріярха Йосифа церква вважається одною з найкращих нових святинь Риму і римське Товариство істориків-любителів Риму (т. зв. „романісти“) ще в 1980 році в своєму журналі „Strenna dei Romanisti“ пером Люїджі Лотті дало високу оцінку нашого собору і зокрема його мозаїчної оздоби, пишучи, що „українському соборові в Римі судилося гідно завершити пребагату спадщину („патрімонію“) мозаїк, які вже прикрашають багато римських базилік: катакомби Латеранської хрестильні, церкву св. Климента, ротонду св. Констанци, базиліку Санта Марія Маджджоре, базиліку св. Павла „за мурами“, церкви св. Марії ін Травестере, св. Пракседи, св. Пруденціяни, свв. Косми і Дам'яна і св. Марка“. Отже, наш новий кардинал Блаж. Мирослав Любачівський має, за твердженням італійських знавців Риму, модерну церкву-собор, гідну стати побіч найбільших і найкращих святинь християнського світу з III-XIII сторіч

Нав'язуючи до світлих традицій київської княжої доби, св. п. Патріярх Йосиф здвигнув в Римі у 1968 році (при вул. Боччеа 478) собор Св. Софії у візантійсько-українському стилі з виглядом первісної будови Великого князя Ярослава в Києві, але у меншому розмірі і п'ятибанну. Цю римську церкву запроєктував архітект Лучо де Стефано за вказівками Патріярха Йосифа і на основі книги про Св. Софію київську.

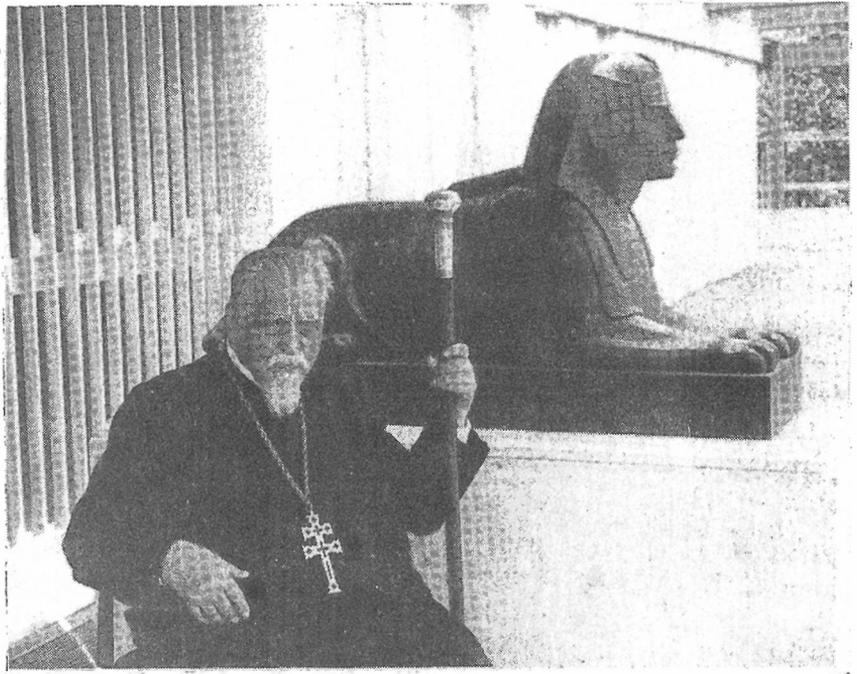
Собор Св. Софії, побудований у тринавному виді на осі схід-захід, закінчується трьома абсидами. В головній абсиді знаходиться Свята Трапеза з білого мармуру на чотирьох колюнах. Під престолом вкладені мощі св. Климента Папи, які приніс Папа Павло VI 28 вересня 1969 року, під час торжественного посвячення собору. Св. Климент був засланий на Крим імператором Адріяном і помер у Херсонесі. Це був четвертий з черги Папа (88-97) на Петровому престолі і мощі його відкрив апостол слов'ян св. Кирило в 860 році під час своєї подорожі

Князь Володимир Мономах і його діти.
Проект мозаїки. Пастеля на папері.





СОБОР СВ. СОФІЇ В РИМІ. Загальний вигляд нутра. Центральна частина мозаїк тримається традиційних взорів, зате на бічних стінах (тут не видних) знаходяться дві незнані українській візантиці багатофігурні композиції „Сотворення світу” і „Нагірна проповідь”, кожна 40 кв. метрів велика. Іконостасні ікони виконані іконописцем Ювеналієм Мокрицьким, студитом.



**ПАТРІАРХ ЙОСИФ —
БУДІВНИК ХРАМУ СВ.
СОФІЇ В РИМІ**
Фото з 1981 р., дру-
кується вперше.

на Крим і до хозарів. Св. Володимир отримав частину цих мощів від Папи Сільвестра II і вмурував їх у збудовану ним 989 року Десятинну церкву в Києві. Отже, ці мощі св. Климента єднають нашу Св. Софію римську з самими початками християнства у світі.

Найбільшу увагу присвячено внутрішньому оздобленню священного собору. Мистецьку оздобу з великою поштивою, увагою і вмінням виконав і вже довершує знавець візантійського мистецтва — Святослав Гординський.

За його проєктом, у центрі головної абсиди вгорі високомистецька мозаїка представляє Святу Софію. Композиція зображена на золотому тлі за зразками стародавнього візантійського мистецтва. По боках херувими — безплотні духи, мають обличчя, обрамовані шестикрильними схрещеннями. З їх очей промінює розум і розсудок.

Під композицією Святої Софії є голуб — символ Святого Духа — над св. Євангелієм, що лежить на квадратовому століку.

Ще нижче, на золотому тлі подвійно зображений Христос Спаситель. „Со страхом Божим” апостоли у черзі приступають до пресвятого Таїнства, шість з правої і шість з лівої сторони. З правого боку по апостолах, група трьох осіб — це слов'янські апостоли Кирило і Methodій, а з ними сподвижник їх ідей Слуга Божий Митрополит Андрей (без авреолі). З лівого боку, після апостолів: св. Климент-Папа, св. Володимир Великий, що тримає в руках скриньку з мощами св. Климента-Папи, і князь Ярослав Мудрий, що тримає модель собору київської Святої Софії. Посередині престіл з балдахином прикрашений червоними і золотими взорами мозаїки. Постать Христа Господа представлена двічі величаво, маєстатично. Над головами постатей є слова освячення в двох мовах: церковно-слов'янській і грецькій.

Ця сцена Пресв. Евхаристії є повторенням подібної мозаїки з половини XI віку в Київській Св. Софії. Покійний Патріарх бажав мати київську мозаїку у своїй римській церкві, бо церква

римської Св. Софії має бути продовженням у сучасності тих самих Божих правд, які просвічували нашим предкам у заранні християнства на Україні.

Зі склепіння куполи, що представляє небо, колосальних розмірів (5 метрів у промірі) Христос-Пантократор (Вседержитель) у традиційнім зображенні, але оформлений згідно з вимогами модерного мистецтва. Всупереч іншим подібним зображенням Пантократора (київська Св. Софія, Дафні у Греції), Христове обличчя передає тут не строгого суддю на Страшному Суді, а має радше спокійний класичний вигляд, який краще в'яжеться з поняттям Божої Премудрости, іменем якої названий храм.

Нижче Пантократора в копулі зображена постать Матері Божої — Оранти в почоті: Архангелів, Ангелів, Херувимів, Серафимів і інших небесних сил. Усі ці 12 фігур, кожна 2,7 метра висока, творять наче вінець пишних форм і кольорів навколо центральної фігури Христа. Всі фігури на суцільному золотому тлі, що на вигну-

тих площах дає особливо сильні ефекти.

Нижче цих небесних сил, між вікнами зображені 16 старозавітніх пророків — світочів і носіїв Божої Премудрости у Старому Завіті. Кожний з них держить в руках пергамент з відповідним написом Божого об'явлення, ними проповідуваного.

На вікнах у копулі видніють модерні вітражі, у східньому дусі, проекту мистця С. Гординського, вміло виконані архітектором Джуліані, з постатями восьми київсько-галицьких митрополітів, починаючи від Іларіона, через Кліма Смолятича, Петра Акеровича, Григорія Цамвлака, кардинала Ісидора, Михайла Рогози, Петра Могили та Йосифа Веніямина Рутського. Кожний вітраж 2 метри високий, і мистець вдало відтворив постаті й обличчя половини митрополітів, вигляду яких не знаємо.

На передній стіні (вгорі) з правого боку від святилища представлений літописець, що пише хроніку — „По-



Папа Павло-Іван II у соборі Св. Софії в Римі зустрічає мистців С. Гординського і Ю. Мокрицького. Червень 1988 р.

вість временних літ” і бачить в уяві церкву св. Іллі в Києві, княжих дружинників та князів-мучеників — святих Бориса і Гліба. Напроти зображений Єрусалим і Данило-паломник з лампадою, яку він поставив на гробі Господнім „від усієї Руської землі”.

На передній стіні з лівого боку зображена мозаїка князя Ярослава Мудрого на троні, як диктує „Руську Правду” (Збірник законів), а коло нього модель київської Св.Софії. Напроти князь Володимир Мономах пише своє передсмертне „Поучення дітям”, з одною ногою вже на похоронних санях.

На бічних стінах представлено вияви Божої Премудрости. Праворуч велетенська мозаїка показує, як Господь Бог-Сотворитель, оточений дев'ятьма ангельськими хорами, творить світ. На протилежній стіні такої самої величини мозаїка представляє „Нагірну проповідь” Ісуса Христа з написом: „Блаженні алчущі і жаждущі правди, бо їх царство небесне”. Кожна з цих мозаїк є 6 x 8 м. велика.

Внизу під тими двома мозаїками є постаті 12 чільних святих Отців Церкви, шість з правого боку: Василій Великий, Григорій Богослов, Григорій Нісійський, Іван Дамаскин, Максим Ісповідник і Августин. Шість з лівого боку: Іван Золотоустий, Атанасій, Климент і Кирило Олександрійські, Григорій-чудотворець і Тома Аквінатський.

Роботи над мозаїками продовжуються. Всі проекти робив і далі робить мистець Святослав Гординський, а самі мозаїки виконує робітня проф. Марка Тулія Монтічеллі. Матеріяли спроваджено з Венеції, в тому золото спеціально приготовлене на смальті у венецьких робітнях у різних відтінках, щоб в цілості розрізняти авреолі святих, написи й орнаменти. Мозаїка — це повільна робота і вимагає вмилости, уважливости та терпеливости, але



Мистець над рисунком для мозаїки

триває віками.

В найближчий період релігійного переслідування в Україні, в Римі — в центрі християнського світу, виріс новий храм Божої Премудрости, що є не тільки монументом незнищенности нашої віри, але й дорогоцінною перлиною нашої духовної скарбниці та християнського мистецтва і богословської мислі. Собор Святої Софії став центром нашого релігійного життя поза Україною. Він пригадує нам колишню славу Києва, ставить перед очі духовну і культурну велич нашої бувальщини у нових усучаснених формах, але з тим самим вічно живим змістом.

Ця інформативна стаття о. д-ра Івана Хоми з Риму була надрукована спочатку 1986 р. в численних газетах української діаспори. Тут ця стаття частинно скорочена, щоб дати місце для ілюстрацій.

Мистецький світ Архипенка

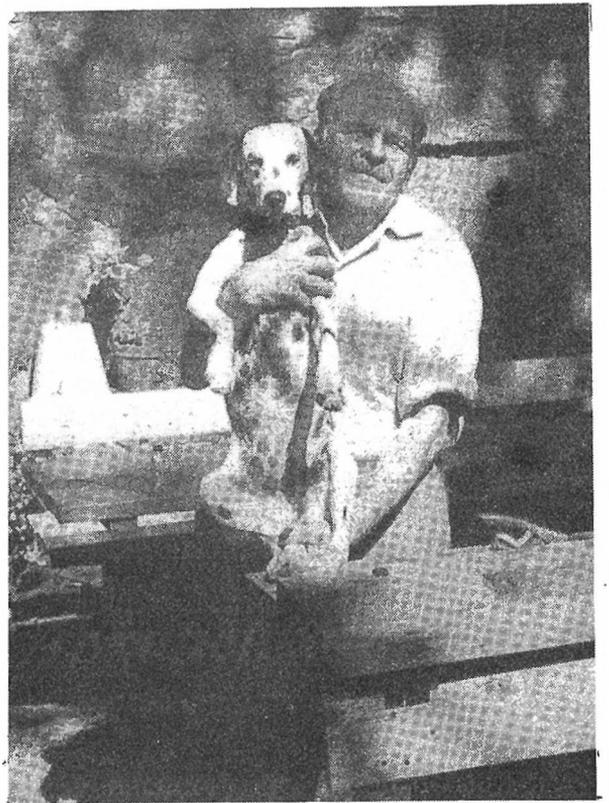
Коли 1909 р. молодий Архипенко приїхав до Парижу, володарем і богом скульптури був тоді Роден. На його імпресіоністичний психологічний стиль орієнтувалася вся поступова в мистецтві молодь. Проте Архипенко не пішов за ним, ні, тим більше, за офіційною Академією Мистецтв, в якій він пробув усього два тижні. Він привіз зі собою ідею зовсім нового, іншого мистецтва, і йому було не подорозі з визнаними величинами його доби.

Основою і суттю тієї ідеї було те, що мистецтво не повинно бути імітацією вже раз створених Богом речей. Мистець, якщо він має бути гідний тієї назви, повинен бути не наслідувачем, а також творцем. Так думав Архипен-

ко. У висновку цієї теорії перед мистцем прослався довгий шлях шукань, експериментів над новими формами і новими можливостями пластичного вислову. Шукання ці вели мистця автоматично до великих мистецтв минулого, мистецтв архаїчного типу, які представляли радше пластичну ідею речі, ніж її безпосередню імітацію. Тут Архипенкове прагнення нової, модерної форми зійшлося з мистецтвами, які стояли при самому праджерелі творення. Мистець первісний, якого досить неслухно називають „примітивним”, мав більш чи менш свідоме почуття того, що його різьба складається, передусім, з певного співвідношення форм, розкладених у просторі за

Ол. Архипенко в городі своєї вілли у Вудстоку, Н. Й.

Фото роботи С. Гординського під час відвідин Архипенка у справі передмови до його монографії „Архипенко — 50 творчих років”, червень 1959 р.



якимсь геометричним ладом. Тому ладові він підпорядковував усі деталі, бо висловити його уважав він своєю найпершою функцією. Отже в основі архаїчних мистецтв лежав певний геометричний принцип.

Цей принцип, власне, й поєднує мистецтво давнини і мистецтво сучасності. Великим відкриттям модерного мистецтва стало пізнання, що мистець має висловляти у своїй творчості не реальність довкільного світу, але підставові елементи речей, зв'язаних конструктивним законом і його функцією. Дух нашої сучасності висловлений найпотужніше розвитком механіки, і її конструктивно-доцільних, завжди функційних законів сучасний мистець також не може не взяти до уваги. Тільки в механіці все піддане законам потреби, ужитковості, і нікому не приходить на гадку витворювати складні машини, які б рухалися тільки для самого руху і не виконували ніякої роботи. Інша справа в мистецтві. Ужиткове пристосування мистецького твору не грає ролі, його призначення, ціль буття — спіритуального характеру, твір має перекидати нашу свідомість в інші площини, виконувати роль посередника в трансцендентній містерії, яка й творить суть кожного мистецтва.

Отак у модерному мистецтві, принципи якого почали формуватися перед Першою світовою війною, виринули проблеми характеру конструктивного. Переломову ролью відіграв тут кубізм. Архипенко був, фактично, перший кубіст у скульптурі, ще в 1909 р. він дав скульптури в геометрично-абстрактних формах. Проте для Архипенка цей стиль був тільки етапом, від кубізму він узяв те, що було йому потрібне, але чистий абстракціонізм того стилю його не задовільнив, бо він був неспроможний передавати душу. Архипенко

шукав вищих, духовних сфер, і тут не випадково його геометризм зійшовся з математикою Айнштейна. Айнштейн поширив концепцію нашого світу, параболічно перекинувши наш ум і чуття в позапростірне і позачасове. Висловити цей вищий порядок усесвіту хотів своїм мистецтвом і Архипенко. Про це він писав сам:

„Я знаю, що моє знання науки не вистачає зрозуміти теорію Айнштейна всебічно, але її духовна суть для мене ясна. Я переконаний, що життя, відбите в призмі мистецтва, відкриває нам панораму в інакше нам недоступні глибини... Я припускаю, що теорія релятивності завжди була скрита в мистецтві, але Айнштейн своїм генієм зробив її конкретною, висловивши її словами і числами. Я переконаний, що завдяки йому можна говорити і про мистецтво, як про щось конкретне; я говорю не про твори мистецтва, але про таємничий процес творення”.

Такі основні елементи, що на них Архипенко будує своє мистецтво. Ще 30 років тому французький мистецький критик Моріс Райналь помітив ці підвалини Архипенкової творчості і влучно зачитував з цієї нагоди вислів св. Августина, що „в мистецтві число є всім”.

*

А все таки, усвідомлення цих основ ще не дає вповні зрозуміти суть Архипенкового мистецтва. Це, можна сказати, тільки скелет, на який він щойно накладає тіло живих проблем. Підґрунтя конструктивних, логічних законів має завдання тільки втримувати в сукупності і наводити лад у сфері інтуїтивно-емоційній, що є головним рушієм його мистецтва. Свої вишукані форми творить Архипенко завжди як функцію ритму, і знаходить і висловлювати його — це в нього найважливі-

ше завдання. Тут Архипенко здійснює найосновніший закон усіх мистецтв, для яких ритм є головним порядкуючим елементом. У володінні ритмом Архипенко непомильний, свій ритм він уміє виводити від найпростіших геометричних форм до найвищих симфонічних звучань, він уміє надавати своїм формам і лініям то майже грецької класичної простоти, то знову всвердлювати їх спіралями кудись у позапростірне і позачасове. Словом, ритм — це кров Архипенкового мистецтва, електричний струм, що його оживляє. І коли ми нині часто розглядаємо твори його наслідувачів, не раз не менш вигадливі і вирафіновані за твори його самого, ми бачимо, як їхнім формам бракує, власне, тієї крові, того струму, що перетворює виконану з мертвого матеріалу річ на твір високого мистецтва. Критик Буллієт слушно схарактеризував основні риси Архипенкового мистецтва, як, передусім, вітальність: усе тут живе, все поривне, динамічне, полум'я вгору. Це — писав він — есенція його творів, їх смак, притаманна їх якість.

Невипадково вибрав Архипенко, як головний сюжет своїх творів, жінку. Грація, з якою він зумів її зобразити в безчисленних своїх творах, гіпнозував навіть тих, хто відкидав усі його принципи нової форми. Цей елемент чисто естетичного порядку ми б хотіли спеціально підкреслити, хоч би в зіставленні з тією сучасною скульптурою, яку занадто часто доводиться бачити на виставках: з незугарними, а то й вульгарними зображеннями жіночих постатей, в яких деформації викликані не процесом естетичної сублімації, а бажанням дати за всяку ціну річ „модерну”, без огляду на її внутрішній зміст. Може найбільшим досягом Архипенка є тут серія різьб з часів ще I-ої світової війни, пластичною іде-

єю яких було передати жіночу постать, зведену до двох-трьох основних ліній. Це переважно доколінні торса без голови і рук, і ці речі проф. Гільдебрандт у своїй монографії слушно називає архитворами одуховленої краси. Одна із скульптур того періоду є тепер у Музеї Мистецтв у Філядельфії, чи не найліпша річ відділу нової скульптури в тому музеї.

З усього досі сказаного ми бачимо, що мистецький світогляд Архипенка незвичайно складний і багатий. В ньому є риси традиції, а водночас дух сучасності і найсміливіші проєкції в майбутнє. Крісчен Брінтон у передмові до каталогу одної ньюйоркської виставки Архипенка влучно прирівнював його мистецтво до Евфоріона, народженого із злуки античного духа з духом модернізму, з магічного подружжя Фавста з Оленою Троянською. І тому коли розглядати революційність Архипенкової появи в світовому мистецтві, то важко погодитися з такими твердженнями, як ось Івана Голя, що в каталозі одної з ранніх Архипенкових берлінських виставок писав: „Всю ту революцію в ділянці скульптури міг здійснити тільки безпардонний, але культивований варвар, такий, що не тягне за собою ніяких традицій і, будучи вільним, виходить із самих європейських праджерел”. — Мабуть не треба доводити безосновність тих слів, про ніякого „культивованого варвара” і мови бути не може, вже хоч би тому, що Архипенко вийшов з української землі і її культурних традицій, які в народному мистецтві тривали на незмінно високому рівні безперервно. Вільність Архипенкові дало не безгрунтя і брак традицій. а, власне, вроджений духово-культурний комплекс, витворений на території, де від віків сходилися впливи Сходу і Заходу. Так і в Архипенка конструктивні елементи Заходу поєдну-



Група мистців, співорганізаторів ретроспективної виставки Архипенка в Арт Галлері у Вінніпегу, лютий 1962 р. Стоять від ліва: архітект Радослав Жук, мистці Роман Коваль, Леонід Молодожанин, Олександр Архипенко, Святослав Гординський.

ються з містичними елементами Сходу, і в висновку цього виріс його мистецький світ, де реальне і трансцендентне стало новою, однощільною єдністю.

Тут ми доходимо до проблеми, що її ставить собі не один український сучасник, а саме: який зв'язок має мистецтво Архипенка з усім комплексом мистецтва українського, і де його в тому мистецтві покласти? Справа ця складна, тим більше, що про неї висловився вже кількома наворотами сам мистець. Якось він заявив, що його мистецтво не більш українське як китайське. Про це дискутувати, мабуть, не варто, або варто стільки, скільки варта була б дискусія над тим, чи теорія Айнштейна є німецька, американська чи жидівська? Не можна тих слів Архипенка, які самохарактеризують основну суть його мистецтва, заперечити також такими фактами, що, мовляв, він уже зрзбив і Шевченка і Франка, а, наприклад, китайського поета Лі Тай-По ще ні. Про вагу і завдання націо-

нального мистецтва та його, мистця, відношення до нього, Архипенко висловився сам ширше й основніше з нагоди пересилки його скульптури „Ма” до Національного музею у Львові в 1934 р. В „Літописі Національного музею” за той рік знаходимо кілька важливих його думок на тему національного мистецтва, які варто пригадати. Він писав:

Без сумніву, в кожного народу є свої характеристичні психічні риси: а що мистецтво є відбиткою духа, то ясно, що існує національне мистецтво.

„Признаки національного мистецтва не в сюжеті. Бо ж чимало чужинців зображали українок в українському одязі та український побут.

„Характер національного мистецтва знаходиться у внутрішніх творчих джерелах мистця. Мистецтво є не те, що ми бачимо, тільки те, що ми маємо в нас самих. Коли маємо в собі творчі джерела, то мистецтво постане само собою. Творчі джерела можуть бути не тільки вроджені, але їх можна й розвинути, якщо одиниця взагалі здібна до творчості.

„Творчими джерелами є лише скриті поняття, наприклад, лірика, містика, краса, — все поняття всередині самої одиниці, складені з переживань і станів душі. Ці джерела можна змінити, розвивати, або й знищити, залежно від

впливу життя.

„Проте в природі є такі сили, які не вміщаються в колі національних почувань і думок, наприклад, Бетговен перейняв і передав у 9-ій симфонії таку космічну масу енергії й емоцій, що вона пориває всі нації навіки.

„Я признаю національне мистецтво, але для інших цілей — як мистецтво для мистецтва. Хто зна, чи я думав би так, коли б українське сонце не запалило в мені туги за чимсь, чого я сам не знаю...”

Стільки Архипенко. Не думаємо, що ці слова потребують ширших коментарів. Хоче цього хтось чи не хоче, Архипенко витягнув наше мистецтво, нашу культуру на шляхи світових проблем, і було б сумно і трагічно, коли б цього не було. Зміст, що ми його вкладаємо в поняття „українське мистецтво”, широкий, і небезпечно класти йому якісь межі. Кожен мистець з більшою індивідуальністю є співтворцем його, алс Архипенкове мистецтво виринуло як якась історична закономірність, що їй дано наздігнати й перегнати всі віки

занедбань нашої культури, неспроможної розвиватися нормально. Його творчість — як вибух, а кожен вибух осліплює і жахає.

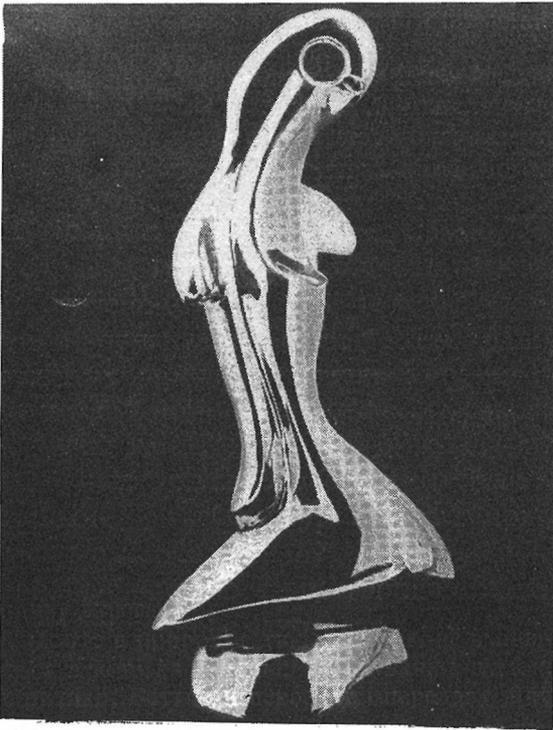
Закінчуючи, хотілося б схарактеризувати Архипенкове мистецтво словами, якими він сам схарактеризував свою алегоричну постать жінки, яку назвав „Ма”:

„Вона знає і відчуває безмежжя й вічність, бо вона — сама частина їх.

„Її інстинкт і інтуїція — безмежні.

„У своїй мудрості вона бачить речі, що заховані в лоні майбутнього”.

Ця стаття була надрукована в філядельфійському журналі „Київ” 1, 1954. Архипенко дуже цинив цю статтю за її новий і оригінальний підхід до його творчості і плянував дати її як вступне слово до своєї англомовної монографії „АРХИПЕНКО — 50 творчих років, 1909-1959”, що появилася друком 1960 р. Проте, він погодився дати до монографії іншу передмову Гординського, написану спеціально для не-українського читача.



Ол. Архипенко: Леда з лебедем.
Золочена бронза, 1935.



Ол. Архипенко: МА — Медитація.
Бронза, 1933. Знищена в Музеї українського мистецтва у Львові 1952 р.

ЛИСТ ПАВЛА КОВЖУНА до С. ГОРДИНСЬКОГО

Долина, 3. XII. 1931

Коханий Славку! Ваш лист прийшов своєчасно. Хоч як я перетяжений працею, а все таки листи пишу, — так шкода мені, навіть літом, розгубитися з людьми. Я тут дістаю багато листів і багато сам пишу. Вчора, в неділю, цілий день писав.

Втішило мене дуже з Вашого листа те, що Ви в нашій „Мистецтві” хочете бачити статті про народне мистецтво. Це для новатора величезний крок вперед! Коли Ви чуєте красу в „народнім мистецтві” (не на словах, а на ділі), то Ви, на правду, багато чуєте. Я думаю, що наші — Нарбут, Василь Кричевський, Петрицький і ще дехто (а тих скромних є так багато!) чули красу народного мистецтва. Чує її і Пікассо, і Брак, і Северіні і т.д., і т.д. Натомість не чули її ані Мальчевський, ані Франц Штук, ані Матейко, ані баталіст Самокиш (pardon, він власне дуже чув її), ані вчені Івасюки чи навіть ½ модерний Новаківський, чи модерний Менкес! Отож і добре, що називаємо ми наш журнал не „Нове мистецтво”, а просто „Мистецтво”. Для цього є ще багато й інших причин — в кожному разі зробимо його цілком модерним, а „народне мистецтво” у нас буде дійсне мистецтво, а не етнографізм!

Щодо Глуценка, — то Ви, дорогий Славку, перецінюєте взагалі Паризьку групу. На правду. Глуценко дуже цікавий маляр, нема що казати, та одначе не такий, аби заважив на рухові наших мистецьких справ узагалі. Паризька група підпирає своїми плечима то польські, то російські виставки, а от, бачите, з попертям української виставки — вони „вагаються”. Ду-

маю, що в будучому вони рівнож дадуть нашим виставкам стільки „попертя”, як давали до цього часу польським і російським. Вірте мені, що я не помилюся, бо тут не ходить о відгадання чогось, лише про уняття ситуації. От бачите, приміром, Празька група — як група. Організована краще як паризька. Вже має за собою кілька виетавок. А що з того? Обі групи зовсім не важуть на розвиткові українського мистецтва, хоч пражани мають правильну школу! А чому так є? Тому, що обидві групи не мають ясно означеної дороги і ясних мистецьких ідеалів. Для них мистецтво це: для одних



Павло Ковжун, 1938

„штука” з великої „Ш”, а для других — віра у власний талант і власну геніальність та „могутність” власного мазка в ліпшому випадку, — в гіршому, малпування великих сучасних майстрів. Зрештою, багато має оправдання: те, що одним доля судила втікти з рідного краю і мити старі шини (автові опони — С.Г.) на фабриці Сітроена, а другим — робити мистецтво і з таким пафосом малювати, як і мити шини. Зрештою, паризька група дуже сороката в мистецьких шуканнях. Хіба її брати „територіяльно”? Хіба що так...Ну, тоді дозвольте додати до цих „територіяльних” груп і групу варшавську, краківську, калішську і ...сяніцьку. На Україні такої каші немає. Там є центри і великі угруповання. Тому вони сильні і цікаві.

Таке угруповання хочемо і ми створити з АНУМ. Групу найсильніших і найкультурніших українських мистців Заходу — бо вони є! Є десь Бутович, є серйозна Музикова, є Андрієнко — для них одних варто заложити організацію! Хоч, може, вони будуть і проти неї, — припустім; то, то була б шкода! Сотка Цурковських не піднесла так гал.-укр. літератури, як І Стефанік, а такий поет, як Іван Крушельницький, якого поезії встані видрукувати щодня лише безперервно діюча ротаційна машина найновішої системи, автор 365 книжок у звичайний рік і 366 в переступний, — не тільки не підніс гал.-укр. літератури, а навпаки. Навіть 10 аркушевий журнал не поміг. Чому? Бо один в полі війни не зробить. Так і ми. Тільки організовано зможемо зробити наше (наших членів) мистецтво активним і впливовим. І так буде. Отже, менше енергії на територіальний регіоналізм, а більше на загальне, ширше, глибше, ясніше, солідне! Не сумніваюся, що Ви чуєте в цих словах те, що я хочу і думаю, і це треба

відчуті всім нам. А це певно буде, бо кожному ясно і зрозуміло про що йдеться.

А йдеться нам про великі речі і глибокі речі. Не місце тут, в листі, про них писати, однак вистачать малі аргументи, що: 1) робота всіх мистців України мусить доповнюватися взаємно і бути близькою духом усім нам; 2) багатство течій і шукань тоді буде мати значення, чим вони будуть ясніші і через організації доступніші і простіші; 3) звичайне об'єднання майстрів.

А щодо критиків, — то будемо ми, будуть і критики. Зрештою, критик має право з'явитися і в 2131 році, але ми мусимо бути тепер! Ми в своїм „Мистецтві” зуміємо все сказати, що нам треба, а щодо лаврового вінка, то обійдемося і без нього.

Я писав у попередньому листі про Островецьку, — як Ви це відчували? Щодо Голубця, то він як раз є з нами і взимі буде багато писати і працювати. Коло нашої групи і Голубець і Січинський завжди, та на Україні з нами багато. Та це, зрештою, не важне. Січинського конче потрібно у Львові, та, на жаль, нема куди йому їхати, немає де заробити, і не знати до якої фамілії підлизуватися. Він того не захоче, бо у Празі він свободний!

До виставки часу вже не багато. Я ще 25 у Львові не буду, хіба буду в справах яких. Як би Ви їхали і як би Вам було подорозі, вступіть конче до Долини, багато поговоримо тут. Музикова вже у Львові і деякі справи їй можна доручити. Власне, мав писати їй листа, а написав Вам. Коли з італійцями і спізнаємо — немає нічого страшеного. Організуємо другу виставку на весну, де буде вся АРМУ і солідно італійці, плюс наша, вже скристалізована група, з журналом.

Я таки рішаюся видати ex-libris особно від „Мистецтва” і 15 їду в цій

справі до Львова, маючи на видання 30\$.

Здоровлю сердечно і щиро! Бажаю Вашій молодечій енергії виладуватися

в горах і долинах і т.д. та чекаю на Ваші листи — де б Ви не були,
Ваш Павло

Коментарі С. Гординського до листа П. Ковжуна.

Критичний погляд Ковжуна на „паризьку групу” в багатьому оправданий, бо й сама група була тільки товариським зібранням мистців, але щодо Глуценка Ковжун ще недостатньо визнавався в мистецьких справах Парижу. Глуценко був нам, анумівцям, дуже потрібний і незаступний: інтелегентний, бистрий, пристійний, з доброю французькою мовою, він мав широкі знайомства з провідними французькими мистцями, до того ж мав справжнє помешкання з ательє і телефоном, тоді як більшість інших мистців тулилася по малих готеликах у кімнатках не раз 2 x 1½ м. великих (я сам жив у такій). До того, Глуценко мав тісні зв'язки з харківським Державним видавництвом „Мистецтво”, якому постачав різні зах.-європейські видання, і зв'язав мене з директором того в-ва Максимом Лебедем (в другій пол. 30-их рр. розстріляним у Чиб'ю на Сибірі). Щождо того, що деякі з наших „парижан” виставляли на польських виставках, так це можна оправдати тим, що деякі з них були студентами Краківської академії мистецтв і отримували від неї якісь дрібні допомоги для дальшого вишколу в Парижі. З виставками російськими справа була складніша, бо французькі галерії зачисляли тоді все, що було зв'язане з територією колишньої царської Росії — до російської культури.

Далі йде мова про 1-у виставку АНУМ в Українському національному

музеї у Львові у вересні-жовтні 1931 р., на яку я привіз твори наших парижан і запрошених французьких та італійських мистців з Парижу. Ковжунова згадка про 2-у виставку на весну відноситься до виставки графіки. „Вся АРМУ з Харкова” — перебільшення, ми мали фактично тільки низку оригінальних відбиток графіки, яку я отримав вимінним шляхом від М. Лебеда. Твори італійців, які я привіз, стосувалися тільки 1-ої виставки. Ковжун і Осінчук, які тоді розмальовували церкву в Долині, привезених творів ще не бачили.

Ковжунове захоплення мистецькими організаціями в Україні було передчасне, у квітні 1932 р. всі українські мистецькі організації були зліквідовані і підчинені одній урядовій спілці художників у Москві. Це автоматично робило з АНУМ чільного представника українського вільного мистецтва в світі.

Galerie de l'Atelier français
17, rue de courcelles, 17
■ (st-philippe-du-route) ■

œuvres de

■ **bompard - Jean de botton** ■
■ **charlotte brand - doubinsky** ■
■ **diehl - hordinsky - julié** ■
■ **kriecovsky - le picolais - yvonne** ■
■ **mareschal - marcel parturier** ■
■ **tozzi** ■

du 5 au 17 janvier 1931

vernissage le
lundi 5 janvier
de 3 à 7 h.

Виставка групи мистців, улаштована Маріо Тоцці і М. Кричевським. Париж, 1931

АНУМ і анумівці 1931 - 39



Група українських мистців на відкритті виставки картин Олекси Гриценка, влаштованої Асоціацією незалежних українських мистців (АНУМ) у Львові в Музеї НТШ 1937 р. Стоять від ліва: Антін Павлось, Слава Ласовська, Ярослава Музика, Марія Карп'юк, Михайло Драган, Роман Чорній, Святослав Гординський (організатор виставки), Мирослава Гординська, за нею Микола Бутівич і Михайло Осінчук, Н. Н., Михайло Островерха, Н. Н., Софія Вальницька, Павло Ковжун.



Михайло Осінчук



Ярослава Музика



Святослав Гординський

СЛОВО ПРО ІГОРІВ ПОХІД

(фрагменти)

СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА

А Святослав сновиддя мав мутне
На горах київських: „Як стала ніч
над домом,

Казав, на ложі тисовім мене
Вдягали в чорну паполому.
Мені черпали синєс вино
Й було усуміш з гіркістю воно.
З порожніх сайдаків поганців диких
На лоно перли сипали великі
І ніжили мене. Уже в моім
Золотоверхім теремі нависли
Без сволоків дошки. В сновидді тім
Всю ніч ворони крякали зловісні
На оболоні в Пліснеську. Були
Там сані похоронні, і несли
Мене кудись на море синє...”

БОЯРИ ВИЯСНЯЮТЬ КНЯЗЕВІ СОН

І тоді бояри так до нього кажуть:
„Вже заповонила туга ум твій, князю!
Це бо з золотого столу полетіли,
З батьківського столу, два соколи смілі,
До Тмутороканя шлях повів їх з дому
Або злат-шоломом зачерпнути Дону.
Та шаблями крильця половчин підрізав
І самих їх спутав путами з заліза.
Стала бо година в третій день невидна
І померкли сонця світлі обидва,
Два стовпи багряні згасли й утопились
В морі, й молоді два місяця затьмились,
Святослав з Олегом. На ріці Каялі
Темінь світ покрила. Половці зухвалі
По країні Руській розпростерлись, дикі,
Мов те барсів плем'я: буйство всім велике
Подали, і хини почали сваволою.
На хвалу хула вже піднялась, на волю
Вдарило насилля. Кинувсь Див на землю.
Це бо понад синім морем недаремно
Красні готські діви весело співають,
Дзвонять руським злотом, Буса величають,
Втішені, леліють мсту за Шарукана,
А твоїй дружині втіха вже незнана!”

„ЗОЛОТЕ СЛОВО” КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА

Тоді почав великий Святослав
Своє ронити золотєє слово
До небожів своїх. Він промовляв,
Сльозами поливаючи ту мову:
„О Ігорю і Всеволоде! Вам
Зарано ще іти було — мечами
Шмагати землю Половецьку й там
За славою ганятися без тями.

Та що ж! Нечесно ви перемогли,
Бо кров нечесно пролили погану.
Ви в бій серця хоробрі понесли,
З міцної криці викуті, їх рано
Загартувала буйність у вогні, —
Та чи ж таке створила ваша слава
Тепер моїй сріблстій сивині?
Не бачу влади брата Ярослава,
А Ярослав — багатий володар
І силу війська має він, могутній:
Завзятих биль — чернігівських бояр,
Полки татран, шельбирів і могутів,
Гучних ревугів, дужих топчаків,
Ольбирів смілих...Без щитів, з самими
Ножами з-за халяв на ворогів
Вони несуться, кликами своїми
Полки перемагають, мов громи,
У давню славу дзвонячи могутню...
Та ви сказали: „Мужні теж і ми,
Самі вже славу заберем майбутню,
Стару ж поділим, буде нам і та!”
А чи ж було б не дивом, браття миле,
Молодцювати на старі літа?
Як вилиняє сокіл бистрокрилий,
Він бити птиць летить у вишині,
Гнізда свого не дасть він напропаше,



Обкладинка для видання „Слова”, Львів
1936. Графіка С. Гординського.

Та горе!, — з допомогою мені
Князі не вийшли. Все звелось нінащо.
Такий то час! Ось Римів закричав
Під гострими шаблями половчина,
А Володимир зранений упав.
Жаль і журба для Глібового сина!

ЗАКЛИК ДО КНЯЗЯ ВСЕВОЛОДА

О великий княже Всеволоде!
Ти здаля і не мислиш прилетіти
Отчого поберегти престолу!
Ти бо можеш розкропити Волгу
Веслами, а Дону всього води
Можеш ти шоломами розлити.
Як би був ти, на торзі рабину
Продавали б по одній ногаті,
А раба — то за різань єдину.
Ти бо по землі сухій стріляти
Можеш огнестрілами живими —
Глібовичами буй-молодими!

ЗАКЛИК ДО КНЯЗІВ РЮРИКА І ДАВИДА

Ти, буй-Рюроче, і ти, Давиде!
Чи ж не ваші по крові розлитій
Плавали золочені шоломи?
Чи ж не ваші то дружини смілі,
Ранені шаблюками, ревіли
Наче тури в полі незнайомім?
В злат-стремена станьте, господини,
За образи наші від поганих,
Землю Руську й Ігореві рани,
Рани Святославого сина!

ЗАКЛИК ДО КНЯЗЯ ЯРОСЛАВА ОСМОМИСЛА

О князю Ярославе Осмомисле!
Ти на столі золотокутім сів
У Галичі і сталь своїх полків
Угорські гори підпирати вислав.
Ти заступаєш королеві путь;
Крізь хмари, з пращ метнувши тягарами,
Дунаєві ти замикаєш брами,
І ген, аж по Дунай, ти чиниш суд.
Твоя гроза, твій гнів по землях рине
І Київ відмика твоя рука,
З престолу золотого, господине,
Стріляєш ти за землями салтанів.
Стріляй же і коція Кончака
За землю Руську й Ігореві рани,
За рани Святославого сина!

ЗАКЛИК ДО КНЯЗІВ РОМАНА І МСТИСЛАВА

Буй Романе і Мстиславе!
Вас хоробрий дух на діло
Пориває і, для слави,
Пливете ви буйнокрило.
Так, буває, смілий сокіл
Мчить, ширяючи на вітрі,

В леті хочачи високім
Збити птицю у повітрі.
Є в вас панцері залізні
І шоломи від латинів,
І вони грюкочуть, грізні,
По землі. Чужі країни
Ви пройшли мечем звитяги:
Деремела і литвини,
Хини, половці, ятвяги
Геть покидали сулиці,
Хилять голови приклінно
Під мечі вам тії з криці.
Та вже Ігореві лихо:
Смеркло сонце променисте
І на горе, не на втіху
Дерево зронило листя.
Понад Россю і Сулою
Городи вже поділили
А хоробрих княжих воїв
Воскресить немає сили.
Всіх князів давно вже, княже,
Дін на перемогу кличе
Й Ольговичі, рід відважний,
Доросли уже до січі!

ЗАКЛИК ДО КНЯЗІВ ІНГВАРА І ВСЕВОЛОДА

О Інгваре і Всеволоде,
І ви, Мстиславичі відважні —
Три смілі шестикрильці, з роду
Не слабосилого! Хіба ж ви
Не волости здобули княжі
Звитяжним жеребом вояцьким?
Де ж золоті шоломи ваші,
Щити й сулиці ваші лядські?
Ударте стрілами в поганих,
Ворота степовому плем'ю
Загородіть, за Руську землю,
За Святославичеві рани!

Переспів С. Гординського



ДВІ РЕЦЕНЗІЇ

МАЄМО НОВОГО ПОЕТА

(С. Гординський: Барви і лінії. Поезії. В-во „Ізмарагд”, Львів, 1933, ст.66. З рисунками автора).

„Новий поет” - сміливе слово. Таких, що пишуть вірші, так само, як деякі співають у хорі, завсіди досить; поетів завсіди замало. Від кільканадцяти літ не мали ми у Галичині такої збірки, як остання Святослава Гординського. Усе в ній свіже, нове, власне. Є тут і впливи, навіть сильні, головню сучасної радянської поезії та модерної французької, але впливи у найкращому розумінні: засвоєння нових здобутків форми.

Гординський відомий як маляр; не видрукував досі ніде ні одного вірша. Одного дня занедужав, мусів лежати довший час у ліжку; замість пензля взяв у руки перо. Прозою пробував уже раніше; його перші фейлетони в *Ділі* з Парижа мусіли звернути увагу вибагливих читачів; не було в них нічого шаблянового.

Не всім відомо, що важка недуга відбрала Гординському кільканадцять літ тому слух; увесь зовнішній світ звуків для нього недоступний. Його поезії можуть стати предметом психологічних студій: як людина, що не чує, може внутрішньо, на підставі давніх споминів, відтворювати ніжні музичні нюанси? Саме цьому фізичному нещастю завдячує Гординський духове щастя: чистоту своєї літературної мови; він не чує нашого буденного жаргону, розмовляє тільки на папері і з добрими книжками.

Від непам'ятних літ дає галичанин свою першу книжку, що не має галицьких провінціалізмів, льокалізмів, вар-

варизмів, вона наче б вийшла на Великій Україні.

Уява — ось що робить Гординського поетом у першій мірі. Кожна його поезія з іншим сюжетом, в іншій тонації. Природа, еротика, Париж, присвяти французьким поетам, спроби вільних композицій, полемічні листи. Гординський запанував над формою; вірш під його пальцями стає пруживий, хвилястий, по вподобі зв'язко-суворий і химерно розкуйовданий. Він різниться від інших нинішніх галицьких поетів наскрізь модерним тоном, не прибраним, штучно наслідуваним, а справжнім, оригінальним.

Гординський переходить добу Штурм унд Дранг-у і саме це додає йому творчого розмаху. Його поезії містять у собі потенціально силу, що єдина рішає про розвиток таланту. Винниченко майже під кінець своєї літературної кар'єри починає пробувати своїх сил у малярстві. Гординський на початку малярської кар'єри перекидається на літературу. Хто зна, може саме в цьому напрямку дасть він оригінальніші, тривкіші речі.

Між мистцями має він нині великих суперників, між поетами дуже мало. Тоді, як українське малярство блискає іменами таких європейських передовиків, як Грищенко, Бойчук, Андрієнко, Петрицький, Азовський, Сахновська, Падалка, — наша поезія виснажена переспівами старих мотивів або робить експерименти у вічевій діалектиці. Послухайте ще раз Гординського:

Буває інколи: спливають з-під пера
Рядки поезії, немов по хвилях човни,
І щонайкращих слів усі кишені повні
І легко й радісно даються покорять.

І всюди стільки різnorodних тем!
Здається — серце б можна взяти в пальці
Й поклавши на папір, мов на прозорій
кальці,
Без труду перебить хемічним олівцем.

Самі слова пливуть, музичні й кольоритні
Й складаються самі в узори рими й рит-
ми!

Esce poeta.

(Фейлетон „Діла” з дня 16 грудня 1933)

ПОЕЗІЇ НЕ НА ЗАГАЛЬНИЙ СМАК

Святослав Гординський: „Вітер над полями”. Поєми. 1935-8. Львів 1938. Ст. 48.

Оця збірка, як і попередня цьогорічна „Сновидів”, передовсім малі. Поєзії ніхто не важить на фунти, але при нагороді матеріяльна подоба книжки завсіди має свій вплив. Якби С. Гординський був зібрав свої 4 збірки з останніх трьох років, то хто зна, чи не був би вже добився нагороди.

Кажемо „хто зна”, бо до його поєзії ставляться з недовір'ям — і то широка маса публіки разом із різними критиками. У деяких грає ролю особиста нехить, але у більшості щире переконання, що він не справжній поет, тільки „експериментатор”. Хто шукає за чимось новим, не задовольняючись дотеперішніми осягами, мусить „експериментувати”, наче вчений у лабораторії. С. Гординський ставить собі дуже високий рівень для своїх осягів, рівень іще не признаний, для більшості незрозумілий, бо це атмосфера всіх експериментів наддніпрянської поєзії. Тут і мова з новими висловами, що ще не придбали у нас права громадянства у буденщині, і наголоси, до яких не звикло наше вухо, і розмір, в якому більшість не віднаходить мелодії та ритму, і тематика, яку не можна підтягати під знані мотиви.

Не один читач „Сновидова” щиро кривиться, вважаючи, що іронія в цій поемі теж відбирає їй повагу. З такого погляду „Євгеній Онєгін” та не одна сторінка Гайне теж не знайшли б у нас признання. Правда, молоді поети часто вважають недостачу признання у своїх сучасників за доказ їх таланту, що його признає щойно майбутність. Ця ілюзія так само поширена, як і переконання читачів, що вартість має тільки те, що вони і „всі” годні сприймати без великого зусилля.

„Вітер над полями” Гординського вимагає деякого зусилля для тих, що не звикли до нових слів, сміливих образів і головно нового ритму. Є в цій збірці поєзії, що нагадують Рильсько-клясика, з розмахом і силою Бажана, добре передумані, зрівноважені, хоч не одному можуть видатись екстравагантними, штучними чи намаганими. Ось початок одного з них:

Йдемо назустріч дням. Яка ж судила доля
Дійти нам на межу бунтарних наших мрій,
Яка волошка й мак з потоптаного поля
Нам блози завітча? І суджений який
З нас жереб кожному, хто, ніжністю не
впившись,

В далеких прочувань заслуханий луну,
Кому невтишно б'є важкою кров'ю
живчик

І блиском протина хмурну далечину
Сердитий привід днів, що, нам рвучи
волосся,

Навколо пронесуть свій навіжений рев
І небо колючи коріннями дерев,
Проріють землю знов і знову щедро
зросять?..

Коли п'ять років тому С. Гординський видав свою першу збірку, загально чути було голоси здивування, що це поєзія. За той час багато зі скептиків змінило свою думку. Та зовсім природне сьогодні і те, що більшість вище ставить звичайні зрозумілі поєзії, з невибагливою формою і давніми мотивами.

(„Діло”, 29 січня 1939)

Багатогранність і невгамовність

Святослав Гординський — поет своєрідний і напрочуд самодисциплінований. За 45 років своєї поетичної і літературної діяльності він пройшов великий і тяжкий шлях самоудосконалення й самоутвердження. Цим я хочу сказати про його надлюдську боротьбу ще з юнацьких років з жорстокою долею. Обдарувавши його мистецьким талантом, вона, доля, ніби навмисне з самого дитинства позбавила його слуху й утруднила мову. Цим вона на все життя прирекла поета і людину С. Гординського на титанічну боротьбу з мачухою- долею. Тільки людина твердої, незламної волі й великого „хочу!“ могла перемогти в цьому нерівному двобої. У своєму лірично-драматичному триптиху („Три вірші“) С. Гординський це своє змагання зобразив так:

Яка несамовита гра!
Як серце кидається, злиться! —
Ні, ти не мати, не сестра,
Ні, — ти розлучена вовчиця:

Ти не поступишся й на мить,
Тебе нічим не упросити,
І кожен день мій тріпотить
У клях затиснутих, неситих;

У в безрух віч твоїх пустих
Вдивляюсь марно; не збагну я, —
Стоїш переді мною ти,
Як нерозгадана статуя...

Гординський поет переміг. Він відважно, всупереч усьому, „наперекір зловіщим віщуванням зір!“ ступив у царство, де панує музика, звук, мова. Він почав писати і публікувати поезії. І

мав успіх. Це заохотило до дальшої праці. Вже 1933 року він зібрав краще з написаного й видав збірку поезій *Барви і лінії*. Ця збірка відразу принесла йому визнання і навіть відзначення.

Насправді ж збірка ця не була аж такого високого рівня. Збірка початківська, з багатьма притаманними цьому періодові творчості хибами. Були в ній і недосконалі рими, і невдалі алітераційні (евфонічні) оздоби і до певної міри вузькість поетичного бачення світу. Сам автор недавно про цей свій поетичний дебют висловився так:

„Перша моя збірка віршів була видана у Львові 1933 року, і хоч вона відразу отримала літературну нагороду „Т-ва українських письменників і журналістів ім. Івана Франка“, на чимало речей тієї збірки я сам швидко почав дивитися критично“.

Тодішня критика, що позитивно оцінила збірку, якось не звернула уваги на джерела, звідки ті позитиви приходили й у творчій лябораторії С. Гординського перетворювались на той його власний оригінальний стиль, що полонив сучасників. А йшло це, з одного боку, від французьких романтиків, парнасців (Ш. Бодлер, Ж. М. Ередія), через символістів (П. Верлен, Малларме, Поль Валері) аж до сюрреалістів (Бретон, Елюар), що їх пізнав добре С. Гординський, перебуваючи в Парижі. З другого боку, від українських неоклясиків (М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович) й активних романтиків (О. Влизько, Ю. Яновський, М. Бажан).

Коли згадую ці джерела, то це зовсім не значить, що я стверджую сліпе наслідування нашим поетом цих сти-

Доповідь прочитана 19 грудня 1976 року в Нью-Йорку на вечорі Об'єднання українських письменників „Слово“, влаштованому на відзначення 70-річчя Святослава Гординського. Тут друкється скорочено, доповідь повністю надрукована в журналі „Сучасність“ за квітень 1977 р.

лів чи еkleктизм та багатостилевість доробку його, як це пробували твердити деякі критики. Ні, цим я хочу тільки сказати, що С. Гординський поет великої ерудиції, а його поетичний, оригінальний і йому тільки властивий стилевий вияв формувався на широчезній українській і загальнолюдській палітрі.

Щодо стилю поезій С. Гординського, то тут думки критиків розбігаються. Одні вважали модерністом абстрактного космополітичного спрямовання (О. Мох, католицький критик з *Нової зорі*), другі — поетом чистої краси і витонченої форми, не визнаючи напрямку (М. Рудницький, М. Гнатишак), треті — запізнілим символістом у його крайньому вияві „мистецтва для мистецтва” (критика *Вісника*), четверті — неоклясицистом, що виріс на ґрунті французьких „парнасців” і київських неоклясиків 20-их років (В. Державин), і, нарешті, найновіші критики вгледіли в поезії С. Гординського потужний струм романтизму (*Координати*, т.1, стор. 303).

І це все. А сказати тільки це, то фактично нічого не з’ясувати щодо романтизму Гординського. Справа в тому, що і батько нашого поета проф. Ярослав Гординський дуже уважно стежив за літературним процесом 20-их років і дуже багато писав, зокрема, про творчість активноромантичної течії на чолі з Миколою Хвильовим. Чимало про це писав і сам С. Гординський, акцентуючи увагу на здобутках активноромантичної поезії Ю. Яновського, М. Рильського, М. Бажана, О. Слісаренка, О. Влизька та багатьох інших. Молодий С. Гординський знав, любив і захоплювався тим буйним розквітом, багатовиявною формою вітаїстичних романтиків у радянській Україні другої половини 20-их років. Це не могло не позначитися на стилевому ідейно-мистецькому спрямованні його власної

поезії. Коли я, будь-що вихований в мистецькому підсонні 20-их років у Східній Україні, вперше познайомився ґрунтовніше 1943 року з поезією С. Гординського та його найближчих сучасників, то не тільки зрозумів, а й відчув, що якась велика незабагнена сила вирівнює кривду, заподіяну нашій літературі в підрадянській Україні. Знищений брутальною поліційною силою на початку 30-их років активноромантичний рух в українській літературі знайшов своє продовження в поезії Західної України. Поезія С. Гординського в 30-их роках своїм загальним наставленням, своїми мистецькими засобами, своїм патосом, філософським вглядом в людську особистість без сумніву продовжувала й поглиблювала активноромантичний стиль 20-их років. І якщо сучасний дослідник в цих, за його виразом, „перефільтрованих” романтичних мотивах С. Гординського знаходить елементи пізнього європейського барокко і романтизму, то для поета-ерудита С. Гординського це річ можлива і звичайна. Але поетична сила й оригінальність його в тому, що він, запозичаючи кращі елементи з європейських літературних традицій, зумів їх впровадити в органічний і самобутній процес українського вітаїзму 20-их років і на цій базі, як продовження, розбудувати своє романтичне світовідчуження.

Нові збірки поезій: *Слова на каменях* (1937), *Вітер над полями* і *Сновидів* (1938) вже свідчили, що наш поет після пожиточних мандрів садами світової поезії зупиняє свою увагу на двох українських течіях 20-их років: на неоклясицизмі й романтиці вітаїзму. Для не обізнаних з літературним процесом 20-их років це може здатися роздвоєнням стилю С. Гординського. Насправді ж неоклясицизм і неоромантизм 20-их років були тільки яскравими різно-

видами єдиного літературного процесу. Тож говорити й тут про стилеве роздвоєння С. Гординського не доводиться. Неокласицизм його цієї дозрілої доби творчості, це вже не пасивне споглядання, не філософічні роздуми „з приводу”. Зовні витримані в суворо класичному розмірі його „Римські ямби” у збірці *Слова на каменях* виразно спрямовані на живу сучасність. Від ще де-не-де пасивного споглядання доби *Бурунів* поет пішов далеко вперед. Тепер він, споглядаючи велич минулого римської культури, хоче розкрити в ній „велику тайну”, яка потрібна, як джерельна вода, для молодого українського мистецтва. Він вірить, що в руках українських мистців „мармурні слова удруге зацвітуть” новою неповторною красою. Психологічно у Гординського це творче відлуння романтики вітаїзму М. Хвильового, що, як відомо, теж вірив у „незрівняне, бадьоре й радісне греко-римське мистецтво”, як запліднюючу силу українського мистецтва в добу великого відродження.

У поемі *Сновидів*, здавалось би наскрізь публіцистичній і полемічній, а проте формально чи не-найдосконалішій, виразно видно, що вона написана за рецептою активноромантичної поезії. Одним з принципів тверджень останньої є те, що мистецький твір є той, „де глибина думки поєднана із витонченим словом, калямбур з оригінальністю, сльозина із теплою пародією на саму себе і велика та глибока радість із тією журбою, що так прикрашує чоло мислителя” (*Літературний армарок*, книга 9, серпень 1929, ст.2).

Сновидів С. Гординського має зовнішню легкість вислову, постійне загравання з читачем, перетканий іронією і сарказмом, гострими філіппіками на адресу уявного й несправедливого критика та негачією поетів „емоціоналістів” „надхненників”. І одночас-

но з цим у поемі панує глибока лірика й філософська розсудливість мислителя.

У збірці *Вітер над полями* з’являються вже нові ноти тривоги, відчуття трагічної ситуації, вибухів протесту проти неправди і зла, що розпаношилися в світі. Ці настрої нового поетичного звучання збільшуються в наступних збірках поезій: *Сурми днів* (1940) і *Перший вал* (1941). Обидві збірки підписані псевдонімом Юрій Буревій. Ці збірки завершують майже десятирічний творчий шлях поета і приносять знову дещо нове в його поетичний доробок. Це — переважаючий бойовий, сказати б, публіцистичний тон поезій. Риса майже невластива минулим збіркам. При першому читанні може скластися враження, що колишній непримирений ворог „римованої публіцистики” здає позиції мистця й переходить у стан „літературних сурмачів”. Насправді ж так не сталося. „Публіцистичність” поезій С. Гординського цієї доби це не зниження поезії до публіцистики, а лише вислів на повний голос поета-громадянина свого болю, своїх тривог за долю народу і батьківщини перед невідомим „завтра”.

Таким невтишеним і невгамовним увійшов С. Гординський у роки другої світової війни. Він задокументував її в одинадцятій збірці поезій *Вогнем і смерчем*. Це чи не найбільш понура своїм апокаліптичним звучанням збірка. Вона захоплює своєю трагедійною тематикою і глибиною історіософічних та релігійно-моральних роздумів. Він зображує дві ворожих сталевих сили, що стялися на живому тілі України, бо для них вона „лиш збіжжя і сало”. Він чує тупіт підкутих чобіт, що несуть п’ястук „і закони чужі — проти нас, не для нас”. Він у розпачі розмовляє з Христом, як колись Великий Інквізитор у Достоєвського. Він розпо-

відає про страхіття, що запанувало на Землі. Він кличе Христа, просить, вимагає, щоб він „появився у загравах слав”, бо „доки ж вичікувати нам?” Він бачить, що в муках страждання ми зневірилися у всьому. „Лише в Україну ми віримо твердо”. І віримо в слово поета. Він знає, що варвар і хам, який опановує світ, не зрозуміє поетових гуманних намірів. Але поет повинен бути твердим, як скеля.

Гарчання почувеш люте, —
Але не здавайся, вір;
Хай чобіт, залізом кутий,
Твій потратує твір!

Знай: це на те, щоб твердше
Ти слово кував і ніс,
Щоб кожне було — у серце
Тирана цілений ніж.

Так стій ти над ним кошмаром,
Щоб мирно не вснув ні раз, —
Дано ж тобі Божим даром
Судити твій грізний час.

Такий Гординський-поет за доби воєнного лихоліття. За повоєнної доби, поряд з поетом і перекладачем, стає на весь зріст ще Гординський історик українського мистецтва, історик української церковної архітектури та іконописного мистецтва, дослідник стародавньої української літератури, літературознавець і літературний критик.

Його текстологічне дослідження й публікація тексту *Патетичної сонати* Миколи Куліша, яку я пізніше використав у виданні збірки драм М. Куліша, викликали були гостру реакцію з боку казенної безпринципної радянської критики. Вона назвала його (а разом і мене) „заокеанськими фальсифікаторами”, закидаючи публікацію неповного (з купюрами) тексту і вигадані, не авторські вставки. Але згодом, коли бідні київські автори порівняли наш текст з тими, що знайшлися у них (з архіву російського перекладача М. Куліша П. Б. Зенькевича), прийшли очевидячки до висновку, що текст С. Гординського найближчий до оригіна-

лу, тому справу „заокеанських фальсифікаторів” „зам’яли” і замовкли.

Дуже помітною подією в нашому науковому літературознавстві був вихід у світ оригінального дослідження С. Гординського „*Слово о полку Ігоревім*” і українська народна поезія (1963). У цій праці С. Гординський вийшов на бій з багатьма вченими славістами світу за тлумачення темних слів і місць у *Слові*. Він, як зброю, вжив багатющий фольклорний матеріал (пісні, думи, колядки, заклинання, голосіння, ритуальні звичаї) майже всіх слов’янських народів і переконливо довів українські джерела *Слова* і подав свої нові тлумачення темних його слів і місць. Цю працю, як цінне й нове дослідження, занотували і схвально на неї відгукнулися ряд учених славістів світу. В Америці деякі статті цієї праці, що появилися в пресі, занотував відомий славіст, проф. Гарвардського університету Роман Якобсон. Відзначив її схвально проф. Софіївського університету, співробітник Болгарської академії наук Ніколай Ділевський. Широко використали і позитивно відгукнулися на працю С. Гординського російські учені: акад. В. П. Адріанова-Перетц, проф. Ю. К. Бегунов. Працю С. Гординського цитують: у збірнику „*Слово о полку Ігоревім*” і *пам’ятники Куликовського цикла* у вид. АН СРСР (1966), а також у *Словаре справочнике „Слова о полку Ігоревім*”, виданого тією ж АН СРСР. Мовчать тільки вчені Академії наук у Києві. Їм не можна голосно сказати, що на еміграції є вчений, який сказав щось нове і важливе в науці.

Остання монографія С. Гординського *Українська ікона 12-18 сторіччя* має особливе значення. Колись, ще до революції 1917 року, молодий тоді мистець Олекса Грищенко чи не перший

зрозумів велике значення для модерного малярства давнього іконописного мистецтва. Він почав збирати і студіювати російські, українські, білоруські й болгарські стародавні ікони і в наслідок цих студій 1916 року видав досить велику книгу під офіційною тоді імперською назвою *Російська ікона, як мистецтво живопису*. Це була чи не перша спроба визначити насамперед мистецьку вартість давнього іконописного мистецтва, що прийшло до нас з Візантії.

Монографія С. Гординського в якійсь мірі є продовженням ідеї Олекси Грищенка, але на зовсім новій, глибшій і багатшій базі. Він всю свою увагу зосередив на українській іконі, зібрав велику кількість зразків її від найдавнішого часу, відкрив й опублікував такі старовинні зразки українського іконописного мистецтва, які були або забуті, або вважалися втраченими. На базі цього величезного, багато років збираного матеріалу С. Гординський довів, що українське іконописне мистецтво, виникнувши під впливом візантійських зразків, поступово розвивалось, удосконалювалось і виробляло нові, свої власні форми, свій стиль.

Ця монографія на сьогодні покищо замикає дослідження С. Гординського з історії нашої літератури і мистецтва. Його численні статті на літературні й мистецькі теми, опубліковані в журналах *Київ*, *Сучасність*, у збірниках ОУП *Слово*, в газеті *Свобода* та інших періодиках чи як передмови до окремих публікацій, у великій мірі доповнюють його монографічні дослідження. Коли б їх зібрати в одну книгу (а вони того варті), був би це великий, ваговитий своїми думками і фактами том.

Поруч з цією працею дослідника й

літературно-мистецького критика С. Гординський і по наш день не перестає виступати як поет і перекладач. Як перекладач він працює, як я вже вказував, давно, ще від початку своєї поетичної діяльності. Він збагатив українську поезію сотнями перекладів з чужомовних поетів. Збірка вибраних перекладів 60 поезій 28 поетів світу, що вийшла в Нью-Йорку 1961 року, є значною культурною подією. Це не тільки зразок глибокого, вдумливого творчого вникнення в поетичний світ, у лабораторію образного мислення поетів різних народів, ба й різних епох, але й зразок фахового коментування їх.

Але чи не найбільшим досягненням С. Гординського-перекладача і здобутком української поезії взагалі є його майже повний переклад надзвичайно цікавого і трудного французького поета XV сторіччя Франсуа Війона. Щоб перекласти Війона, недостатньо знати сучасну французьку мову. Треба знати своєрідність старої французької мови XV сторіччя, а зокрема її багатющий жаргон, яким виповнено вщерть поезію Війона. С. Гординський блискуче дав собі з цим раду. Цей переклад Франсуа Війона є не тільки першим найповнішим виданням його українською мовою, але й, якщо я не помиляюся, найповнішим серед перекладів усіма слов'янськими мовами. Якщо взяти до уваги солідно написану вступну статтю про Ф. Війона та його добу, що передує збірникові, та надзвичайно вдумливі джерельні примітки до перекладів, то цей великий труд С. Гординського ввійде в історію нашої літератури як її золотий фонд.

Не замовк С. Гординський за останнє двадцятиріччя і як поет. З року на рік його оригінальні поезії прикрашують сторінки багатьох наших журналів. Це великий, хоч і не зібраний ще в окрему збірку, різноманітний тема-

тикою і формами та глибокий ідейно цикл поезій С. Гординського останнього часу. Філософські роздуми поета, що дійшов zenіту, над долею сучасного світу („Творець”), його ліричні медитації на улюблені теми греко-римської історії та поезії („Торчелльо”, „Сан Віталє”, „Мавзолей Теодорика в Равенні”, „Дельфи”), його оригінальна й єдина в українській поезії містерія видінь і зустрічей з давно померлими мистцями італійського Відродження: Данте, Петрарка, Боккаччо та героями їх творів (теж одна з форм активноромантичного стилю), — вводить українську людину в великий світ образів й уяв. Поруч з цим — сатиричні ноти („Подорож до Відня”, „Сноби”), трагедійні моменти української історії та її людини („Прощання”, „Ярославна”) і нарешті високі пророче викривальні мотиви.

С. Гординський

РЕКВІЄМ

ген. Миронові Тарнавському

Вранці, як мля золотилась
над синім шляхом,
Генерале, ти, жмурячи очі, ставав на порозі,
Вітер похмурої скроні торкався
епічним крилом
І, гриви розбурхавши, гнав хмар
безконечні обози.

Спомини важко злітали на серце, як тінь
Хижих шулік: знову вихор просторами віяв,
Зривом кінноти курилась доріг далечинь
На Чортків, на Жмеринку, Фастів,
Васильків, на Київ!

Запікались уста пилюгою і кров'ю боїв,
Скородили навхрест поля
за маршрутом маршрути
І так душно під подихом степу
повстанського плив
Запах столочених трав і розквітлої
піснею руги.

Потім лишився лиш яблунь
стривожений шум,

Із останнього циклу я дозволю собі подати на закінчення одну невеличку поезію „Канів”:

Ось гора, від гір найвищих вища,
Він там снить про судний день розправ.
Десь далеко грім зарокотав,
Буде буря, буйний вітер свище,
Гне дерева, стройть струни трав;

Це він, віщий, далі пісню творить,
Клекотить, прокльонами говорить,
Аж проймає всіх живущих дроз,
Нетерплячий, гнівний, з Богом спорить,
Він, що Словом все почав також.

Дві строфи. Але ж які вони змістовні формально й ідейно! Тому на закінчення я хочу сказати: якби за останнє 20-річчя С. Гординський справді нічого не написав, тільки цю двострофову поезію, то й тоді ми мали б повне право сказати: він був і є активно-творчим поетом нашого сьогодні.

Тиша беззбройних років
на руїнах дому й держави,
Вивар гірких годин у самотності
гордих дум,
Попіл витлілих днів і крила зламани Слави...

Тут не треба вже слів. Вічна влада
трагічних прав:
Відійшли всі походи, всі стяги
розвіяли бурі,
Ось — розламана шабля, ось — ворогом
стоптаний лавр,
Зойк глибинний землі над могилами
сірих центурій...

Нині сальви жалобні не гримнуть
у небо вогнем,
За ляфетом твій кінь бойовий
не буде копитами бити,
Свій останній похід на високім
ляфеті рамен
Продудниш ти по бруку сердець,
стягом вірним накритий.

Цей вірш був надрукований на першій сторінці Львівського „Діла” в день похорону Генерала Тарнавського 2 липня 1938 р.

ПОЕЗІЯ ОРИГІНАЛЬНА

ДО ДРУЗІВ

Так дні нас вихрили і жерли,
Ті дні, що йшли назустріч війнам,
Так кожний з нас свій чорний жереб
Із власного шолому вийняв.

О добрі, о незванні друзі! —
Яка нас викликала сила,
Яка неподоланна мужність
Серця нам міццю окрилила?

Яка наказує нам віра
Крізь млу зневіри й безнадії
Йти на ті стрімкі узгір'я,
Де стяг одвічний огневіс.

Де ми своєї туги вежі
Колись залишимо, на грані,
Для тих, що вирушать по межі
Ще не досягнуті, останні?

Г А Л И Ч

Не горді обриси холодного граніту,
Не римських мармурів цезарописний блиск,
Не переможних війн гранчастий обеліск, —
Ні, все в пилу віків поховано, зарито,

Що й не шукаю вже в безслідній давнині:
Увесь стривожений, звертаюся на захід,
Де хмар розбурханих багрянокрилі птахи
Вечірню синяву роздзьобують в огні.

Там привиди встають: знамена лопотять,
Комонів здіблених розвіюються гриви,
Копита зводяться в запіненому зриві,
В кривавій куряві — шалений водоспад

Оранжу, червіні, і золота, і сині,
Мов крик розтаяний прогомонілих лун,
Над сіриною днів піднесений бурун
Поривів та екстаз, завітніх і незмінних.

Зорю сліпучу грань, куди веде їх путь,
Мов воїн, стоячи на скальнім шелом'яні,
І стріли їх ловлю, ті стріли полум'яні,
Що звитяжно простір роз'ярений клюють:

Горить, розжеверені віки жаги і слави —
До вас підношу я багрянний серця щит,
Хай доля камені на порох торощить,
Ні сліду не лиша, — та в вибухах уяви

Ви далі живете у величі старій,
І хай за нами тлінь, нічого вже немає,
Та вгору полум'ям нестримним виростає
Розкрилля осяйне нових жадоб і мрій!

Галич, 20. VII. 1936

Цей вірш написано в Галичі-Крилосі після відкриття саркофагу кн. Ярослава Осмомисла археологом Ярославом Пастернаком.

НА ГОРІ КНЯЗЯ ЛЬВА

Так відходять нестримно у безвість хвилини,
За хвилинами дні, а за днями роки,
І, як перше, гора осипається Львина
Золотавим піском, мов минуле, важким.

Гнівне сонце встає і, завису імлісту
Розірвавши, як рана, палає згори,
Тіні крилами б'ють і каштанове листя
Розмітають і кидають люті вітри.

Важкотілі леви, підірвавшись на лапи,
Кам'яніють під луками хмурих будов,
І на мурах віків недокінчений напис
Снить про синяву днів, замерезану в жовть.

Але серце не взад поглядає, а, всоте,
У майбутнє воно навчається йти,
Упадати — і знов повставати напроти,
І свій захват, як стяг розпростертий, нести,

І назустріч вітрам, гурагановим добам,
Підіймати себе, наче кований щит,
Щоб у кігтях ніхто не роздер, не роздзьобав
Те, чим серце саме споконвіку горить.

1938

БЕРЕЗЕНЬ

Блакитніс далекий ліс,
На тихий став піти тепер би,
Де пагоні золотять верби,
Де червоніс верболіз.

Хто в просторі відмалку зріс,
Той любить хмар навислих шерби
І вітер, що усе роздер би,
Холодним подувом розніс...

На тихий став піти тепер би...

НІЧ У БЕРЛІНІ

Василеві Масютину

Останній вихиливши кухоль
Ротвайну, виповзли ми в ніч,
Сповиту шеллінгівським духом
Всіх трансцендентних таємниць.

Яких чортівських елексірів
Нам доля в чари налила?
Вночі коти звичайно сірі,
А тут були всі мов смола:

Усе здавалось дивовижним —
І місто й зорі понад ним,
І іронічним романтизмом
Тягнувся з папіросок дим.

Вгорі над нами бомбовози
Неслись, мов духи, в темноті,
Які ж нові метаморфози
Нам провіщали птахи ті?

А ми ішли і спотикались,
Не від вина, а від п'їтьми,
І жартували, що попались
На зуб історії і ми...

1940

САН ВІТАЛЄ, РАВЕННА

Глухими закрутами вулиць,
Що снять тисячолітній сон,
Проходить тїнь моя в минулість,
У тїм'яний тишї октогон,

У барв і золота розмаї
Злились тут форми й почуття,
Вросла в двовимірність мозаїк
Багатовимірність життя.

Чи то шумить далеке море,
Що відійшло з цих берегів?
Юстиніян до Теодори
Говорить — і не чути слів:

— Танечнице, у пишнім колі
Послушниць і придворних дам
Я в святобожїї авреолі
Тебе подарував вікам;

— І грїшні, й праведні, і скриті
Збїжаться на твоє ім'я,
Ім очі широкорозкриті
Твої кричатимуть: це я!

— Але чи злюбна, чи не злюбна,
У кубла завистей людських
Не зазирає, будь недоступна
Огуді й обожанню їх;

— Хай дивляться. На блиск корони,
На перел важковисних стрій,
На лик безбожної ікони,
На погляд непривітний твій;

— Сліпі! Дурні! Ти їх не справиш,
В'язнить їх власний їх полон,
Іх власна малість, гнів і зависть
Для них закон, корона, трон!

1963

З У С Т Р І Ч

Ми сиділи на березі моря.
Було під вечір. На столі
Оплетена пляшка білого вина
І полумисок калямарів.
(Ви знаєте шупальця восьминога,
Присмажені на олії,
Присмак Півдня?)
Іх було три.
Ми говорили про подорожі,
Палермо, Помпеї, Пізу, печери Перуджі,
Але я віддавався найбільше
Вічнотому заняттю мужчин —
Обдиранню їх дряпїжними очима
З їх одежі.

Одна була в білій блузці,
Дбайливо нічим не прикрашеній;
Її достатньою оздобою
Був кошечок нагрудника
З двома теплими помаранчами.
Коли сміялася,
Відкидала голову назад
І її волосся пінилося чорним прибором
До опалених берегів її рамен.

Друга була сантиментальна русявка,
Втомлена солоністю моря
І цілоденною щедрістю променів;
Кожен її рух
Мав гармонію і шовкову ніжність,
З усіх трьох
Вона була найнесміливіша.
Та коли я доторкнувся рукою
Її руки,
Я зрозумів, що вона розуміла
Своє призначення.

Третя мала трохи подовгасте обличчя,
Підфарбовані повіки,
І блиск її очних білків
Мав згашеність перламутру.
Зумисне нечесане волосся
Спадало коноплями на обличчя
І вона зовсім не пробувала
Його відгортати набік.
Я спостерігав під столом
Її стопу в сандалі:

Другий палець її ноги
Був довший від великого
(Правило клясичної скульптури,
Якого вона, можливо, й не знала).

Ми були подорожні,
Що вперше зустрілися,
Мушлі, викинені на пісок примхою моря.
Та моя хвиля мене знову покликала:
Я мусів відійти,
Мій поїзд відходив за 15 хвилин.
Вони дивилися за мною,
Як я, озирнувшись востаннє,
Вдавав, що відходжу байдужий.
А я йшов,
Битий суперечливими почуттями,
Подивом, поривом, пристрастю,
Всім, що є мірою цінування жінки.
Я вагався,
Котрій віддати перевагу,
Котру вибрати Музою
Химерного і короткочасного надхнення?
Чорнявку? Русявку?
Чи, може, нечесану
З перламутровими очима?

А, може, всіх їх промину
І тільки засміюся дзвінко,
Бо я ж люблю лише одну,
Одну в усіх — космічну жінку?

1963

СОНЦЕ, ОКЕАН, Я

На заході сонце
Заганяло в океан свій гігантний стовп,
Від обрію — просто до мене.
Я вдивлявся в ту сліпучу магістралу,
Даровану мені сонцем,
Тільки мені!
Куди б я не подався берегом моря,
Вона вірно йшла за мною,
Заодно нагадуючи мені,
Що я теж частка
Механізму сонячної системи.

І я зрозумів нашу нерозлучність,
Наш тріномвірат.

Я журився:
Що буде, як сонце навіки
Потоне в океані
І залишить його самим зі мною?
Тоді мої очі стануть
Новою двозорою констеляцією,
Загубленою в темряві і безчассі космосу,
А душа
Даремно кричатиме в пустку
За теплом і світлом,
Іншим, ніж підсліпувате
Мигтіння зір.

Або коли відійду я,
На хвилину, або назавжди?
Тоді і сонце і море
Залишаться розпачливо самотніми
І навіть не знатимуть
Про своє існування:
Сонце буде кривавитися без мети,
Щодня розбиваючи свою голову
Об бронзовий обруч обрію,
А океан безпотрібно
Переливатиме свої безформні води,
Гойдаючи безмовні і бездушні риби,
Безсилі розуміти, страждати,
захоплюватися
сонцем і океаном.

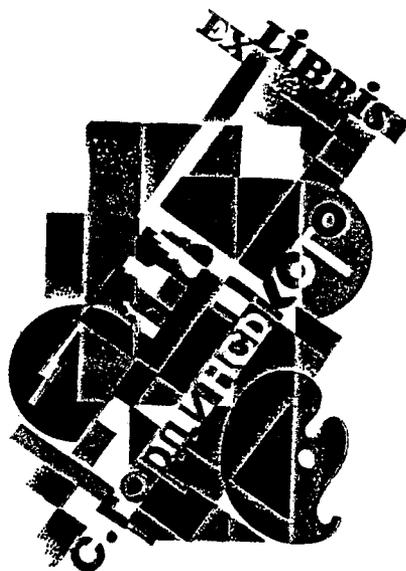
1965

З ЛІРИКИ

Жара пропалоє знемогою,
Розкрилась додна синь,
Лиш дика груша над дорогою
Накликую: спочинь!

Не коливає вітер крилами,
Ні леготу ніде,
На збіжжя жовтотканім килимі
Пристало сонце, жде...

Спинися, слухай невимовного,
Хай спалоє уста, —
Це літа стиглого і повного
Надходить вагота.



Павло Ковжун. Екслібрис С. Гординського

Леонід Молодожанин

Передмова до монографії *

Ентузіясти модерного мистецтва часто недоцінюють творчість мистців, які продовжують великі принципи мистецтва клясичного. Модерністи думають, що в клясичному світі вже все відоме і нічого цікавого додати вже не можна. Вони вважають, що так зване репрезентативне мистецтво належить уже до минулого і що слова Мікель-анджеля — „хто не вміє рисувати, той не дійде до нічого” — вже не актуальні. Чимало сучасних мистців вірять, що вистачає вміти аранжувати готові форми і кольори, і що знання рисунку, особливо людського тіла, не конче потрібне.

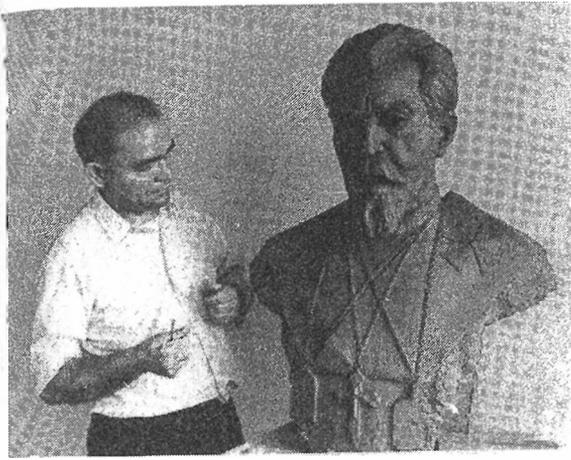
В між часі ми можемо спостерігати своєрідну тиху реакцію на таке ставлення до мистецтва. Це не значить, що модерне мистецтво вже видихалося і не має вже перед собою перспектив. Навпаки, воно в повні розвою і далі розцвітає. Реакція існує більш у площині психологічній. Різні мистці спостерегли, що модерне мистецтво в погоні за чисто оптичними вартостями надто занедбало духові аспекти буття, аспекти, які заповнювали людину від найдавніших часів: її турботи і радощі, її страждання і витривалість, її поразки і тріумфи, одне слово, все те,

що формує людську натуру і творить особистість кожної людини, єдиної серед їй подібних. Цей життєвий досвід відбивається в характері кожної людини і в її зовнішньому образі. Ці мистці вірять, що власне передача тієї духової структури людини повинна бути головним завданням їх мистецької творчости.

До таких мистців належить Лео Мол. Його мистецтво виросло на основі його власних студій природи і на досвіді старих майстрів. Людина з її повним виразу обличчям і її гармонійно й функціонально збудованим тілом завжди стояла в осередку його мистецтва. Лінійні арабески його жіночих торсів, без огляду на їх реальність, показують очевидну абстрактність рухів згідно з універсальними геометричними законами гармонії і ладу.

Мол у своєму мистецтві незвичайно всебічний — він і скульптор, і маляр, і вітражист, і в кожному з цих родів мистецтва він є майстром. Одначе важко було б зобразити всі ці ділянки в одній монографії, тож цей том займається передусім його скульптурою, тому що з усіх ділянок його мистецтва він віддає найбільше уваги і труду саме скульптурі. Він не задовольється тим, щоб створити тільки модель з глини чи гіпсу і залишити виконання фігури іншим; він хоче виконати все від початку до кінця сам. Змагаючи до досконалости, він збудував власну невелику відливарню і вивчив методи відливання бронзи в Італії і Німеччині. Він хоче втримати під особистою кон-

* LEO MOL. By Paul Duval, with a Foreword by Sviatoslav Hordynsky. Loch Art Gallery, Winnipeg 1982. 241 pp. 30x22 cm. With 110 fullpage plates (70 in color) and 2 original etchings. Ціна примірника 300 дол (увесь наклад був розкуплений). „Лео Мол” — це скорочене прізвище мистця, яким він сигнує свої твори.



Мистець ліпить погруддя митр.
Йосифа Сліпого, Рим, 1973

тролею всі стани ліплення і відливання моделю, від першого зразка в глині до кінцевого відливу і шліфування бронзи. Тож не диво, що з таким знанням матеріалу і його оброблення його твори зберігають усю свіжість і індивідуальність первісного задуму.

Творчість кожного мистця, без огляду на його статуру, годі розглядати, не беручи до уваги його доби і творчості інших мистців, однаково минулих і сучасних. Справжній мистець змагає завжди втримати своє власне сприймання довколишнього світу, як теж визначити своє позитичне чи негативне відношення до творчості інших. Він хоче зберегти свою власну індивідуальність, але одночасно його очі і розум бувають атаковані з усіх сторін не лиш природою, але й новими, створеними людиною формами. Часто, — хоче цього мистець чи не хоче, — ці форми стають частиною його власного надхнення і стимулюють його до ще кращих творів. Іншим разом мистець може стати в'язнем чужого світу уяви, або ж навпаки — він творить уважну систему своїх власних ідей з впливами іззовні. Звичайно ці фактори бувають до крайности переплутані, і тут найважливішим завдан-

ням вникливого критика стає розплутування їх і шукання правдивого образу даного мистця серед його сучасників. Архипенко вважав, що поняття таланту в мистецтві є справою умовною, усе, казав він, можна вивчити і розвивати.

Молове знання світового мистецтва подивугідне. Він знає не тільки провідні музеї Європи й Америки, а й особисто оглядав великі пам'ятники мистецтва. Тут він навчився цінити античну грецьку скульптуру з її строгими законами гармонії форм, гострі риси характеру в римських портретах, синтезу старого з новим у мистецтві ренесансу, і всю різноманітність мистецтва нашого віку. Він пізнав особисто чимало сучасних скульпторів і стояв близько до не одного з них. Між ними були великі оновники модерної скульптури Олександр Архипенко, Жак Ліпшиц і Осіп Задкін; носії великих скульптурних традицій Франческо Мессіна і Арно Брекер; шукачі монументальної експресії — американці Пол Дженневейн, Пол Меншіп і Доналд Де Лю.

Якщо ми додамо до цієї групи Джакомо Манцу й Івана Мештровіча, яких Мол не знав особисто, але творчість яких він подивляв, то дістанемо коло сучасників, ідеї і методи яких не були чужі й мистецтву нашого мистця. Що ж до впливів, то можна згадати слова італійського майстра Франческа Мессіни, звернені до нашого мистця яких два десятиріччя тому: „Лео, тобі не треба більш учитися. Твори і покажи те, що знаєш і що ти можеш зробити!”

Свідомий клясичний стиль Мола далекий від усякого сухого академізму. Навіть у своїх офіційних, виконаних на замовлення портретах, він уміє увести елемент віброуючої живучості у зовнішню маску людського обличчя. Дехто ледве повірив би, що складні

Молові погруддя папів були створені на основі короткохвилинних зустрічів з тими достойниками Церкви. Гостроту свого ока він завдячує постійному вправлюванню в рисунку. Він має їх багатосот, він бо рисує при кожній нагоді. Між тими його рисунками є речі, які можна покласти поруч рисунків ренесансових майстрів. Завдяки цьому тренінгові він часто не потребує моделі під час ліплення фігури; шматок паперу з нарисом йому вистачає. Часами ж, він працює просто з пам'яті навіть при постатях на весь ріст. Його малі скульптури, різноманітні і вигадливі, виконані цим способом, правильні з погляду анатомічного і повні виразу та граційного руху.

Я згадав ренесанс кілька разів зумисне. Мистці ренесансу були майже завжди досвідчені у всіх родах мистецтва. Їх оточення вимагало від них, щоб вони були такими, — творцями світу краси. Суспільство потребувало їх для втримання високого культурного рівня своєї доби. Подібний приклад можна знайти і в випадку з Лео Модем: він завжди зайнятий, завжди творчий, завжди живе під постійним тиском свого суспільства, як висловник його естетичних потреб та ідеалів. Відповідальний критик, а ще більше історик мистецтва, не буде дивитися на мистецтво своєї доби з погляду тільки одного якогось стилю, що є твором обмеженого протягу часу, — він шукатиме в даному мистецтві елементів постійних і довготривалих, які не підпадають змінам. Мистецтво Мола, повне знання і щирости, яке дає вникливий образ безчасового людського тіла і його душі, має всі шанси перетривати свій час.

(автопереклад з англійського)



Леонід Молодожанин: Анна Ярославна.
Бронза, 50 см. висока.



Календар

• 1942 •

Обкладинка для календаря Укр. видавництва Краків-Львів на рік 1942. Не була друкована через конфіскацію.

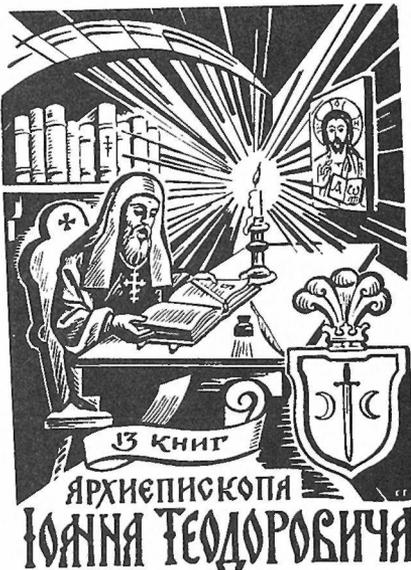
СВЯТОСЛАВ
ГОРДИНСЬКИЙ

ПОЕЗІЇ

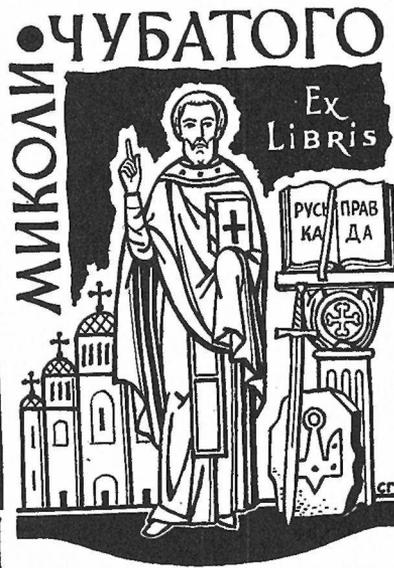


• СУЧАСНІСТЬ •

Двобарвна обкладинка для збірки „Поезії” С. Гординського, видання „Сучасности”, 1989.



екслібриси різних років
1948



1966



1972



С. Гординський, піяністка і малярка Іванна Приймова, скульптор С. Литвиненко, 1963 р.



С. Гординський і Богдан Кравців обговорюють видання поезій Війона.

С. Гординський, Юрій Стефаник, Ізидора Борисова (сестра Лесі Українки) у Бавнд Бруку на поминках по Миколі Понеділкові, 1977 р.



**ПИСЬМЕННИКИ
І МИСТЦІ —
з фототеки С. Гординського**



ЗУСТРІЧ З МИСТЦЕМ ОЛЕКСОЮ ГРИЩЕНКОМ у Флядєльфі, листопад 1964 р. Сидять: С. Гординський, О. Грищенко, Лілія Грищенко; стоять: П. Андрусів, С. Рожок, А. Кирилюк, В. Дорошенко, Р. Василичин-Гармаш, М. Дмитренко, П. Мегик, П. Капшученко.

ІЗ СІМ'Ї ВЕЛИКИХ

Святослав Гординський — народжений 1906 року — син знаного літературознавця Ярослава, вчився у художника Новаківського у Львові, а далі студії в Берліні і довший час у Парижі зробили його спадкоємцем кращих європейських здобутків культури. І в Європі, і за океаном чує він себе як вдома.

Поет, літературознавець, критик, перекладач, художник, особливо представник великоплощинного церковного малярства, дослідник художньої штуки, автор і укладач мистецьких монографій і перекладач із чужих мов, знавець і дослідник „Слова о полку Ігореві” — і це ще не все. Зате все це робить Гординський із знанням, і з талантом, і з великою трудолюбністю. І тому я без компліменту, а з почуттям повної відповідальності смію прилучити його ім'я до великих, всесторонніх своєю діяльністю і високоталановитих діячів нашої культури.

Його місце серед еміграції щодо творчих обсягів я бачу поруч світовеликих наших людей. У збірці „Слово о полку Ігореві”, укладеній С. Гординським 1950 року, ми бачимо вдумливий переспів твору, нові нюанси: вони характеризують знання величезної літератури. В цій дорогоцінній пам'ятці Гординський опирається на знання українських джерел „Слова”. Він іде за Житецьким, Потєбнею, Огоновським, Грушевським. Донедавна в літературознавстві переважав історико-культурний підхід до „Слова”. Натомість увага Гординського до „Слова” — саме як до мистецького твору. Гординський поширив розуміння „Слова”

і знайшов йому місце серед стародавньої української літератури. Він присвятився студіям перекладів „Слова”. Крім того, зробив переклад на німецьку мову і виніс українське трактування твору на міжнародне поле. Перевів блискуче вияснення одного із темних місць поеми (Сон Святослава).

Книгу „Українська ікона” видав Гординський трьома виданнями (1973 — українською і англійською мовами; 1981 — німецькою, за підтримкою австрійського міністерства науки і дослідів за рекомендацією віденського кардинала Франца Кеніга). Тут знайдемо широке охоплення іконопису з XII — кінчаючи XVIII століттям, спробу теоретичного узагальнення стильового і культурно-історичного розвитку ікони. Бачимо всенаціональний підхід автора, який представляє ікони всіх теренів України.

Увага до іконописного мистецтва на Заході велика. Російська фальсифікація, підводження всього під знак російської культури, вражаюча. Добрий тактичний хід Гординського: не полемізувати з росіянами, а документально протиставитися, показати стильову неоднотайність ікони Східної Європи.

Гординський є видатним перекладачем. На протязі всього свого творчого життя він перекладав поезії з різних чужинних мов на українську. Невеличку частину цього великого здобутку — 60 перекладів з латинської, італійської, французької, англійської, американської, німецької і польської видав Гординський 1961 року окремою книжкою. Тут читача захопить і самий вибір по-

езії, і майстерність перекладу і вчування в сенс оригіналу.

Спеціально заслуговують на увагу переклади з поезій Франсуа Війона, найталановитішого поета кінця середньовіччя й початку ренесансу, веселого пригодника й забіяки, дуже популярного у Франції своїми терпкими поезіями, які й нині читають й ґрунтовно досліджують вчені. Постійний нахил до бурлеску, гострота мислення, дотепність, чудове володіння скарбами народної мови, сатира, змішана з гострою вульгарністю, а разом з тим побожність і гуманність — ось властивості творів Франсуа Війона.

Перекладати його поезії — це значить схопити дух французького політого вином анархізму. Це значить — розумітися в давній французькій мові й урахувати досліди і розшифрування його поезій французькими літературознавцями. Все це успішно зробив Гординський і вперше подарував нашій культурі повну збірку творів найталановитішого французького поета давніх віків. Цим самим Гординський поставив українську переводну літературу на особливе місце, бо жадною слов'янською мовою немає повного Війона, є гарні польські переклади, але не повні, є недосконалі російські, навіть із фальсифікацією. У французького поета є образок змагання єпископа з чортом: єпископ хапає чорта за роги й підкоряє його, в російському т. зв. перекладі виходить, що єпископ братається з чортом...

Сьогодні Гординський уже загально-визнаний поет, але ще не загальночитаний. Його люблять люди, що глибоко відчують і глибоко думають, також ті, що хочуть вчитися думати.

Перша збірка — „Барви і лінії” — 1933. Тут — конкретизація психологічного стану через натуралістичні порівняння:

Здається, спокій мій, як пес, долоні лише
І стелиться до ніг він килимом м'яким...

У першій збірці помічаємо відразу розквіт поетичного таланту. Молоде філософування, убгане у форму складних метафор, стрибків думок, що охоплюють світ. Гординський любить напластовування окремих імпресій, вони лягають одна на одну, як картки в альбомі, і з них виростає не суцільність картини, а кольористочно-звукова настроєвість.

У поезії „Надсенські вечори” наш поет відштовхується від мармурової монотонності Поля Валері, але й, відштовхуючись від монотонності у сферу руху, у сферу схрещування суперечностей, він не помічає, що Поль Валері із своєю задумливістю, самоаналізою, кладе свою тінь і на нього, українського поета у Франції.

Останні рядки „Надсенських вечорів” немов би перекликаються зі збіркою Поля Валері „Цвинтар біля моря” своєю застиглою цвинтарною сумовитістю. Як Гординський глибоко відчув унутрішній трагічно безперспективний світ образів Бодлера, бачимо з поезії нашого мистця „Бодлер”.

Великий європейський світ є малим для поетів. Київ перед розстріляним відродженням з-перед 1930 років сягає крилами надхненних поетів до Парижу. Час і простір занедбані: і Бодлер, і Валері, і Рильський, і Зеров, і Хвильовий, що сам хвилюється і всіх хвилює... Простір і час для українських поетів зникають, є тільки цупке тримання за власний корінь.

Коли предивно в'яжуться при власному корені гасла неокласицизму і романтики вітаїзму, тоді Гординський чуло сприймає віяння поетичних вітрів, і не диво, що він Париж міняє на береги Егейського моря і бачить

У синій глибині, спокійній і заснулій,
Посеред чорних риб і вікових намулин
Затерті контури гелленських кораблів...

Туди, ближче до джерел нашої культури, тягнеться наш маестро, — і ближче, до Царгороду, що так багато рішив у історії нашого народу, і царгородські мінарети ранять його душу. Він думає, що те саме пережив і наш великий маляр Грищенко. Поезія „Розмова” — це власне одна, наснажена горінням і рішучістю, розмова поета з розстрілюваною Україною і з самим собою, перехід від еллінського „безрухого часу” до впевненої ходи:

Хай серце полум'ям горить
Від поривань твоїх бунтовних, —
Ти крику того не глуши,
Кінчай підзоряні молитви,
І затули уста душі,
І йди в морозянім повітрі
І, нахилившись до землі,
У сніг спокійний і глибокий
Клади вирізьблений слід
Своїх чітких і певних кроків.

Слід це, очевидно, розуміти як перехід від надхненних мрій до окриленої дії на службі українському історичному буттю.

Захоплення клясичністю у нашого поета не зникло. Воно звучить у „Римських ямбах”, як бажання збагатитися древньою мудрістю і глибиною, щоб понести це в сучасність.

Збірка „Вітер над полями” — (1938) уже виразно говорить про українську теперішність, про її трагізм, про високі завдання, що постають, як жертвник, перед молодістю українською людиною.

Боротьба за майбуття України виглядає поетові, як складний бій і боротьба, де духовий ріст, який він символізує образом „Собору”, що ще не виріс, але росте і об який розбиватимуться ворожі навали. Він, поет, сповнений романтичних поривань досягнути найвище, найважче, але разом і з тим

він боїться загальників:

Із дня на день заплутуюся дужче
У лябіринтах зловорожих слів:
Невже ж отак, віддавшись долі злющій,
Нестиму марно непотрібний гнів?

З чужинних країн, з далекої Тоскани,
де кожне каміння свідчить про п'янкий розвиток духу, вертається поет додому:

Тут неба муть; оголена стерня
Кінчається без сенсу у просторі,
Даремно зір по обр'ях ганя,
Даремно він шукає там опори...

Поет в середині 30-их років знає, що наближається світова буря, яка сколихне і Україну. Але що та буря принесе: жаданий шлях у радісне майбуття, чи знов судиться українській людині бути журливим мандрівником по чужих дорогах? Питання це вже поставлене в 1935 році, і відсутність відповіді тяжить над поетом.

Гординський глибоко й важко пережив апокаліпсу України у Другій світовій війні. Біль, мужність, страждання, відчай, а над усім національний обов'язок, освітлюють сторінки його книжки „Огнем і смерчем”. Думаю, що збірка „Огнем і смерчем” має схрещування різних впливів. Тут ви відчуваєте й Шевченків анжамбеман, яскраву павзу, що розрізає віршовий рядок на дві окремі частини, й патосне Маланюка, і наспіваність Сосюри, тут вплив мудрої задумливості Ольжича. А разом з тим Гординський залишається по-своєму тривожним і напруженим. Чиста мрія про степову Елладу затьмарюється розпачем ісходу з рідного краю. Бич прокляття заносить поет над народом у стилі біблійних пророків і ці шалені рядки написано ще в 1939 році, коли поет передбачив безсилість і безсвідомість великої частини народної маси у недалеких уже буряних подіях війни. І тільки Шевчен-

ко, тільки Франко в „Мойсеї” могли так мужньо шмагати бездумних нещасливців своєї нації.

Післявоєнна поезія Гординського, розсіяна в часописах, збірках, показує нам чергування мотивів природи, самоаналізи, вникання в трагедію України. Інакше кажучи, тепер Гординський синтезує свої передвоєнні мотиви й настрої. Що нове з'являється у нього, то це перлини гумору, так немов би він схотів стати українським Гайне, лише лагіднішим.

Мітологічні образи приваблюють нашого поета не лише в перекладах з латинської мови. Мітологічне наявне і в його оригінальній поезії. Він творить образ прагерманського Одіна. В поезії „Полтава” не випадково з'являється дивдерев, скалок з мітології „Слова о полку Ігоревім”, не випадково, бо й образність думання про долю України нагадує нам про логічно-образне мереживо думок невідомого автора „Слова”.

Гординський не просто під впливом Шевченкової поезії — він під впливом Шевченкової естетики. В поезії „Ніч під Каспієм” поет перегукується з постійним мотивом серця у Шевченка, Шевченків триптих: „Доля”, „Муза”, „Слава” він дуже оригінально розвиває по-своєму.

Після Шевченкової „Осії”, гл. XIV — я не знаю сильнішого пророцько-обвинувачувального тембру обурення супроти зрадників, як у поезії Гординського „Розмова”.

Мистецька краса не підвладна ні коронам, ні тронам, ні людській злобі, ні навіть законам. Мистецька краса дихає вічністю, і їй наш поет відданий („Сан Віталє, Равенна”). Сонет як жанр має не лише структурну форму. Він також має змістову тужавість, має суперечність настроїв і їх примирення. Не кожний із українських

поетів додержується цієї змістової глибини. Але саме ця глибина притаманна Гординському. Як приклад, можна б назвати сонет „Листопад” з року 1943.

У Гординського дуже цікаві обновлюючі неточні рими: у вірші „До друзів” — жерли-жерєб, віра-узгір'я, війнам-війняв, безнадії-огневіє.

А ось із ранньої поезії Гординського: Увесь тремтиш від хвилювання, щоб скоріш пройти, рвучкий спіймати віддих...

Хто так сміливо інтонаційно рвав фразу, кінчив віршовий рядок словом щоб? Я такого поета у нас не пригадую. Гординський боїться, як він каже, замілких слів і рим. Його поезія йде вершинами; думку й чуття вивершує раз-у-раз новий спосіб словесного виразу. Чуттєво просякнена філософічність кожночасно вінчає його поезії, і тут своєрідність Гординського.

„Свобода”, 3 і 5 липня 1984 (скорочено)

Вілліям Шекспір

1564-1616

3 СОНЕТІВ

55

Ні пам'ятники в золоті, ні мрамур
Перетривати цих не зможуть рим;
Час їх засмітить і покине марно,
А ти у вірші житимеш моїм.

Пишноту статуй звалить шал воєнний,
Незгоди знищать будівничий труд,
Але ні Марсів меч, ні жар огнений
Твого живого сліду не затруть.

Наперекір і забуттю і тліні
Ти йтимеш, і повік хвала твоя
Нашадкам сятиме в красі незмінній,
Як довго їх терпітиме земля.

Так житимеш до суду й з мертвих встання
В цім вірші й зорах тих, хто знав кохання.

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ ЯК ПОЕТ І ПЕРЕКЛАДАЧ¹

Мені здається, що широкому загалу нашої діаспори більш відоме саме ім'я Гординського, ніж його творча індивідуальність. Тому я вважаю доцільним нашвидку ознайомити із цією творчістю та її місцем у розвитку нашої культури.

У добу між двома світовими війнами головним центром українського літературного життя за кордоном була Прага, де зосереджувалася діяльність таких визначних поетів, як Олег Ольжич, Олена Теліга, Юрій Клен, Євген Маланюк, Олекса Стефанович. Другим поетичним осередком був Львів, де в тридцять роки висунулося три поети, чия творчість, на мою думку, має не льокально-галицьке, а загальноукраїнське значення. Мова йде про Богдана Кравцева, Богдана-Ігоря Антонича та Святослава Гординського. (Четвертий представник цієї генерації, Ростислав Кедр, хоча талантом цим трьом поетам не поступається, а знанням української мови їх, мабуть, і перевищує, належить, на жаль, до категорії „непомічених“...).

Історичне значення обох цих груп полягає в тому, що вони зберігали живе художнє слово за часів сталінського лихоліття, коли українська література в Радянському Союзі зазнала була майже тотального нищення. Як продовжувачі традицій нашої поезії двад-



Фото роботи Якова Гніздовського

цятих років, поети Праги і Львова найближче стояли (за винятком Антонича) до „п'ятірного грона“ київських неоклясиків, чий високий артизм переніс на Захід один із членів грона — Юрій Клен.

Мистецька обдарованість Святослава Гординського різноманітна й багатогранна: він поет, перекладач, літературний критик, артист-маляр, графік та автор мистецтвознавчих монографій.

Перша збірка поезій Гординського, „Барви і лінії“, вийшла у Львові 1933 року. Після того автор випустив ще десять книжок поезій (деякі під псевдонімом); остання з цих збірок, „Вогнем

¹ Поширений і перероблений варіант доповіді, прочитаної на УВУ в Мюнхені на літературному вечорі Св. Гординського. Доповідь була друкована в журналі „Нові Дні“ за червень 1981 р.

і смерчем'', вийшла понад тридцять років тому. В ній зібрано поезії з ремінісценціями воєнних жакіть.

Відтоді збірок оригінальних поезій Гординський уже не видавав, а його ліро-епічна поема „Оксана'', уривки якої друкувалися в повоєнні роки по журналах та збірниках, досі не вийшла окремою книжкою. Однак, це не означає, що письменник залишив будь-яку творчу працю: за цей час побачили світ книжки його перекладів (зокрема невеличка антологія „Поети Заходу'' й повний переклад віршів Франсуа Війона), та мистецькі монографії, що серед них найважливішою здається мені, „Українська ікона''.

З-поміж книжок Святослава Гординського найбільше літературне значення має видана сорок четвертого року підсумкова збірка „Вибрані поезії'', куди увійшли найкращі речі з попередніх збірок поета.

Після навчання у мистецькій школі Новаківського у Львові Святослав Гординський поїхав вчитися малярству до Парижу, багато років жив він у Західній Європі. Тому для нього „солодкий запах надвечірніх піній'' дець в околицях Риму такий самий близький і рідний, як і „струнка готична колонада'' дерев українського лісу. Скарби західньої культури він сприймає як спадкоємець цієї культури, а не як зайшлий турист, що вірить теревеням безграмотних гідів, а потім намагається похизуватися набутиим знанням. Я сказав би, що серед українських поетів — Гординський найбільший „європеєць''.

Широка ерудиція Гординського виявляється не лише у використанні мітологічних мотивів, в історичних алюзіях чи літературних ремінісценціях, але також у володінні так званими канонізованими строфами. Це насамперед *сонет*, далі *елегійний дистих*,

олександрини, маловживана в нас *сіціліана* і нарешті цілком рідкісна *алкеєва строфа*:

Кругом руїна, дике пустарище...
Вбогі вигнанці, юрба ізгоїв ми.
Лише ідея ще нам світить,
Віра, що кличе: „не г'давайся!''

Такими строфами, як алкеєва, асклепядові, архілохова володіють лише поети найвищої культури.

Тут, відхилившись од теми, я мушу заторкнути дразливе питання про освітній рівень української радянської еліти. Досліджуючи строфіку Ів. Франка, літературознавець Семен Шаховський натрапив на алкеєву строфу... і вирішив, що це, мовляв, „верлібри''. Перекладаючи Фрідріха Гельдерліна, Микола Бажан не мав жодного уявлення про ритмоструктуру трьох вищезгаданих, типових для Гельдерліна строф. Та найстрашніше, що в Києві не знайшлося нікого, хто сказав би йому: Миколо Платоновичу, піврядок гексаметру в архілоховій строфі не може звучати:

На'че ку'чері танцівни'ць,
лише:

Ні'бито ку'чері в та'нці...

Після 1947 року Гординський уже не видав жодної збірки оригінальних поезій. Не виключено, що його поема „Оксана'', уривки якої друкувалися в повенній періодиці, так і залишилася недокінченою.

Та було б помилкою думати, що Гординський залишив поезію задля малярства й мистецтвознавства. Бо якщо зібрати його поезії, розкидані по сторінках журналів „Київ'' та „Сучасність'', а також у збірниках „Слово'' (деякі з цих збірників, до речі, вийшли за його редакцією чи з ним як членом редколегії), то набереться матеріалу на повну збірку. Серед них знайдемо й найкращу річ Гординського, писану олександринами поезію „Над

рікою”, що її цілком слушно Олег Зуєвський включив до ювілейного нарису про творчість Гординського (цей нарис рекомендую прочитати, друкований у 7-му збірнику „Слово”).

Навіть упорядники більш ніж дискусійної антології „Координати” не змогли оминати цієї поезії...

Два різних ставлення до власної творчості спостерігаємо ми в письменників. Для деякого написаний, а особливо надрукований їхній твір стає „священним і недоторкальним”, вони кожну заувагу сприймають як особисту образу. Для інших — навпаки: твір, — незалежно від того, друкований він чи ні, — завжди залишається, так би мовити, в процесі творення: автор повертається до написаного, передумує його й переробляє, приймаючи водночас поради друзів...

Чи варто казати, що Святослав Гординський належить до другого типу літераторів? Так, він наново відрегував для другого видання свій переклад поеми „Войнаровський” Кіндрата Рилєєва, а готуючи до німецького перекладу (що його виконала Ліда Качуровська) текст монографії про „Слово о полку Ігоревім”, Гординський передумав і перевіряв кожну свою кон’єктуру, при чому запропонував кілька нових — дуже цікавих і вірогідних.

В царині літературознавства Гординський виступив після війни, — коли був голод на підручники і коли кожен намагався, як умів, вилити в формі віршів тугу за втраченою батьківщиною, — із циклоstileвою публікацією „Український вірш”. Публікація зустрілася з горстрою — я сказав би, занадто горстрою, — критикою з боку Ігоря Качуровського, якому, правдоподібно, було досадно, що це не він випустив першу на еміграції працю з віршознав-

ства...

Пізніше я надолужив своє, опублікувавши „Строфіку”, „Фоніку”, „Нариси компаративної метрики”...

Крім монографії „Українська ікона”, яка вийшла також в англійському перекладі В. Душника і в німецькому перекладі Лідії Качуровської, у Гординського, якби зібрати всі його статті на мистецтвознавчі теми (друкувалися вони, головню, в „Сучасності” та в „Нотатках з мистецтва”), а також передмови до мистецьких видань, набереться матеріалу іще на одну солідну книжку.

Ще одне амплуа Гординського — перекладач із кількох мов. Перекладачів із чужомовної поезії я поділив би на професійних та принагідних.

Україна радянська може похвалитися чималою кількістю перекладачів професійних: письменник живе виключно зі своєї перекладацької праці,

ФЕДЕРІКО

ГАРСІЯ ЛОРКА

ЛІРИКА

Святославові
Клишчю
3

Гординський мій
цієї книжки
Києва

М. Лукаш
26. VI. 69

ВИДАВНИЦТВО ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ
«ДНІПРО» · КИЇВ — 1969

Книжка поезій Лорки з автографом
Миколи Лукаша з Києва

або ж перекладацтво творить постійну й невідривну частину його творчих спрямувань і зацікавлень. Назву кілька імен: Борис Тен, Ірина Стешенко, Григорій Кочур, Микола Лукаш, Андрій Содомора, Дмитро Паламарчук. Далі ті, що сполучають перекладацтво із власною творчістю: Василь Мисик, Микола Бажан, останнім часом — Дмитро Павличко.² З перекладачів принагідних можу назвати Драча...

Натомість у нас на еміграції переважає перекладацтво принагідне. З-поміж поетів більшість не тільки пише власні поезії, а також і перекладає. З-поміж талановитіших принагідних перекладачів згадаю такі імена: покійний Борис Олександрів, Яр Славутич, Олег Зуєвський, Марта й Остап Тарнавські.

Професійних після смерти Михайла Ореста протягом доброго п'ятнадцятиріччя, залишилося фактично двоє: Святослав Гординський та Ігор Качуровський. Згодом до нас долучився третій, на ймення йому Мойсей Фішбейн. Але прикро нам з Гординським було довідатися, що, перекладаючи з чотирнадцятьох мов, Фішбейн знає фактично лише три: українську, російську та трохи іврит.

І тут мені доводиться зробити невеличкий екскурс ув історію українського перекладацтва. Починалося воно (звісно, мова про нове українське письменство), можна сказати, фатально: у подвійно-хибному ключі. Ці дві хиби — бурлеск (себто зведення глибоких і поважних речей на жарт або напівжарт) та нострифікація (під цим терміном розуміємо пристосування чужомовного тексту до рідних українських обставин).

² З названих тут перекладачів тепер залишилося четверо: Кочур, Паламарчук, Содомора, Павличко...

Не менш прикрим буде, завдяки, так би мовити, безпосередньому сусідству, вплив російської перекладацької школи Жуковського, для якої характерні були також дві риси — і обидві також негативні: 1) перекладання за інтерлінеарієм (підрядником), без знання мови першотвору; 2) вільне поводження з текстом. Часто російський перекладач лише відштовхувався від певної теми чи ситуації оригіналу, даючи цілком інший, відмінний тональністю й думкою, власний твір. Ця неповага до перекладеного автора (почасти, можливо, спричинена національною зарозумілістю — підсвідомим переконанням, що вся світова культура — лише погній для російської) часто призводить до прямого калічення тексту — або через невиважене знання мови першотвору, або ж через політичну тенденцію, що, до речі, водилося і в українському радянському перекладацтві, зокрема в Терещенковій обробці уривка з „Пісні про Роланда”.

Чужий інтерлінеарій фактично зумовлює неминуче віддалення від оригіналу: виходить уже подвійний переклад, а крім того, як б сказав, віддає поетичного перекладача на поталу примх ремісника-інтерлінеариста: якщо є помилка в інтерлінеарії, то її неминуче повторить і той другий перекладач, котрий має зробити з надрядкового перекладу — художній.

Щойно в двадцятих роках українське перекладацтво — в основному — звільнилося від цих чотирьох вад (бурлеск, нострифікація, незнання мови оригіналу та „відесбеньки”). Про той „спалах творчоперекладацьких потенцій” так пише сучасний автор Ростислав Доценко (журнал „Україна” ч. 50 за 1988 р.):

...,взірці перекладів найвищого мистецького гатунку дали тільки неокласики (Микола

Зеров, Максим Рильський, Михайло Драй-Хмара, Освальд Бургардт, Павло Филипович), і то, головню, у поезії; з прозою виявилосся складніш — почасти тому, що сама літературна мова, набуваючи суспільно-державних функцій, була тоді в стадії активної розбудови, та й майже не знайшлося тут яскравих творчих особистостей (окрім Валеріана Підмогильного)..."

Відродження українського перекладацтва автор цитованих рядків пов'язує з появою „Фауста” в перекладі Миколи Лукаша.

Проте на Заході перекладацька традиція неоклясиків ніколи не заникала й не переривалася: її продовжили Юрій Клен (Освальд Бурггардт) та Михайло Орест, її підхопили Святослав Гординський і автор цієї статті, і чимало інших культурно-літературних діячів нашої еміграції (декого я згадав на початку статті).

Михайло Орест залишив п'ять книжок перекладів, Гординському належить чотири: „Войнаровський” Кіндрата Рилєєва, переклад з російської мови; „Слово о полку Ігоревім” — переклад зі староруської; „Поети Заходу” — 136-сторінкова антологія, до якої увійшли переклади з сімох різних мов (латина, італійська, середньофранцузька, французька, англійська, німецька та польська), та „Франсуа Війон. Життя і твори” (переклад, передмова і примітки) — переклад із середньофранцузької. А якщо додати зроблений спільно з Лідєю Качуровською переклад „Слова о полку Ігоревім” на німецьку мову, то вийде, що Гординський — перекладач із вісьмох мов. І у всіх випадках (на відміну від Бажана або Первомайського) він перекладає безпосередньо з оригіналів.

Проте не тільки це виявляє перекладацьку майстерність Гординського: вражає не сама різномовність, а ще й — і то куди більшою мірою — різножанровість і різностилєвість перекла-

дених ним творів. У цьому пункті він мусить поступитися хібащо одному Лукашеві.

Один з російських дослідників до-тепно порівняв переклад літературно-художнього твору із виконанням твору музичного: як, скажімо, сонату для фортепіано кожен піяніст виконує по-різному, так по-інакшому звучить перекладений твір у кожного перекладача. Але про майстра, що перекладає твори гостро-відмінні щодо жанру і стилю, я сказав би, що його можна уподібнити до музиканта, який сьогодні виступає як органіст, завтра — як скрипаль, а наступного тижня — як соліст на гобої. Таким універсальним інтерпретатором може бути названий у царині перекладу Святослав Гординський.

Адже йому підвладні і романтична поема:

Та хто це, крадучися з дому,
В тумані ранньому іще,
Іде по березі крутому,
Рушницю взявши на плече?

(К. Рилєєв, „Войнаровський”),

і парнаський сонет:

Невпинно демон злий кружляє коло мене,
Повітря він трясє невидними крильми,
Вдихаю — й чую я, як спалює легені,
Сповняючи мене бажанням зла і тьми...
(Ш. Бодлер, „Знищення”),

і сатирична балада:

Від голоду лиш ситий гине,
Безвірник молиться щодня,
Чорт любить плем'я янголине,
Хто гицля налякав? — щеня,
А вовка загриза ягня,
Найбільш неволю люблять — бранці,
Найкращий спів — у вороння,
А розум мають лиш коханці...
(Франсуа Війон, „Балада протиправд”).

Ці три зразки перекладацької майстерности Гординського творять своєрідний клімакс: якщо до Рилєєва можна було братися із самим лише знанням російської мови (чи її розумінням),

то для Бодлера, крім французької мови, потрібне ще й тонке відчуття стилю, а для Війона, на додачу до цих двох передумов, необхідна ще третя: колосальний лексичний запас...

Сказати, що Святослав Гординський переклав Війона з французької мови — це допустити поважну лінгвістичну помилку. Французьких мов є три: старофранцузька, якою писано „Пісню про Ролянда”, середньофранцузька, якою писав Війон, та сучасна французька. З нових європейських мов лише італійська не зазнала від часу свого виникнення, себто від творів Якопоне да Тоді й Франческа з Ассізі, кардинальних змін. Думаю, що українська, наприклад, від Котляревського до Зерова змінилася більше, ніж італійська від Данте до Піранделльо.

Тож знання сучасної французької мови аж ніяк не вистачає, щоб перекладати Війона, тим більше, що Війон писав мовою міського дна, а велика кількість його слів (навіть якщо оминати баляди, писані злодійською мовою) дуже скоро вийшла з ужитку.

Перекладач мав докласти чимало зусиль, щоб докопатися до значення деяких слів і висловів. Водночас із Гординським над перекладом Війона працював дуже добрий поет Леонід Первомайський. Але працював він інакше.

Він був людиною взагалі без освіти, хоча, безперечно, й начитаною. Ніяких мов, ні французької, ні старофранцузької, він не знав. Просто йому виготовили надрядковий переклад...

Так само, за підрядником, перекладав зі східних мов Микола Бажан. І це ще було добре, як на тодішні радянські обставини: найвищим перекладацьким досягненням в очах влади було користатися, боронь Боже, не оригіналом, і навіть не підрядником, а готивим російським перекладом...

У будинку Петрарки в селі Арква

(нині Арква-Петрарка) над дверима шістсот років стоїть опудало — вибіта кицька. І напис: „Усі думають, що перша любов Петрарки була Лавра, але це неправда. Перша любов була я, а Лавра тільки друга...”

Так само й тут... Якщо хтось думає, що перша любов Гординського-перекладача це лірика Франсуа Війона, то це не так. Його перша й незмінна любов — „Слово о полку Ігоревім”.

Перший його переспів „Слова” вийшов у Львові іще 1936 р., друге видання побачило світ 1950 у Філядельфії, і ось тепер автор підготував третє, виправлене й перероблене.

Знання красного письменства буває первинне й вторинне.

Первинне — це знання самого твору, його змісту, його персонажів, його структури та стилю.

Знання вторинне — це знання обставин, за яких той твір виник, біографії автора (якщо вона існує), моментів тієї біографії, що могли так чи інакше відбитися у згаданому творі, а головне — усього того, що писано з приводу цього твору різними дослідниками та критиками.

Деякі мої колеги вважають літературознавством якраз оце вторинне знання, суть літературознавства вбачають у вивченні цього вторинного матеріалу. Я волю натомість знання первинне.

Трапляються, однак, випадки, коли вторинне й первинне знання сплітаються, зливаються в одно. До таких винятків належить „Слово о полку Ігоревім”. Бож у ньому стільки „темних місць”, стільки загадкового й нез’ясованого, що самого ознайомлення з текстом не вистачає для його естетичного сприйняття.

Праця Святослава Гординського — новий і поважний крок для розкриття цього твору...

Та як, без милування, ти
На дно зирнути силу масш,
Читай мене — й не опусти;

Душе страждуща, що шукаєш
Стежок, які у рай ведуть,
Жалій мене, а ні — проклята будь!

Поль Верлен

1844-1896

ОСІННЯ ПІСНЯ

В осінню глиб
Ввілявся хлип
Віоліни,
Із серця дна
Надокучна
Туга лине.

Весь блідну я,
Коли здаля
Б'є годину,
На спомин днів,
Минулих снів,
Сльози ринуть.

Йду самітний,
А вітер злий
Дме, упертий,
Жене, мете,
Мене, мов те
Листя мертве.

Гійом Аполлінер

1880-1918

Відповідь запорозьких козаків царгородському султанові

Я пес Аллахова сторожа
Як плющ по дубі в'юсь навкруг
Ви козаки із Запорожа
Народ п'яниць і волоцюг
В степах і заповідях Божих

Прийміть півмісяць і коран
Так вирішили астрологи
Я всемогучий ваш султан
Схиляйтесь запорожці в ноги
Так каже вам ваш ясний пан

Ходіть усі в моє піддання
Султан писав і кликав їх
Вони умить на це послання
Списали відповідь на сміх
Чаділа свічка їм остання

Ти лиходій ти Барабаш
Ти злий як янголи рогаті
Ти Вельзевул не владар наш
Ти любиш нечисть пожирати
Нас шабасом своїм не страш

Солунська риба ти зогнила
Огидний виплодок мари
Спис вилупив тобі сліпила
Тебе пускаючи вітри
У кольці мати породила

Ти кат подільський Лишаї
Й прищі твоє покрили тіло
Ти зад кобилій свинське рило
Купи за всі скарби свої
На рани й струпи ті мастило

Райнер Марія Рільке

1875-1926

*

Живу я життям у зростаючих колах
Над світу речами всього,
Останнього хай не звершу я ніколи,
Та сповнити прагну його.

Кружляю круг Бога, круг вежі високої,
Спрадавна, од віку віків,
І сам ще не знаю — чи буря, чи сокіл я,
Чи тільки великий спів.

СВЯТОСЛАВ ГОРДІНСЬКИЙ

ПОЕТИ ЗАХОДУ

60 перекладів з поезії
латинської, італійської, французької,
англійської, американської, німецької
і польської



Літературно-Мистецький Клуб
Нью-Йорк, 1961

МИКОЛА ШЛЕМКЕВИЧ І НОВА ПОЕЗІЯ*

Микола Шлемкевич був філософ-науковець, публіцист у ділянках політичній і культурницькій, а одночасно він був добрим знавцем поезії, української і західноєвропейської, любив теж музику і в молодих роках мріяв навіть стати піяністом. Спочатку I-ої світової війни був вивезений москалями на Сибір, звідки він з першими подувами революції подався до Києва, де був свідком творення молодого української держави. Як молодий журналіст, він на різних сходах і літературних вечорах зазізнався особисто з П. Тичиною, М. Рильським, Д. Загулом, Я. Савченком та іншими постатями тодішньої української літератури. По війні він повернувся до своїх батьків у Сновидові над Дністром, звідки згодом виїхав на студії філософії у віденському і паризькому університетах. У цьому допоміг йому матеріально о. Лев Чапельський з Америки, який був одружений з його сестрою Стефанією. Її 16-річна дочка Мирослава, моя майбутня дружина, 1927 р. повертаючися з Америки до гімназії в Станиславові, зустрілася з дядьком Миколою в Бремені і вони обоє поїхали на мистецьку подорож — до Берліну, Дрездену, Праги, Відня, і цю свою подорож Шлемкевич описав під прибраним прізвищем „Іванейко” у низці есеїв, надрукованих у львівському „Літературно-науковому віснику”. Це були справді цікаві і рідкісні в галицькій літературі напівфілософічні екскурсії в духо-



Микола Шлемкевич, 1959

во культуру Західної Європи, подані в формі розмов і розповідей. У 30-их рр. Шлемкевич перенісся для редакторської праці до Львова, при кожній нагоді повертаючися до свого Сновидова.

Що це був Сновидів? Уявіть собі глибокий яр, який вижолобив собі вже широкий і глибокий Дністер, що в'ється між скельними берегами, не раз 200 до 300 метрів високими. Декуди ріка творить великі петлі, наприклад, біля села Луки; пропливши яких 40 кілометрів, вона вертається назад до себе і пливе далі в протилежному напрямі у відступі одного кілометра. Це було ideale місце для плавби каяком, бо пропливши тих 40 км., недалеко було переносити човен назад додому. Сам Сновидів, з берегами зверненими до півдня, до сонця, міг, крім різних сортів збіжжя, культивувати тютюн, коноплі й овочеві дерева. Сама назва села — Сновидів — старовинна, нагадувала

* Доповідь виголошена в ньюйоркському НТШ 11 квітня 1987 р. на вечорі для відзначення 20-річчя смерті видатного науковця і письменника Миколи Шлемкевича (1894-1966).

княжі часи, бо й сусідні села мали подібні старі назви: Княже, Скоморохи, Возилів, а нижче ріки були Незвиська зі своїми старими печерами, де археолог Ярослав Пастернак знайшов кераміку і скульптуру неолітичної доби. По другому боці Дністра було село Гарасимів з несамовито багатими жіночими строями і архаїчними типами вишивок, щось якби в українських Мікенах. До новішої історії належала татарська могила серед піль, з якої під час Першої світової війни австрійці зробили залізобетонний форт. Старовинна первісність усього в Сновидові збереглася через те, що з села до найближчої залізничної станції в Бучачі було три десятки кілометрів і ніяких важливіших шляхів навколо не було.

Ще 1943 року можна було зустріти в селі людей, які ніколи не бачили німця. Оця то оаза старовини була осідком родин Чапельських і Шлемкевичів.

Отож, я згадую Сновидів, бо в другій половині 30-их рр. я бував там улітку щороку. Сюди приїжджав на риболовлю мій батько Ярослав, відвідували нас мої колеги-мистці, між ними Бутович і Ласовський. Шлемкевич був нашим чічероне по Сновидові й околиці, а в своєму курені в садку недалеко пасіки, серед книг і скриньок з яблуками ми сиділи годинами і вели диспути про все можливе, від філософії до буденних жартів. Це тут я 1937 р. написав окрему ліричну поему „Сновидів”, складену з 112 октав, яка появилася друком наступного року.

Я вже згадував зацікавлення Шлемкевича поезією. Йому доводилося писати про неї й окремі статті, і ту скажу, що в не одному тут ми не погоджувалися, але результатом таких непогоджень ставали не раз цікаві для нової української поезії статті. Згадаю один такий пізніший епізод: на весні

1943 Літературно-мистецький клуб у Львові влаштував вечір української поезії, який відкрив своїм вступним словом Шлемкевич, а поезії читали самі автори або актори з театру. Читано або рецитовано поезії Б. Лепкого, Р. Купчинського, Є. Маланюка, О. Ольжича, Б. Антонича, Б. Нижанківського, мої і ще декого. Вечір мав свій успіх, не зовсім вдоволеними були тільки проф. В. Сімович, мовний редактор Українського видавництва, і Шлемкевич, його директор. Причина незадоволення — „переріст ідеології” над т.зв. чистою поезією. В черговому, червневому випуску журналу „Наші дні” Шлемкевич надрукував велику вступну статтю п.н. „Назад до культури”. Її основною темою було те, що функцією духової культури має бути встановлення порядку у первіснім душевнім хаосі, що має надати ясні форми природному станові душі організувати духовість. Символами почувальної, емоціональної сфери душі, писав він, є мистецький образ в найширшому розумінні цього слова. Для сучасної свідомости, особливо для свідомости інтелігентської, — у нас вирішальної верстви, найважливішими є ідеологічно-світоглядова і мистецька ділянки. Перша встановлює порядок ідей і думок, друга організує почувальну сферу сучасної людини. Які ж основні прикмети цих двох ділянок? Ідеологія-світогляд носить у собі тенденцію ясности і виразности своїх понять, змагає до наукової певности. А мистецтво прагне безпосередности, воно хоче, щоб його переживати, а не тільки приймати розумом і уявою. Ознакою правди мистецького твору є сила зворушувати читача, глядача, слухача, сила накидати іншим зображені в ньому переживання.

Власне, писав Шлемкевич, кризою нашої культури є переплутання тен-

денцій двох основних ділянок духової культури. Ідеології 30-их рр. зрелися ясності і виразності, вони стали разом тільки емоціонального діяння, себто ставали агіткою. А красне письменство навпаки ставало або віршованою ідеологією або її ілюстрацією. Через що обидві ділянки вчинили перехід у чужий рід і через те повернули від культурного до первісного стану природи, стану хаосу, мішанини первнів. Після такого вступу Шлемкевич розглянув детальніше поезію вже згаданих поетів, критикуючи навіть уже покійного Антонича за те, що він свою первісну „ширу поезію” про кучеряві вільхи, про ковалів, що перековували місяць на підкови, про весну, яка їхала лемківськими дорогами на сто возах, про братів карасів і коропів тощо — на вимогу ідеологів замінив на модні теми активізму й урбанізму. Українська лірика наших часів, писав Шлемкевич, славить гін, шал, порив, вольовість, ірраціоналізм, але ледве чи коли в історії нашої лірики поети творили так ірраціонально, збиваючи, мов дощинки, надумане слово до надуманого слова в строфічні скриньки. Безпосередності в них не дуже шукайте. Все це були проблеми 30-их рр., писав він далі, що були варті вдумливої дискусії, але, на жаль, така дискусія тоді не відбулася. Література, взята за поводи, ставала прикладним мистецтвом, що постачала ілюстрації до ідеологічних текстів. Поет, що його призначенням було оформлювати душу народу, зробився тільки голосним резонатором масових настроїв. Все це перечило природі духа, тому клич „назад до культури!” це значить одночасно: вперед до природного росту!

Зі статті Шлемкевича було видно, що це писав не будь-який літературний критик, а людина з немалим філософським баястом. Я був тоді завіду-

вачем літературного відділу „Українського видавництва” і на мене впав обов’язок дати якусь репліку на статтю Шлемкевича. Вона появилася в черговому, липневому випуску „Наших днів” також як вступна стаття і називалася „Скриньки з динамітом”, з підзаголовком „Про поетичний вулик, чистий алкоголь поезії, примат сили і майбутній Партедон”, із зазначенням, що це дискусійна стаття. Основною тезою моєї статті було те, що Шлемкевич мірить поезію тільки одним з її жанрів — лірикою і не бере до уваги її багатосторонності.

Я писав, між іншим:

„М. Іванейко, як той пасічник, запаливши в черепку філософську губку, підклав її під поетичний вулик і наслухує, що там у ньому бринить і дзижчить... Шум йому, як видно, не дуже до вподоби. Він волів би, щоб бджоли збирали з запашної гречки і підвечірніх розквітливих лип чистий ліричний мед... Але ось, над щасливою (колись!) Аркадією, де хати з соломи’яними стріхами — як вулики, а вулики — як малі хати, нависає не кобальт прозорого неба, а трагічні хмари, з погрозлиливими рунами блискавиць. Курить не губка над соковитими плястрами меду, а згарища Лаври. Квіти побиті і потолочені, а мед з вуликів, що ще залишився, йде прозаїчно на контингенти. Хай живе життя! — викрикує ніжний поет Ліриченко і, як миша, шугає в найближчу нору перед летунською бомбою... Чи він відкриє, що життя має також інший посмак та запах? Ось питання, що нас цікавить.”

Далі я писав про те, що ліричний поет, відповідно до своєї жанрової структури, буде якнайбільше дематеріалізувати елементи змісту, зате ліроепік чи епік буде шукати ширших полотен, буде насичувати свою поезію змістовно, буде її драматизувати. І саме нову українську поезію характеризує те, що лірика насичується елементами тих „важчих” жанрів і одним з панівних її напрямків тієї поезії стає своєрідний конструктивізм. У протигагу поезії попередньої доби, яка культивувала більш музично-співні елементи, сьогочасна поезія кладе більш уваги до сло-

ва-думки, повертає йому його пито- мий тягар. Отже, найважливіше, слову повернено його ваговитість, нім. *Вухт*, воно стало знову спроможне висловляти в найзв'язкішій формі колосальний вантаж нагромадженої думки, напруги драматичних конфліктів, так як в античній трагедії. Ввижаються в українському майбутньому монументальні багатокolonні Партенони слова. В них буде місце й для найчистішого ліризму, хоч, можливо, не більше, як його було в мелосі античних хорів. Тут ясно, що „ідеології” в поезії, такої немилої Іванейкові, ніяк не оминути. Велика форма потребуватиме рівнобіжно великого змістового діяпазону, багатства ідей, а їх може дати лиш ціла людина, у всій ширині її індивідуальних та найширших громадських переживань.

„Кінські дози” динамічних почувань, писав я далі, стають зрозумілі у своєму, кажучи медичним терміном, провокативному способі лікування всіх попередніх недуг української психіки, і тут свої закони диктує саме життя, не абстрактні закони естетики. Динамізм — найприкметніша риса сучасного українського світогляду, що хоче здобувати й оформлювати, і не диво, що він витискає своє переможне, майже ірраціональне, тавро на мистецтві, отже — й на поезії. Я закінчив статтю ствердженням, що справа тут не в „ідеології” — мистецтву вона пошкодити не може, бо мистецький твір складається з низки компонентів і не можна давати перевагу одним, а засуджувати інші. Завжди залишиться добра поезія добрих поетів, незалежно від тематики, ідеології, навіть плякатної агітки, бо для поета, який уміє володіти своїм поетичним і поетикальним матеріалом, саме такий широкий діяпазон тем розкриває необчисленні творчі можливості. Колись, писав я,

Іван Франко в поетичній суперечці з М. Вороним доручав бити „пустую фразу” в ім'я поезії бурі і погоні „до мет, що мчать по небосклоні”. Отже, биймо фразу в ім'я поезії пристрасти і бажання, але не звужуймо меж тієї поезії!

Така була наша поетична дискусія в час воєнної завірюхи і непевності завтрашнього дня. Згодом мені довелося співпрацювати зі Шлемкевичем ще й у Мюнхені, а ще пізніше вже в Америці. Кожен з нас зберігав свої погляди на поезію і тут найбільше єднала нас моя поема про Сновидів, яка, до речі, була твором „чистої лірики”. Але одночасно це був Шлемкевич, який у своєму журналі „Український огляд” (1, 1959) надрукував мій переклад великої поеми Віктора Гюго про гетьмана Мазепу, особливо захоплюючись строфою про біг його, прив'язаного до хребта дикого коня:

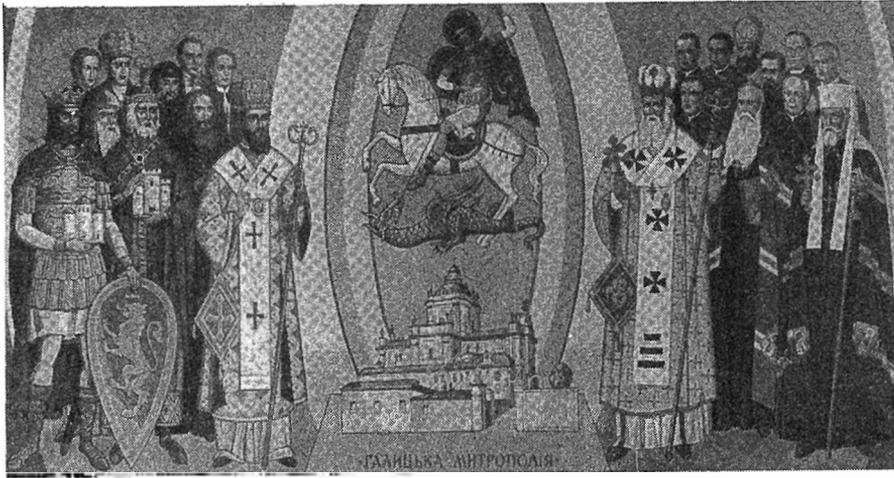
Ви на засудження погляньте: стогне й гине,
Та півмерця цього племена України
Ще князем виберуть своїм,
Надійде день — поля покрисе він тілами
І хижих кречетів покличе з шуляками
І справить бенкет їм...

Цю велич мукою добує він своєю,
На плечі гетьманську накіне він кирею,
Осліплюючи світ,
І де не стане він, йому у кожному домі
Поклоняться до ніг і гучно сурем гомін
За ним ітимає вслід...

С. Гординський

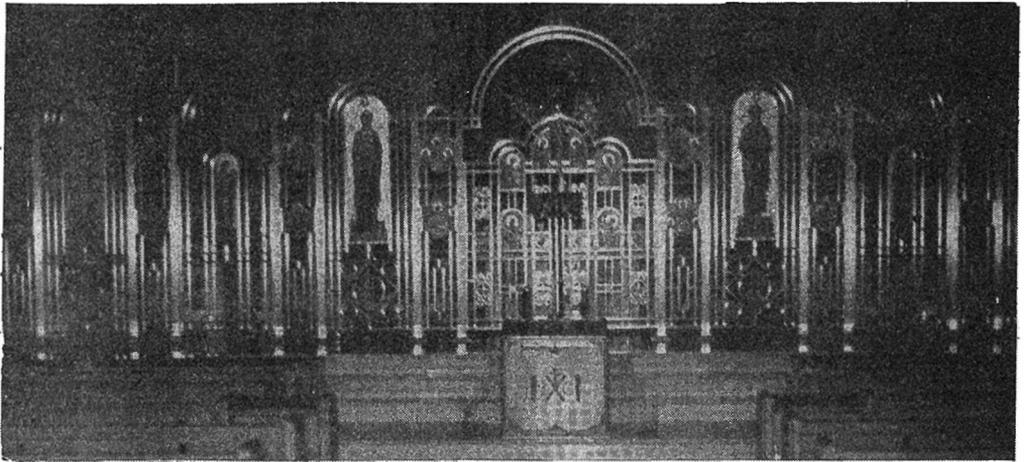
Строфа з поеми „Сновидів”

Вночі не раз, як тиша все вгорта
Повоєм снів, як переходить північ
Межу годин і мудра самота
На зустрічі викликає предивні,
Я витягну чийсь томик із кута
І крізь роки, задихані і гнівні,
Дзвенять слова, переक्лики чудні,
Що їх колись хтось вигукнув — мені.

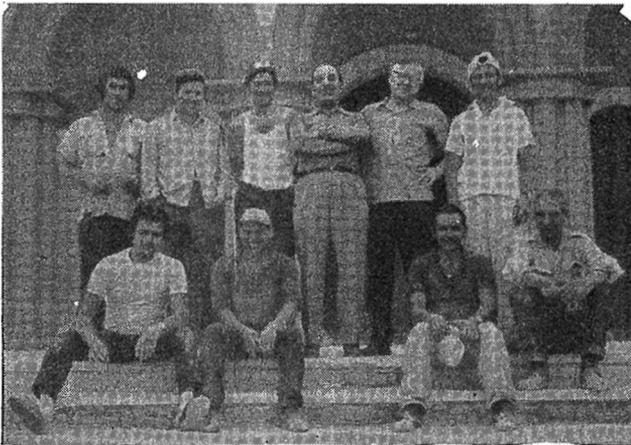


Церква і мистецтво

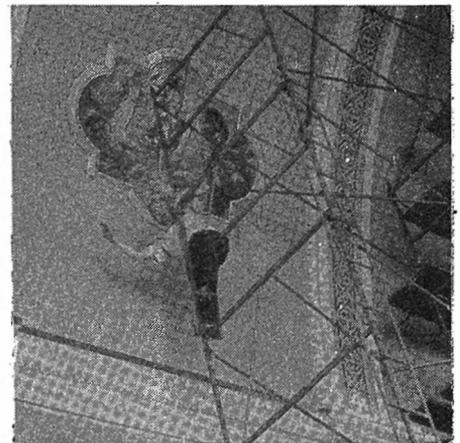
ГАЛИЦЬКА МИТРОПОЛІЯ. Настінний образ С. Гординського в українському католицькому соборі в Мюнхені, 1981 р.



Іконостас у церкві св. Івана Христителя в Ньюарку, Н. Дж. Металева конструкція з мозаїчними іконами



Св. Софія в Римі. Штаб мозаїстів. Мистець — другий праворуч угорі, третій — директор робіт М. Т. Монтічеллі.



Мистець у „піднебних сферах”

ЄВГЕН МАЛАНЮК

З нагоди появи „Поезій” *

Від початку 20-их рр., тобто від часу прогри наших визвольних змагань, українська література почала ділитись на два окремі табори. Цей процес ішов повільно, але систематично, і довів до того, що сьогодні маємо дві українські літератури — одну вільну, поза межами України, і другу — на Україні, з протиукраїнськими тенденціями. Проте у 20-их рр. і навіть ще спочатку 30-их, ці тенденції розщеплювання не були ще такі сильні, їх, хоч і в різних умовах і різними засобами, були спроможні ще паралізувати українські сили, вирости в зовсім ще недавній національній революції. І щойно фізична ліквідація учасників тієї революції, збройної, а пізніше культурної, позбавила Україну тих блискучих талантів, що вона їх мала у згаданому часі.

Той час і ті умовини ми згадуємо ненароком, в цій бо добі виступив і ріс Маланюк, якому доля призначила стати найяскравішим представником української поезії поза межами совєтської імперії. Бо хоч інші поети, може, його й перевищували в якійсь ділянці поезії, та ні в одного з сучасників не закумулювалася така сума всіх поетичних та ідейних елементів, як у Маланюка. Він бо не тільки поет визначної ліричної сили, але й представник певної вольової, вітаїстичної філософії; він



Євген Маланюк, 1963

поет, що не тільки заторкав історично-політичні теми, але й пробував розв'язувати великі історичні проблеми; він поет, що не тільки тривожився минулим і сучасним народом, але й шукав у своїх історіософічних концепціях істотне в долі народу, бачив помилки і прогріхи минулого та ставав їх суддею. Вся ця багатогранність Маланюкової поезії, діяпазон її зацікавлень і глибинність охоплювання сутнього точним і простим словом, при його максимальній згущеності і справжній великокаліберності того слова — слушно висунула його на передового представника української національної поезії, поезії Україне мілітантіс. Проте, цей останній чинник, політично-актуального наснаження його поезії, часто закривав нашим сучасникам сучасне поетичне зна-

* Літературно-Мистецький Клуб у Нью-Йорку відзначив 30-річчя першої збірки Маланюка — „Стилєт і стилос” і появу виданих НТШ „Поезій” літературним вечором, що відбувся 11 березня 1955 р. Ця стаття — вступна доповідь на тому вечорі, на якому виступав і сам поет, співачка Ганна Шерей та піяністка Дарія Каранович.

чення його творчості, доводив часто до односторонніх оцінок, де Маланюк ставав передусім трибуном, для якого поетичне слово було лише допоміжним засобом для кращого вислову певних актуальних ідей. Наскільки такий підхід помилковий — доводити, мабуть, не треба: у випадку кожного поета його ідеї варті якраз стільки, скільки сила слова, яка їх висловляє.

На початку ми згадували про поділ української літератури і її релятивну єдність ще в 20-их рр. В Маланюка існувала майже повна стилістична і спіритуальна єдність з творчістю найвидатніших представників нашої тоді духово ще не зсоветизованої поезії. Від раннього, ще глибоконаціонального Тичини доби „Соняшних клярнетів” Маланюк заразився космічною музикою, відгомін якої відчутний у його „Стилеті і стилосі”.

Від неоклясиків, або краще — почерез досвід тих чужих поетичних криниць, з яких черпали неоклясики, Маланюк узяв замилювання до чистої, абсолютно точної, конкретної поетичної форми, навіть модернізуючи її в напрямі конструктивістичному. Духом найближчий був Маланюк до нео-романтиків, але важко сказати, щоб він міг користуватися їх досвідом, він бо сам був, фактично, одним із перших між ними. Згадати б тільки впровідний вірш до „Стилета і стилоса”, з морською тематикою та оспівуванням „розгону бур і божевілля хвиль”, „набряклого вітром обрію” та „зачарованости безмежжям, що п’янить, як синій хміль”. Двадцять років пізніше Маланюк повернувся до майже ідентичної теми в своїй знаменитій „Елегії”, що виростає з поетової туги й жалю за тим, що

Не дала мені доля сталевого зору,
Ані м’язнів бронзових, ні жилавих рук,
Щоб вести корабель в далечінь винозору,
Там де неба і моря блакитний лук.

Отже, співзвучність з поезією 20-их рр. на рідних землях була в Маланюка незаперечна, він творив духовий міст через чужі кордони. Творячи у вільніших умовах, він мав змогу доповнити українську поезію тими елементами, які не могли бути культивовані дома. Тут у нього не тільки згаданий уже історіософічний підхід — щось, що в нашій підсоветській поезії не могло мати місця і що в найяскравішого і чи не єдиного тогочасного представника того напрямку — раннього Бажана — було передчасно придушене, — а передусім певне войовниче наставлення до проблем, повноголосість і різкість вислову — щось, чого українська поезія не знала, мабуть, від Шевченка.

Динамізм і Шевченка і Маланюка виріс, мабуть не помилимося, з національної образи. Динамічний Шевченко постав тоді, коли він, приїхавши з Петербургу, на власні очі побачив Україну і був до ґрунту схвильований баченим. З цього емоційного наснаження й виростає не менш динамічна поезія, як стихійний вибух досвідчених емоцій. Маланюк активно пережив добу визвольних змагань і, особливо перші його збірки виростили зовсім із схвильованости пережитим: перед зором поета враз розкрився увесь жах української долі в часі і просторі. Долі, яка не зважаючи на умовини, була все більш-менш однакова, долі, що впливала завжди з тих самих географічних, історичних та психологічних умов упродовж усього нашого існування. Тут Маланюк прийшов у нашу поезію з поглядами життєво вже заздалегідь сформованими, він пізніше їх тільки розвивав і уточнював.

Які ж основні ідеї Маланюкової поезії?

Доля української людини тісно пов’язана з рідною землею, у випадку України — з простором, який не підда-

вався оформленню. Україна — площина між Європою й Азією, відвіку пере-різана впоперек шляхами кочівних народів — не важне, як вони називалися — печеніги, тюрки, половці, татари чи Москва. Подолати ті згубні і нівелюючі сили могла тільки сила наша власна, вона зветься державою. Звідси логічно випливає в творчості Маланюка культ державно-творчих елементів — варягів, козацтва, сучасних збройних сил. Але сили, які не давали формуватися державі або ж приводили до її упадку, були не тільки сили ворожі, але й характерні нашій вдачі елементи, фізичні й духові, витворені, власне, степом-простором.

Це були елементи або активні, що виявлялися в дикому гуляйпільстві, або пасивні, виявлені в типово-українському замилюванні до сантименталізму і хуторянського спокою. Всі ті, і ворожі, і власні дезорганізаційні сили стали об'єктом Маланюкових нещадних атак. Звідси і той дуалістичний образ Маланюкової України — з одного боку найвищого ідеалу, „блакитного мі-ту”, з другого — степової повії, що віддається кожному наїзникові. Поет сам називав таку свою поезію „богохульними віршами”, а є між ними речі несамовитої своєю брутальністю сили, вроді:

Ні, не покритка ти, Катерина —
Даремне плакав Тарас!

Ні, ти татарська брудна перина,
Повія племен і рас...

Юрій Липа, Маланюків сучасник, що добре знав і розумів його поезію, якимось у розмові зауважив був, що Маланюкова поезія виростає передусім з його ненависти до малоросіяництва. Якщо не зовсім, то велика доля правди в цьому спостереженні є, бо малоросіяцтво, специфічний продукт майже тривікової неволі, було і є тією нівелюючою си-

лою, яка не раз у корені підтинала найкращі почини найкращих з народу. Словом, боротьба Маланюкова йшла за вирізьблення української людини такою, яку ми знаємо з великих періодів нашого минулого, людини державно-творчої.

Хтось може зауважити, що все це належить радше до політики, ніж до поезії.

Якби ці ідеї були висловлені не-перекладені на мову чистої поезії, вони, може, і залишилися б тільки політичним кредо одного з наших сучасників. Але так не є. Маланюк знайшов для вислову своїх ідей справді нове слово, нові поетичні образи, його поезія має суто поетичний сенс, таку вільну і незалежну екзистенцію-буття, що вона стає незалежним об'єктом сама для себе. Еротика, скажимо, теж не є суто поетичним матеріалом, але вона є одним з незаперечних стимулів поезії. Дантові для написання „Божественної комедії” спонукою були еротичні почування до Беатриче, бажання прославити її — і все, що він бачить, він бачить через неї, освітлене її духовним світлом. Хто скаже, що це мотиви поза-поетичної натури? В одному і другому випадку поет, заражений своїм мотивом, темою, емоціями, що впливають з них, творить свій власний світ і висловляє його серією своїх реакцій, так що вони здатні заражувати емоціями інші душі.

Коли ми вже спинилися над проблемою теми, ми хотіли б звернути увагу на Маланюкове наскрізь індивідуально заактивізоване і заактуалізоване поняття згаданого „простору”. Як доводилося вже згадувати, цей простір тісно пов'язаний з українською долею, він її оформлював і вона змагається з його силами, хоче його, той простір, перебороти й опанувати. Це — одвічна тема нашої поезії, різно трактована різ-

ними поетами, яка могла б стати темою цікавої філософічної студії. Простір-степ є одною з головних тем уже в „Слові о полку”, як уосіблення диких ворожих сил, що чигають на наше життя. Яскравий епітет „Слова” — „чисте поле” якнемога краще передає характер того простору, що його вибралися перемогти і здобути наші предки. Це простір героїчних дій.

Ця тема знову вириває в козацьких думках, де будьяке „килійське поле” стає боєвищем з подібними ворожими силами. Але вже в Шевченка це поле — радше мертвий простір, місце минулої слави, де тепер тільки „могила з вітром говорить”. І не випадково тут улюбленою римою Шевченка були слова „поля — доля”. В Шевченка поняття поля-простору, в його часі й умовах, знеособилося, стало трагічним місцем українського небуття, хоч воно було ще сильне силою трагічного минулого. Маланюк знову закривав поняття поля-простору, того простору, що „п’яний кров’ю”, що „всю силу п’є”, що своїм „соняшно хмільним медом розтопив варязького духа”, і став безвольним суходолом, топтаним чобітьми орд, у протиставленні до активного моря. Маланюк висуває нове поняття поля-простору, як „козацьких прерій”, з могилами, які треба сміло переступити, а коли треба — то й розтоптати на прах, — він за „древній обрій” степу, наснажений активністю тих, що той степ скоряли. Ми тут бачимо, як вникливо поет, зовсім у дусі наших історичних і поетичних традицій, бере один мотив і показує його в новому світлі, наелектризує його силою свого слова і новим актуальним змістом.

Всі ті теми, що про них мова, комплекс поля-простору, це в Маланюка не так звана літературщина, а щось органічне, глибоко життєве. Маланюк виходить з певного вродженого расо-

вого комплексу, що робить згадані теми йому органічно рідними. Він сам пише про себе, як про „внука кремезного чумака, блідого праправнука січовика”, та згадує свого прапрадіда:

На далекій межі серед Диких Піль,
Там, де Чорний Шлях перетнула Синюха,
Вартував мій суворий прапрадід степи
Та дудоні ординської луни слухав...

— і тому, мабуть, недаремно узяв він до одного з віршів „Стилета і стилоса” мотто з Вергарна — *je suis un fils de cette race* — я син цієї раси. З цих то простірних і расових елементів витворився в Маланюка ідеальний образ України як степової Геллади — комплексу, що органічно поєднував красу і силу, що був висловом певного життєвого світогляду. Історично — цей поворот у минуле зовсім логічний, бо антична Україна була співучасником культури античного світу. Але характерно, що як з античної грецької різьби на землях України не залишилося, дослівно, ні одної цілої, якій різні наїзники не повідбивали б не то носів чи не видовбали очей, але й не повідривали б голів, так і в творчості Маланюка його проєкція України й античність асоціюється з символом безголової Ніке-Перемоги:

З одірваною головою,
Безумна і посмертно біла,
Вона несе над полем бою
Своє сліпе й крилате тіло.

Але в руках, у тьму простертих,
В несамопитій силі руху —
Така страшна погорда смерти,
Таке сліпуче сяйво духа...

Цей образ безголової України в Маланюковій концепції не позбавлений своєї страшної символіки. Україна все ще деякою мірою сліпий, стихійний рух вперед, ще не сформована істота, щось, що наше сучасся щойно формує. Дати тим сліпим, стихійним силам руху голову — оце і завдання, яке, мо-



С. Гординський, У. Самчук, А. Любченко, Є. Маланюк, у Львові 1943 р.

же більш для майбутнього, як для сучасного, з усією свідомістю відповідальності виконують такі поети, як Маланюк. Важне, що ці динамічні українські сили існують, як перед створенням світу існував хаос містичних, трансцендентних сил, пізніше оформлених Божою мудрістю.

Накінці ми б хотіли висловити свою радість з того, що про одного з наших колег і приятелів можемо говорити категоріями не льокальними, а загальносвітового масштабу, притягаючи на свідків такі величини як Шевченко чи Данте, як при іншій нагоді можна покликуватися ще на Бодлера, Вергарна чи Рільке. В час, коли маємо досить самозванчих геніїв, часто малограмотних або, ще гірше, безхарактерних, така нагода, як ця, трапляється в житті справді рідко. Ми хотіли б тільки висловити побажання, щоб нововидані „Поезії” Маланюка знайшли те розуміння, на яке вони заслуговують, та щоб вони причинилися до усвідомлення нашого суспільства, що ми маємо справді великого поета.

ж. „Київ”, Філадельфія, ч. 2, 1955

М. Орест

С. Гординському

*Споріднені з небом, нетоптани гори
Не знають пониження, не знають покоря:
Зухвальця, що душу і тіло на скін
Фокусє, не пустають вони до вершин.*

*А наш простосердий і кроткий герцоген
Не міг опиратися бурям і грозам —
І коноп зловісник ти кроком тяжким
Цуринні віки перейшли понад ним.*

*І тільки пошили, пошили, пошили
(Тіо птіці, якит обпалилися крила!)
Ростуть на безлірній його рівноті —
І ямаи плачуть об їх тлооті.*

*Але у день гниву пошили здригнуться
І раттю грізно до леж понесуться,
І зступлять тал у потужні вали:
Щоб діти щедроті диття зажили.*

*І Дух Богоносний в ожини долики
В готовості світлій велично прилине,
Об'явленє нових вік посіє слова
І ніжно збере невиперні жнива.*

II. 1944.
и. Львів

Присвятний вірш Михайла Ореста

ЛИСТ 3-НАД АРНО

По виїзді з Риму вам залишається про нього якесь неодноціле враження. Надто багато накопичили в ньому віки усяких скарбів, архітектура однієї доби вилазить на другу, а та знову на найближчу — латинська імперія, церковна держава, нова фашистська — виростили одна на одній, даючи враження тяглости, справжнього „вічного міста”. Найбільше вражає те, що в ньому пульсує стільки молодого життя на тлі руїн тріумфальних луків і пощерблених колон. Я сказав би, що Рим замало „лірично” збудований, надто обдуманий і матеріялістичний. Це можна відчутти навіть у гігантному Сан П’єтро, де середина храму пригноблює своїм багатством декорації, під якою зникають великі лінії архітектури, в чому саме й полягає її правдива краса.

Інше враження робить Фльоренція. Вона майже одноціла стильово, вся виросла з одного пориву, що почався творчістю Джотто і Данте та що впродовж тривікового розквіту дав Італії більше індивідуальностей, ніж уся решта Італії разом. З цих італійських Атен почалося духове відродження Італії, застиглої в латинському догматизмі, тут написав свій твір живою мовою Данте, завершуючи містичну добу середньовіччя, до якої він сам ще фактично належить, та що, як поет, все ж являє собою індивідуальність, якої вже не можна було вмістити в рамках тодішнього церковного догматизму. Тим саме й близький Данте до нової доби гуманістів, які відкрили новий світ — земний. Ось — побіч обожання Мадонни появляється що раз реальніша жінка — Дантова Беатріче,

Петраркова Лявра, Боккачівська Фіяметта. Саме фльорентінець Петрарка став першим поетом ренесансу: хоч він духом виріс ще з латини і його латинські листи не менш поетичні за його „канцонієре”, — то все ж він був уже людиною двоєдушною, розколотою між старим, де він уже не знаходив задоволення, і між новим, у якому він прочував світ невідомого і цікавого. І він, і Боккачо, творець італійської новелі, яку, в противагу Дантовій „Божественній комедії”, можна б назвати „Людською комедією” — стільки там сатири на обичаї свого часу, — були лиш великим дітьми, що мовби злякані вслухувалися в кроки нової радісної доби і, боячись її, водночас були безсильні не сприймати її півсвідомо. Ця доба, започаткована блискучою фльорентійською трійцею, знайшла свій повний вислів в Аріостовім „Орлянді Фуріозо”, чистому „ль’арпурль’артському” творі своєї доби, в досконалих станцах Поліціано і в суворих октавах Люїджі Пульчі, предвісника у своїх „Морганте маджджоре” великої доби Колюмбів-відкривців. Так як Аріосто дав мистецький вислів свого часу, Маккіявелі створив вислів науково-філософічний, у творах, що залишаються не менш поетичними від Аріостових фантазій. Вони не менш насичені завойовницьким духом і волею чину нової людини, без чого нам було б неможливо уявити собі весь ренесанс і його постання.

Ця нова людина зродилася передусім у Фльоренції, де зійшлися два струми — гуманізму й ренесансу. Ще в 11 сторіччі почалася у Фльоренції бороть-

ба свободолюбного народу проти фєвдалів, а в двох найближчих сторіччях місто виростає на могутню республіку, якою правлять цехи („арті”). Та одночасно ми знаємо з історії, що коли якийсь гарячекровний народ осягне свободу, він витрачає свою енергію деінде. Отак зникли християнська покора і смиренність, і під тиском первісних непогамованих інстинктів, оправдуваних своєю філософією (Маккіявелі), нищення своїх ворогів стало таким самим мистецтвом, як писати сонети або малювати фрески. Типовим зразком такої людини став Чезаре Борджа, що виконував свою владу за допомогою стилета і „аква тоффана” — таємничою отрутою, чистою як вода, що могла вбивати і вмлівч і місяцями. У такій добі кондотьєрів, насилля і пристрастей людина мусіла дбати за себе сама. Характерним типом такої людини, жадної чину, що впливає з досвіду і вміння жити, був Бенвенуто Челліні, різьбу якого „Персей”, уставлену під аркадами площі Сіньорія, першого таки дня оспівало сонетами двадцять поетів. Для християнської містики місця залишалось вже не багато. Ціла Фльоренція гуділа пишними народними забавами, такими далекими від середньовічних містерій, і єдиний лиш раз середньовіччя обізвалося проти цієї світської веселости устами Савонаролі, якого даремне пробувала приборкати кардинальською мітрою Церква, в якій теж уже повіяло новим духом, пристосованим до нової доби.

Найбільше завдячує Фльоренція великій родині Медічі. Ця багата купецька фамілія більш як одне століття тримала владу в місті, визначаючись мудрістю і мистецьким смаком. Козімо де Медічі — „*pater patriae*”, як написано на його монументах, поклав тавро свого духа на ціле кватроченто. З

цієї родини Льоренцо де Медічі був теж поетом і його пісеньку „Джовінецца, джовінецца” співає досі вся Італія. Це вони зібрали величезні скарби мистецтва, що лягли в основу одного з найкращих світових музеїв — Уффіці, монументальний будинок для якого, уже в дозрілому ренесансовому стилі, збудував пізніше Вазарі. В музеї є тепер окрема зала портретів Медічі пензля знаменитого портретиста Бронціно: пишні і горді обличчя принців, що ставили святині Богові, а собі пам'ятники, де в бронзі й мармурі виковували свої імена величним стилем римської латини: „Фердинандові першому, Великому, дюкові Етрурії — Фердинанд Другий, внук”... Це вони будували палати, їм служили найбільші генії з-поміж мистців і це вони оформили Фльоренцію такою, якою ми її нині знаємо.

Ми бачили, як віками розвивалася індивідуальність ренесансової людини, від Данте до Аріосто, від Джотто до Мікельанджельо. Примітивісти в малярстві зворушують найбільше своєю скромною геніяльністю, своїм ще містичним світом, де тільки форма ставала реальнішою. „Я є той, ким було відроджене вигасле малярство” написано латиною на одному з пам'ятників Джотто, на творах якого, як і на творах Чімабуе і Мазаччо, вчився Леонардо да Вінчі. Цікаво порівняти ранніх і дозрілих мистців ренесансу: перші сприймали з побожністю природу, не сумнівалися у вищій логіці і порядку речей у цьому світі, даючи твори гармонійні, в обличчі яких твори пізніші часто виглядають як варварство; другі, серед яких струнчить титанічна постань Мікельанджельо, вічно невдоволеного, що вічно шукав поза собою, вічно сумнівався і не хотів знати „речей реальних”, лиш ті моторові сили, що їх порушують, безконечні самі в собі. Це було надлюдське завдання

і ось чому творчість цього великого песиміста титанічна, драматична, замкнена у найстрашнішій в'язниці, в яку суспільність замикає людину — в індивідуальності. Він — „розтросчена колона”, як пише сам в одному своєму сонеті, лишив стільки творів неспокійливих, що того неспокою вистане тривозжити людство до кінця його існування. Він завершив ренесанс, так як Данте середньовіччя.

По Фльоренції блукаєте мов сторінками гарної поеми. Сам факт перебування в місці, де блукають духи стільки великих постатей, примушує ставляти кроки легко й обережно, щоб не сполохати їхніх тіней. Повз Дуомо, справжній мармуровій візії 13 віку, з колосальною копулою Брунелескі, через площу Сіньорії, де стоїть Паляццо Веккіо — резиденція Медічі і Сфорців, в залах якої не раз гримів голос Савонаролі, якого спалено разом з товаришами у стіп тієї палати, вузькими вуличками виходите на площу Св. Хреста із підозріло академічним пам'ятником Данте. Там стоїть Святохресна церква францісканів, справжній італійський, а передусім фльорентійський Пантеон, внутрі якого попід стінами побудовано гробівці Мікельанджельо, Бруні, Галілео, Альфієрі та багато інших. Підлога церкви вимощена надгробними плитами найславетніших фльорентинців. Звідси виходите над Арно, до якого, як у Венеції, будинки сходять просто у воду. Через Старий міст, „Понте веккіо” з крамницями золотарів, виходите до парку за палатою Пітті. Звідти вид на цілу Фльоренцію з її куполами на тлі синявих обрисів Фієзоле й інших узгір'їв.

А втім, не треба описувати міста, про яке досить написали різні монографії й провідники і всі пам'ятки якого по-варварськи покреслені написами туристів з усіх кінців світу. Більш ніж

усі мистецькі твори, монументальні пам'ятники пензля, долота і пера, тут непокоїть уяву (а мистецтво або непокоїть, або воно ним не є) — той невловний дух минулого, зматеріалізований у тих творах. Його треба передусім відчутти і побачити. А того духа відчуваєте скрізь під непорушно синім небом Тоскани, що завжди однакове, як і тоді, коли Джотто побожно й зухвало клав на дошці перші штрихи майбутньої кампанілі, що з білого мармуру виростає тепер біля Дуомо, і коли Мікельанджельо із зіпсутого якимсь невдачником бльоку мармуру вимірював свого „Давида”, що стоїть тепер, з долонею на рамені, біля входу до палати Веккіо. У ньому двадцятилітній мистець дав ідеал своєї доби, дещо виідеалізований, але досяжний тип упевненої і переможної людини. Такі твори дають нам змогу зрозуміти, що ті люди відкрили таємницю, яка зветься життям і яке досі ще не знало про своє призначення: жити повно. Це було до деякої міри поганським об'явом після великої доби середньовічного аскетизму, але Давид вийшов переможцем: він мав сильні і молоді м'язи, а в нахмуреному чолі волю до дії. Савонароля на портреті невідомого майстра в Уффіці теж має затиснуті уста і суворий вигляд, але гору взяла молодість. Струм тієї молоді крові, що вміла поривати, відчувається у Фльоренції й досі. Він завжди живий і спрагли можуть з цього струму черпати й досі. Він був такий багатий, що захоплює своєю живучістю й нас.

Ренесанс значить відродження. По суті, це було народження нової людини, що очима здобувця-кондотьєра дивилася на світ та що, між іншим, висловляла цей свій світогляд і в мистецтві. Через це те мистецтво таке повне величі і життя.

(Друковано в ж. „Назустріч”, Львів, ч.17, 1935)

ФЛЬОРЕНЦІЯ

I

Черепичну червінь дахів
вигріває виноградне сонце Тоскани
і синява узгір'їв
подібна до синього каменя,
який стародавні майстри
розтирали на синю фарбу.

Павутиння філігранних променів
заплуталося на камені бруків;
день задрімав у сутіні аркад,
його не манять веселі площі
з палатами і церквами —
банками душ
медичійських багатіїв.
Вертки мулярі на риштованнях
відновляють патину віків:
у минуле відплила давня пишнота і слава,
і скупу воду Арно даремне підносять
греблі.

Тут у жінок
прозорі мушлі вух
і вигадливо закручене волосся,
як імена майстрів,
які малювали їхні профілі:
Боттічеллі,
Гірляндайо,
Паляюольо...
Котра з них Беатріче,
з тих, що їх славлять поети
за те, що вони випалюють серця мужчин,
як ганчар випалює форму збана,
якої вже ніщо не в силі змінити?

II

Поночі блукаю містом,
шукаючи з тінями зустрічів,
яких я ждав роками,
а вони століттями.
Із завулків виходять знайомі постаті.
Швидко минає мене Савонароля.
В його руці чотки,
великі, як каштани,
він злісно стібає ними мури:
бачу його драпіжний дзьоб
у кліті каптура.

Заклавши руки позаду,
надходить Петрарка
подібний до грошовитого міщанина:
вступивши зір в землю,
мимрить рими.

Сплющуюся горорізьбою при мурі,
рад, що він переходить,
мене не помітивши.
Я бо ніколи
не мав терпцю дочитати
до кінця його канцони.

Назустріч Боккачо.
Ловлю його за рукав
сказати йому комплімент,
що він улюблений автор
усіх чорноряців:
він бо створив мистецтво
з буденної прози,
від якої їм щодня
в сповідальницях в'януть вуха.

Він регоче і пропонує
піти випити.
Але я його розчаровую:
пізно, всі таверни вже позамикані!

На площі,
підперши плечима колону,
сидить Буанаротті.
Вимірює очима
відлупану від космосу
базальтову брилу ночі.
Під молотом серця
(металь об камінь)
розприскуються серпневі зорі.

Обходжу його навшпиньки.

На мості золотарів
місяць висипує в воду
свої срібнобокі риби.
Опершись ліктями на парапеті,
стоїть Дант.
Він задумано теребить,
один за одним,
листки свого вінка,
пускаючи їх на безшумну воду.

Ми не говоримо нічого,
він бо знає, що я знаю,
про що він говорив би:

Завжди про ту саму.

1958

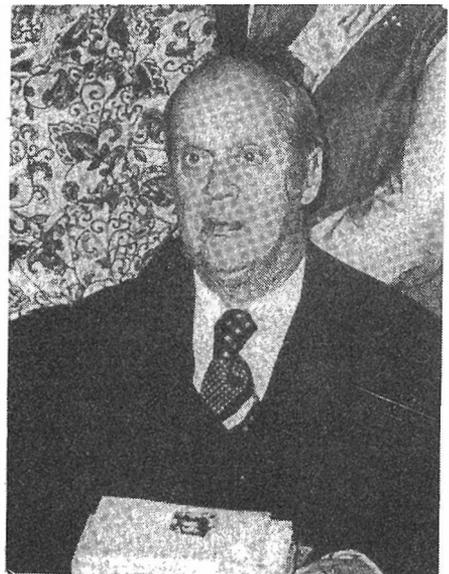
Лист Юзефа Лободовського до Святослава Гординського.

Ваш лист справив мені справжню радість. Різні вістки, найчастіше суперечні, доходили до мене під час війни щодо Вашої долі, і щойно кілька місяців тому я довідався, що Ви живете і перебуваєте в Німеччині. Щодо мене, то я дістав також своє і перейшов у перших трьох роках фантастичні пригоди. До Еспанії дістався я перший раз восени 1941 року, від весни 1945 мешкаю постійно в Мадриді. Звідси опізнення з відписанням на листа, котрий ішов через Лондон і дійшов до мене за шість тижнів. Я оволодів настільки еспанську мову, що працюю як журналіст. Видав кілька книжок еспанською мовою, між ними короткий нарис слов'янських літератур. Знайшовся в нім розділ про українську літературу, оскільки знаю, перша праця на цю тему еспанською мовою. Том віршів п. н. „Молитва на війну”, про який Ви згадуєте, є книжкою радше маргінесовою; до неї увійшли вірші публіцистичні, яким я не приписую основної поетичної ваги. Найближчим часом видам кілька поетичних речей куди більшого поетичного тягару, серед них „Золоту грамоту”, том, який я мав готовий до друку ще 1939 року, що однак в між часі розрісся і був перероблений. „Похвала України”, яку Ви знаєте, якраз є поемою, яка відкриває той том. „Молитва на війну” в цій хвилині послати Вам не можу, бо примірники, які я мав, розійшлися. Я написав до видавця прислати кілька примірників і зараз же після отримання їх вишлю на Вашу адресу.

А тепер кілька прохань. Ви пишете, що маєте примірник моєї „Розмови з вітчизною”. Я був би безмежно вдячний за прислання мені машинового

відпису тієї книжки. Також залежить мені на тексті „Лісової пісні” Лесі Українки. Я переклав її свого часу і переклад пропав під час війни. Я зрекonstrував частину з пам'яті, але для закінчення мушу мати оригінальний текст. Чи не могли б Ви зарядити переписання обох книжок (на машинці), був би Вам безмірно вдячний. Очевидно, я покрив би кошти зв'язані з тією працею. Врешті третє прохання. Перед самою війною в редакції „МИ” мені показували Ваші переклади моєї „Пісні про голод” і „Коня отамана Лободи”. Я хотів би додати ці речі до моєї „Золотої грамоти”. Надіюся, що Ви не будете мати щодо того будь яких застережень. Отже, якщо у Вас є тексти тих перекладів, прохав би дуже їх мені прислати.

Щодо літературного руху серед української еміграції, то орієнтуюся дуже слабо. Мадрид лежить осторонь



Ю. Лободовський в Українському Інституті Америки, Нью-Йорк, 1977

від усяких еміграційних осередків і небагато речей сюди доходить. Згідний з Вашими побоюваннями щодо невеликого успіху розмов, що їх ведуть нечисленні люди доброї волі на тему польсько-українського порозуміння. Якесь історичне прокляття налягло тягарем над нами і в вирішальних хвилинах пхає маси до зварйованих учинків. Під час цієї війни я спотикав досить гіркоти з приводу моїх непопулярних поглядів на українську справу, а хоч тепер чимало змінилося на користь, та зміна стосується виключно групи інтелектуалів і діячів. Загал іде старою, добре зноюю дорогою. Зі сторони української ситуація є, оскільки знаю, така сама. Дорогий Пане, маю надію, що найближчим часом пошлю Вам свої книжки і це і те з речей недрукованих. Дуже хотів би тримати з вами контакт і прохаю гаряче мені відписати. Сердечно тисну Вашу долоню. *(Переклад з польського)*

Юзеф Лободовський

Мадрид, 3 грудня 1947 року

Юзеф Лободовський

КІНЬ ОТАМАНА ЛОБОДИ

Не знаю, як звався той пан, якому підрізав
ти шию

І, підпаливши дворище,
погнав у степ навмання —
так як тобі тоді,
серце у мене ние
і вітер у вухах свище
і лоб майорить коня.

Сріблоплинні тополі зривалися диба
напроти,

іскор п'явки у волосся впліталися вир
і ніч, як татарин буджацький,
з кинджалом місяця в роті,
виблискуючи білками,
повзла — темносиня — на жир.

Там на заході серед поля
дерев'яні провадять рала —
— хліба щоденного дай нам —

церкви до зір піднялись;
втікачеві чумацька воля,
невитоптана Україна
і вихор — брат перворідний,
і шумливий бур'ян, як ліс.

Хвала ж тобі, отамане,
і рукам твоїм тугожилим,
— кличу здалека:
— слухай! —

на внука свого поглянь...
Світ не стелився нам пухом,
та чолом ми йому не били,
з нас кожен у колі дружини
сам для себе був бог і пан.

В степу гіркість горілки в голову з шумом
рине,

з другом своїм воронім розмову ведеш.
Ех, не судилось спочити
з піском на очах в домовині,
повис твій лоб отаманський
з-під царгородських веж.

Сів суп степовий на стерві,
рознось, пажерний пташе, тіло козацьке
геть! —

Вирвався кінь із стиску,
скочив у заходу червінь,
лишився лиш біль іржання і гриви розвіяний
сплет.

Я вже бачив того коня,
як, танцюючи, гриз вудила,
коли сотні козацькі за ним,
мов за паном своїм чвалали —
в зір червоних вогнях
здіймалися обрив крила
і було грізніше, як нині,
і самотніш
серед чорної їх навали.

Знову тінь його пронеслася,
знов він просить досісти сідла,
чапрака, з якого мій дід
головою у небо бухав —
і ірже,
що та чорна мла
не моя, не твоя, не наша,
як не наш півзогнилий світ
невільників тіла й духа.

То щастя, доля, життя, —
— серце в пустому просторі...
а як кінь, хрупучи, пристане,
і смерть мені виб'є стрем'я,
перед безсмертям зір похололими сповним
устами

повну чашу журби і звитяг,
за тебе, кривава земле!

Про одну історію російського мистецтва

Ньюйоркський видавничий дім Фредерік А. Прегер Паблішерс видав 1963 р. „Стислу історію російського мистецтва” з 251 репродукцією пера Тамари Талбот Райс з Англії, де й була надрукована та книжка. Авторка Тамара Райс (з дому Абелсон) є дружиною англійського історика мистецтва Дейвіда Талбот Райса, професора Единбурзького університету й авторитету в ділянках візантійського та східного мистецтва. Сама пані Райс опублікувала низку студій про скитське і російське мистецтво, особливо іконографію. В Англії вона вважається одним з провідних авторитетів у ділянці російського мистецтва. Її „Історія російського мистецтва” є приступно написаним показом її знання в цій справі, з широкими екскурсами в російську історію і ментальність.

Загально відомий факт, що для західних авторів проблема російського мистецтва часто буває безнадійно заплутана. Багато з них приймають за російське все, що знаходиться під російською домінацією. Тільки нечисленні дослідники вибрали більш реалістичний підхід і тримаються мистецтва російської етнографічної території, яка сьогодні обіймає Російську ССР. Книжка Тамари Райс знаходиться десь у половині тієї дороги. Спочатку першого розділу вона обіцяє писати про мистецтво, яке розвивалося на тому просторі, що „Нині є російською територією від III тисячоліття до Хр.”

Проте вона не виявляє ближче, що вона під цією загадковою територією розуміє. Хоч вона у своїй праці намагається зосереджувати свою увагу пе-

редусім на мистецтві Москви й Петербургу, вона описує доісторичне мистецтво України і Київської Русі як інтегральну частину мистецтва російського, не згадуючи, що те мистецтво належить передусім до історії мистецтва українського.

В загальному, російські радянські історики мистецтва бувають тут уважливіші, бо вони признають, що мистецтво Київської Русі було „спільною спадщиною трьох братніх народів — російського, українського і білоруського”. Це є офіційна теза історії російського мистецтва і українські радянські мистецтвознавці мусять також її притримуватися. Однак кожен з них дуже добре знає, що кожне мистецтво буває тісно зв'язане з територією, на якій воно постало. Отже, українські мистецтвознавці розглядають мистецтво Київської Русі як інтегральну частину мистецтва українського.

Проте, хоч ті мистецтвознавці розглядають старе мистецтво Київської Русі як свою національну власність, вони не заперечують росіянам права виводити їхнє мистецтво з українських (староруських) джерел. Київська Русь була великодержавою, яку можна б порівняти з імперією Каролінгів, — вона обіймала різні народи (франки, германці, італійці) під одною владою і культурою. Так і тут Київ, як метрополія, культурно впливав на далекі землі під його владою, які самі стали метрополіями щойно після відірвання від Києва. Тому теж російські (московські) посягання на монополію київсько-го мистецтва є неприйнятні й історично анахронічні.

Цього погляду тримаються не тіль-

ки українські мистецтвознавці. Такий видатний науковець як Альберто М. Амман у своїй книзі „Святе візантійське малярство” (Рим, 1957) виразно вирізняє мистецтво Київської Русі, мистецтво метрополії, від мистецтва її північних провінцій. Він дбайливо вивчає різницю між культурою Київської Русі, що стала Україною, і її колоній, які пізніше стали Московією. Інші західні автори, як Роберто Сальвіні, у своїй праці про сіцилійські мозаїки (Флоренція, 1947) розглядає київське мистецтво як українське на тій простій основі, що Київ знаходиться на території України.

Це трохи широке вивчення було потрібне для показу того, що пані Райс упрощує всю справу російського мистецтва, анекдотуючи до нього українське мистецтво аж до кінця княжої доби. Наприклад, усі ілюстрації в розділі про доісторичне мистецтво вона вибрала виключно з території України, так мовби сама Росія не мала в давнину ні одного металевого об'єкта. Бажання показати все через російські окуляри доводить її до численних перекручень. Візьмім, наприклад, карту, що показує міста і місця важливі для російського мистецтва. Місто Вишгород вона описує в розділі про мистецтво Новгороду, але на мапі знаходимо його над рікою Окою, допливом Волги. В дійсності це місто знаходиться над Дніпром, 12 миль на північ від Києва. Згадане ще в 10 ст. візантійським істориком Константином Порфірогенітом, те місто було осідком двох святих князів, Бориса і Гліба, а світово знана ікона Вишгородської Богоматері була захоплена звідти 1155 р. князем Андрієм Боголюбським до його столичного Володимира над Клязьмою. Сьогодні вона в Третьяковській галерії в Москві. Київський Золотоверхий Михайлівський монастир на згаданій мапі зна-

ходиться теж біля псевдо-Вишгорода над Окою, до того авторка пише про цей монастир як про існуючий, нічого не згадуючи про те, що він був цілковито зруйнований советами в половині 30-их років. Мартинівка, славна своїм срібним скарбом з 5 ст., згадана в тексті коректно як біля Києва, але на Мапі вона показана між Доном і Волгою.

В книжці є ще чимало інших незрозумілих помилок. Покровська палата, що є біля Москви, на мапі знаходиться біля Одеси, а старовинний Херсонес також показаний побіч, тоді як він є на Криму, якраз напроти севастопольської затоки. В той сам спосіб славетні київські мозаїки з 1108 р. (з Михайлівського монастиря) авторка порівнює з емалями з Москви, яка тоді була ще цілковито незнаною (закладена 1147 р.) і яка за княжої доби ніколи ніяких мозаїк не мала. Названня митрополита Іларіона-Русина з пол. 11 ст. „росіянином” є явним перекрученням. Англійська мова має для цієї назви точний термін — „Рутеніян”. Назва „росіянин” в 11 ст. ще не існувала.

Ніхто не в силі вивчити, чому опис північномосковських монастирів зілюстровано репродукцією церкви св. Юрія у Видубицькому монастирі в Києві. В українському мистецтві ця церква вважається одним з найтиповіших зразків українського національного стилю в архітектурі. Кам'яна церква збудована тут за принципом народних дерев'яних будов; тут поєднано вкупі п'ять веж, створюючи унікальний відкритий простір у середині.

Репродукція цієї церкви в історії російського мистецтва могла б бути оправдана тільки тоді, коли б був розділ про вплив українського барокко на російську архітектуру. Проф. Дейвід Роден Бакстон у двох окремих розділах в його книзі „Російська середньовічна архітектура” (Кембридж Пресс,

1934) докладно вияснив, який потужний був той вплив українського будівництва на російське. Хоч Тамара Райс згадує мимоходом якісь неясні польські й українські впливи, вони торкаються зовнішньої декорації. Тим часом, як це показав Бакстон, українські бароккові впливи цілковито змінили основні російські архітектурні принципи. До найважливіших змін належало уведення центрального пляну з трьома куполами на осі схід-захід та п'ятибанного хрестовидного пляну. Ці українські форми на російській території сягали далеко на північ, аж до Тобольська і Солвічегодська.

Одночасно малярі з України внесли західні елементи в російське малярство: Дмитро Левицький, Володимир Боровиковський, Антін Лосенко, перший президент імперіальної Академії мистецтв у Петербурзі (в книзі цього не згадано). В цьому періоді російська національна енергія була скерована на територіяльні здобутки й експансію імперії, тож російських мистців і архітектів було обмаль. У висліді, російське мистецтво було творене українцями, німцями, французами, італійцями й англійцями. Незабаром західні теми і форми запанували майже скрізь, на шкоду самого російського національного мистецтва. Іконопис знайшов свій притулок у монастирях, але, продукований на комерційній базі, він стратив мистецьку силу діяння. Незабаром його заступила дешева літографічна репродукція.

Спочатку нашої доби російські мистці безсумнівно відиграли важливу роль у розвитку модерністичного мистецтва. Найважливіше, вони віднайшли свій російський вислів, загублений у мистецтві, твореному чужинцями. Це можна спостерегти в малярстві Стеллецького, Судейкіна, Бакста, Гончарової і навіть Кандінського. Пані Райс

включає в цю групу також Архипенка, — напевно без його дозволу. Інша англійська авторка, Каміла Грей, видала 1962 р. в Лондоні велику працю про нове російське мистецтво, де вона була настільки розважна, щоб не включати туди українського скульптора.

Закінчуючи, ми хотіли б зазначити, що два видатні російські науковці, Б. Д. Греков і Д. С. Ліхачов, обидва академіки, видали чимало книжок про історію Київської Русі. Вони коректно вживали цю назву не лише у своїх російських виданнях, а й у перекладених. Отож, англійський переклад Грекової *The Culture of Kiev Rus'* появився в Москві 1947 р., а *Geschichte der Kultur der Alten Rus'* Ліхачова в Берліні 1959 р. Одначе, пані Райс була мабуть думки, що обидва науковці помиляються, і в своїй бібліографії вона, цитуючи ті видання, скрізь позмінювала назву „Русь” на „Росія”. Ми вже згадували, що для західних авторів проблема російського мистецтва є заплутаною справою. „Стисла історія російського мистецтва” заплутує цю справу ще гірше.

Переклад з англійського тексту,
що появився в журналі *The Ukrainian Quarterly*, Нью-Йорк,
ч.3, 1969 р.

С. Гординський

З ЛІРИЧНОГО ЗШИТКА

О радосте, незглиблена, безмірна,
Невисловленносте тремтінь!
Мелодією запахів вечірня
Спливає тінь.

В безодню ночі липи оп'янілі
Свій виточили аромат,
Про містику тасмних перевтілень
Шепоче сад.

У верховіттях зоряні краплини:
— Проминносте, не проминай!
Гармонія земних тремтінь хай лине
До теплих снів.

Підручні пана Діфенбейкера

Спершу — слово фактом.

Недавно в Нью-Йорку прогресивна частина української еміграції створила свій новий літературно-громадський журнал „За синім океаном”. В одному з номерів цього журналу з’явилася цікава стаття, характерна саме з погляду сьогоденних процесів у культурному житті тих чесних українців за рубежом, які не піддаються отруйному впливу українських буржуазних націоналістів. Маю на увазі статтю „Роздуми над річкою Кеннебек”. У першому її розділі, іронічно названому „Похвала Хлестакову”, автор Ю. К-ч, закликаючи своїх читачів повернутися „обличчям до сучасности”, бачить навкруг основної, прогресивної частини еміграції, з одного боку, „рахманний натовп мрійників-пілігримів, здебільшого далекий від спізнання своєї історичної місії”, з другого — набрид доробкевичів і хлестаковиченків. На відміну від „імперіяльного”, „епохального” типу гоголівського Хлестакова, хлестаковиченки, уточнює автор, — „це продукт загуменку”, карликові пройдисвіти, що „плекають безкрилий стиль провінції, цей стилік перукарський, епігонський”; вони — відгодовані, опецькуваті, товсті, оберемкуваті індивідами типу ситого Гаргантюа”...

Характеристика досить виразна: тут не важко впізнати відгодованих на харчах з рокфеллерівських „фондів” сучасних зарубіжних недобитків контрреволюційного українського буржуазного націоналізму, які в літературі і мистецтві посилено виявляють свою підозрілу пристрать до феодального „бароковського стилю”, — всіх отих чижевських, радзикевичів, луцьких...

Але, як твердить автор згаданої статті, хлестаковиченко приймає іноді втілення „поета”, „національного генія”, вся творчість якого має вигляд „важко пережованої гігроскопічної вати віршів”.

Так характеризує автор „Роздумів” одного з давніх і сьогочасних „піїтів” націоналістичного Парнасу — С. Гординського і останні його „нові поезії”. Крім усього, в тих „поезіях” критик виявляє безглуздя „псевдообразу, до того запозиченого”, і особливо „мізерне знання української мови”, що „призводить інколи до комедійности” (так, наприклад, замість слова „ювелір”, Гординський вживає „золотар”, тобто... асценізатор).

Здається, ясно.

Критик застерігає, що не один С. Гординський репрезентує ось таке „мистецтво”, протиставляючи його українській радянській культурі, — ні! Добре знаючи тих, з ким його звела доля в еміграції, автор „Роздумів над річкою Кеннебек” дає таке показове свідчення: „Пройдисвіти (...) єдналися на спеціальних конвенціях для устійнення сфер впливу і прирікали, в ім’я спільних інтересів, роздувати яскраве, гошштаплерське ніщо до масштабів генія”.

У роки другої світової війни С. Гординський ретельно виконував роль гітлерівського розвідника, підвизався в шпигунському літературному „штабі” в Кракові та Львові, торгував смердячими оселедцями з крамнички жовтоблакитних літераторів. Заодно він фальсифікував українську радянську драматургію. П’єсу М. Куліша „Патетична соната”, наприклад, він так „опублікував” у фашистському „Ук-

раїнському видавництві” (Краків-Львів, 1943), що коли б побачив її в такому стані автор — не впізнав би! З цього видання було вирізано цілі сцени, передусім, „сцену мітингу під проводом товарища з Петербурга”, як змушені визнати тепер укладачі фальсифікаторських „антологій”. В такому кастрованому вигляді п’єса була „перевидана” 1955 року в США, а в 1959 році їх „історик” літератури Ю. Лавриненко витлумачив той ганебний факт фальсифікації так, ніби С. Гординський „урятував і вможливив для доступу читача” п’єси М. Куліша! Зауважимо при цьому, що під час війни Гординський вкрав рукописний примірник п’єси, який автор подав колись Харківському театрові „Березіль”.

Поєднавши в собі роль фашистського розвідника, тобто шпигуна, і фах літературного крамаря-спекулянта, С. Гординський твердив, що тільки гітлерівські грабіжники „створили для українського письменства нові завдання та накази доби”.

І ось тепер цей блазень Гітлера й Розенберга фігурує серед зарубіжної контрреволюційно-націоналістичної еміграції мало не як головний атаман в літературі і мистецтві! У Філядельфії маріонеткове видання „Київ” випускає „розвідку” С. Гординського „Справжній Народний Малахій”, в якій він тлумачить драматургічну творчість М. Куліша так, як йому хочеться, далі „перевідають” у США сфальсифіковані ним три п’єси того ж письменника, а згодом, уже в наші дні, на літературних рундуках американського ринку з’являється і таке читиво: „С. Гординський, 3 нових поезій”. Старий торгівець оселедцями з петлюрівської літературної бочки, недавній вірний лаєк ката України А. Розенберга, тепер проливає сльози над власним своїм трупом:

...сьогодні ледве хто пізнав би
в худорлявих мужчинах

нащадків квадратошочких кондотьєрів...

Цей приклад ми навели для того, щоб показати, з яких же „кадрів” складається сучасна розвідка літературних штабів” контрреволюційної української буржуазно-націоналістичної еміграції, що перебуває на утриманні тих імперіялістичних їх хазяїв, яким вона, після краху Гітлера, знову — і в короткий раз! — запродалась.

Нині роль такої „культурної розвідки” в „літературних штабах” імперіялістичного табору виконують всілякі блюзнірські „академії”, „Товариства”, „бібліотеки”, „видавництва”, що, як омела на осіці, розгніздилися в США, Канаді, Мюнхені, Парижі, Західному Берліні та по інших притулках.

Та вони не тільки розвідують, шпигують. Вони й торгують. Продають все ту ж „неньку”. І література в них — справді товар. Щоправда, старий товар, зате в новій тарі... В останні роки на полицях рундуків цих крамарів залежується, наприклад, такий надто вже неходовий товар, як „Енциклопедія українознавства”. Загорнутий він ніби в свіжі кульки, а розгорнеш — од нього в ніс б’є бридким смородом, тхне гниллю, цвіллю, кислятиною давно зіпсованих харчів...

Такий у них товар. Цей товар давно вже гние й розпускає сморід, Але, як не дивно, — покупці на гнилий товар є. І чи не одним з них був пан Діфенбекер, який скористався високою трибуною ООН для того, щоб оббрехати український народ.

Ол. Мазуркевич

*(Радянська культура, Київ, 9 жовтня 1960 р.)
(Ред.) О. Мазуркевич — автор книги „Зарубіжні фальсифікатори української літератури”, 1961; член Ак. Наук СРСР в Москві, орденоносець.*

Поет повернувся до рідного міста

Святослава Гординського знаємо всі. Це сьогодні не тільки найвизначніший поет на еміграції, майстер віршованого слова, але й видатний мистець-маляр. Це його ентузіастично привітала критика, коли він повернувся до Львова з Парижу, де закінчив студії мистецтва: маємо нового поета! З Парижу приїхав Святослав Гординський не тільки майстром графічного мистецтва, але й поетом. Його перша поетична книжка „Барви і лінії”, що вийшла друком у 1933 році, винесла його зразу на поетичний Олімп, де він — разом з Богданом Ігорем Антоничем і Богданом Кравцевим — творив ту трійцю львівських поетів, яка репрезентувала найкращі здобутки поетичної творчості літературного Львова. Святослав Гординський — це живий дух творчого Львова у передвоєнний час. Одна за одною виходять його книжки поезій: „Буруни”, „Слова на каменях”, „Сновидів”, „Вітер над полями”. Він перебирає редакцію єдиного літературного часопису у Львові „Назустріч”, стає засновником незалежної асоціації українських мистців АНУМ, організує мистецькі виставки, одним словом стає промотором літературного і мистецького життя українського Львова. Війна перервала цю невсипущу діяльність поета і мистця і разом з багатьма іншими діячами він був змушений покинути рідне місто у 1939 році.

П'ятдесят років проминуло від того часу, від початку останньої світової війни, коли мусіла вийти на еміграцію велика група культурних діячів Галицької України. За тих п'ятдесят років багато чого сталося у Львові, та про тих діячів у колись їм рідному місті майже не згадувано. І ось аж тепер, коли і в країні насильної диктатури дозволено вільніше слово, теж у Львові почали пригадувати, що перед війною в цьому місті процвітало українське життя, творилася література і мистецтво, хоч країна була окупована чужою, несприятливою для української культури державою.

У Львові виходить літературний журнал „Жовтень” і від якогось часу в цьому місячнику можемо читати знову твори призабутих, чи радше виключених з літератури письменників. Побіч творів таких львівських авторів, як Василь Пачовський чи Петро Карманський, у „Жовтні” була добірка поезій і Богдана Лепкого. А ось у числі за лютий 1989 року „Жовтень” приніс несподіванку. У цьому числі

львівського літературного журналу надруковано поезії Святослава Гординського. Та це ще надруковані, число журналу просто присвячене Гординському. Відкриваємо журнал і в ньому ціла добірка поезій — двадцять різних творів, включно з фрагментами великої поеми „Сновидів” та переспівів „Слова про Ігорів похід”. Сторінки з поезіями Гординського прикрашені його портретом з давніх, ще львівських часів, з модною люлькою в устах, та графікою самого мистця, головню есклібрисами. Вже на зворотній сторінці обгортки пишається „Мамай” Гординського, а на передостанній сторінці „Легінь”. Крім того в журналі поміщено ще десять інших картин Гординського, між ними портрет Миколи Колесси. Презентують Гординського дві вичерпні статті, перша про його поетичну творчість з вимовною назвою „Калиновий міст над глибинами часу”, що її написав поет і критик Роман Лубківський, який так і каже, що „тим калиновим мостом душа старого поета повертається до нас, додому, на батьківщину”. Статтю про мистецький шлях Святослава Гординського написав мистецтвознавець Роман Яців.

Редакція запросувала цей творчий поворот мистця-поета з великою увагою і привітністю. Стаття про нього прикрашена портретом його з дружиною ще з 30-х років, та й обгортка „Жовтня” за той місяць лютий, що приніс до Львова призабуті слова колись популярного у цьому місті мистця-поета, прибрана фотознімкою одного із славних фонтанів; правда, не вибрали редактори фонтану з постаттю Позейдона, що стоїть на Ринку з тризубом, лиш його жінки Амфітріди. Побіч цієї статуї доводилось Гординському часто проходити в дорозі до редакції „Назустрічі”, що приміщувалася в будинку „Просвіти”, чи й до бібліотеки Наукового Товариства імені Шевченка на Підваллі.

Крім літературного місячника „Жовтень”, обширну статтю про Гординського і його творчий вклад в українську культуру подала і місцева львівська щоденна газета „Вільна Україна”. Хоч стаття в цьому щоденнику, що її написав поет Іван Гушак, має неточності, та вона написана з пієтизмом і пригадує львів'янам їхнього поета. Справді приємно і відродно, що поет, який виріс і виплекав свій поетичний талант у Львові, може тепер після довгих десятиліть повернутись до свого рідного міста і повернути рідній культурі свій доволі поетичний і мистецький доробок.

„Свобода”, 14 квітня 1989

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ



КАТАЛОГ

Львів • Музей етнографії • 1989

Виставка мистецьких творів С. Гординського у Львові

Влітку 1989 р. львівські мистецькі кола влаштували в Музеї Інституту Мистецтвознавства і Фольклору ім. М. Рильського при Ак. Наук УРСР окрему виставку творів мистця, кількістю понад 200 експонатів, переважно з приватних збірок. Виставка була успішна і продовжена до 17 листопада 1989 р. Того дня літературно-мистецькі кола Львова zorganizували окремий вечір — наукову конференцію присвячену творчості С. Гординського. Для орієнтації, як такі імпрези в Україні тепер виглядають, передруковуємо програму того вечора:

Львівська організація Спілки письменників України, Львівське відділення інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР запрошують Вас на вечір творчості

СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО,
який відбудеться 17 листопада 1989 р. о 16.00 год. в приміщенні актового залу Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР.

ПРОГРАМА

Вступне слово,

Голова правління Львівської організації Спілки письменників України, поет Лубківський Р. М.

1. Штрихи до портрета Святослава Гординського.

Член Спілки письменників України, поет Лучук В. І.

2. Святослав Гординський і літературно-мистецький контекст 1930-х років.

Заступник головного редактора журналу „Жовтень”, доктор філологічних наук Львівський М. М.

3. С. Гординський — художник і мистецтвознавець.

Молодший науковий співробітник ЛВ ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР Яців Р. М.

4. С. Гординський і журнал „Sygnaly”.

Завідуючий відділом іноземної літератури Львівської обласної бібліотеки ім. Я. Галана Лозинський І. М.

5. В пошуках втраченого звуку.

Молода поетеса Завгородня В. В.

6. Спогад з молодих літ.

Народний артист УРСР, композитор Колесса М. Ф.

7. Виставка С. Гординського в контексті виставочної діяльності Музею етнографії.

Завідуючий музеєм ЛВ ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР Откович В. П.

8. Композитори — сучасники С. Гординського.

Професор, доктор мистецтвознавства Павлишин С. С.

КОНЦЕРТНА ЧАСТИНА

В. Барвінський. „Ой поля”, (слова О. Кониського). Виконує заслужений артист УРСР С. Степан. Партія фортепіано — З. Максименко.

І. Соневицький. „Твої очі, (слова І. Франка). Виконує заслужений артист УРСР С. Степан. Партія фортепіано — З. Максименко.

М. Колесса. „Сонатіна”. Виконує заслужений артист УРСР, професор О. Криштальський.

Вірші С. Гординського читають артисти Львівського державного академічного театру ім. М. Заньковецької І. Шумейко-Швайківська та Ю. Брилинський.



Кубістичний портрет С. Гординського з афіші і програмок вечора. Лінорит графіка Мирона Яціва.



Мистці
Михайло Дмитренко
і Святослав Гординський
передають грамоту
Достойній Пані
Марусі Е. Бек

ПАНЕГІРИК

*написаний стилем спудеїв від Об'єднання Мистців Українців
в Америці на честь Достойної Пані
МАРУСІ Е. БЕК*

Аки мудра Мінерва, яка Зевсу з глави
Вискочила у зброї, з умом бистрим, жвавим,
Так і Пані Маруся у Детройті-граді
Володіє, не в хмарах, но в міській огradі.
Покровителька штуки і кунштів усяких,
Зібрала з діяспори мистців-небораків,
І старих, і модерних, сиріч надреальних,
І виставу створила в залах ідеальних,
Де всяк мав змогу зріти на музейних мурах
Же в нас єсть і культура, не только халтура.

В час, як Музи розбіглись, куди — то не знати,
Як на скарбах послули скупі меценати,
І блукає по світу братія малярська, —
Її щедра десниця була аки царська,
Бо на умі і в серці мала тую певність
Же АРС єсть довговічна, а ВІТА єсть БРЕВІС.
Управа доручила списати все гладко,
Киновару додати й прибити печатку;
Це аз, що головою ізбранный насильно,
Тут для чесної Пані виконую пильно.

Дано в Нью-Йорку
в грудні Р. Б. 1960

С. Гординський
голова ОМУА

Два листи

Спір С. Гординського

з адміралом фльоти США

Післявоєнне захоплення американців „добрим дядьком Джо” — Сталіном, шокувало новоприбулих до Америки емігрантів своєю не раз цілковитою ігноранцією того, що діялося в Східній Європі. В цьому пляні С. Гординський написав листа до редакції мільйонотиражного журналу „Лайф”, з критикою статті адмірала американської фльоти Леслі Клерка Стівенса п. н. „Що робить росіян патріотами?” Журнал льояльно листа надрукував, додавши свій коментар. Це було 1950 року, коли навіть народжені в Америці українські громадяни перестерігали автора листа, що такі писання „можуть йому пошкодити в майбутньому при отриманні громадянства”...

До Редактора „Лайфу”

9 Рокфеллер Сентер

Нью-Йорк Сіті

Із зацікавленням прочитав я гарну статтю Адмірала Леслі Клерка Стівенса про російський патріотизм („Лайф”, 4 вересня 1950), — але я дивуюся, що це сталося, що Адміралова стаття була зілюстрована матеріалом, який не має нічого спільного з темою. Як стаття про російський патріотизм може бути зілюстрована репродукціями казахів, тюркменів і кавказців, які не є росіянами і мають свій власний патріотизм? Особливо патетична є репродукція чеченського пастуха з його (справді його?) чередою. Напис до цієї ідилічної сцени зовсім не показує справжніх фактів: а саме, що після 2-ої світової війни Автономна республіка Чеченців-Інгушів була зліквідована і ціле її населення — понад 600

тисяч — було перенесене в незнане місце на Сибірі або, можливо, зліквідоване. Велика Советська Енциклопедія з 1947 року навіть не згадує про існування такого народу, тоді як та сама енциклопедія з 1934 року віддала 13 шпальт для опису чеченців.

Чеченці були підбиті Росією 1857 року після довгої війни, яку вони вели під проводом свого національного героя Шаміля. Пізніше (1867, 1877) вони робили повстання проти Росії на доказ напевно не російського, а свого власного патріотизму.

С. Гординський

Линден, Н. Дж., 5 вересня 1950

Дорогий Пане Гординський:

Редактори „Лайфу” постановили опублікувати частину вашого недавнього листа з коментарем про чеченського пастуха з його чередою, надрукованим у нашій статті „Що робить росіян патріотами”.

Коментар появиться в нашому вересневому числі від 25 вересня у відділі листів з додатком редакційної нотатки такого змісту:

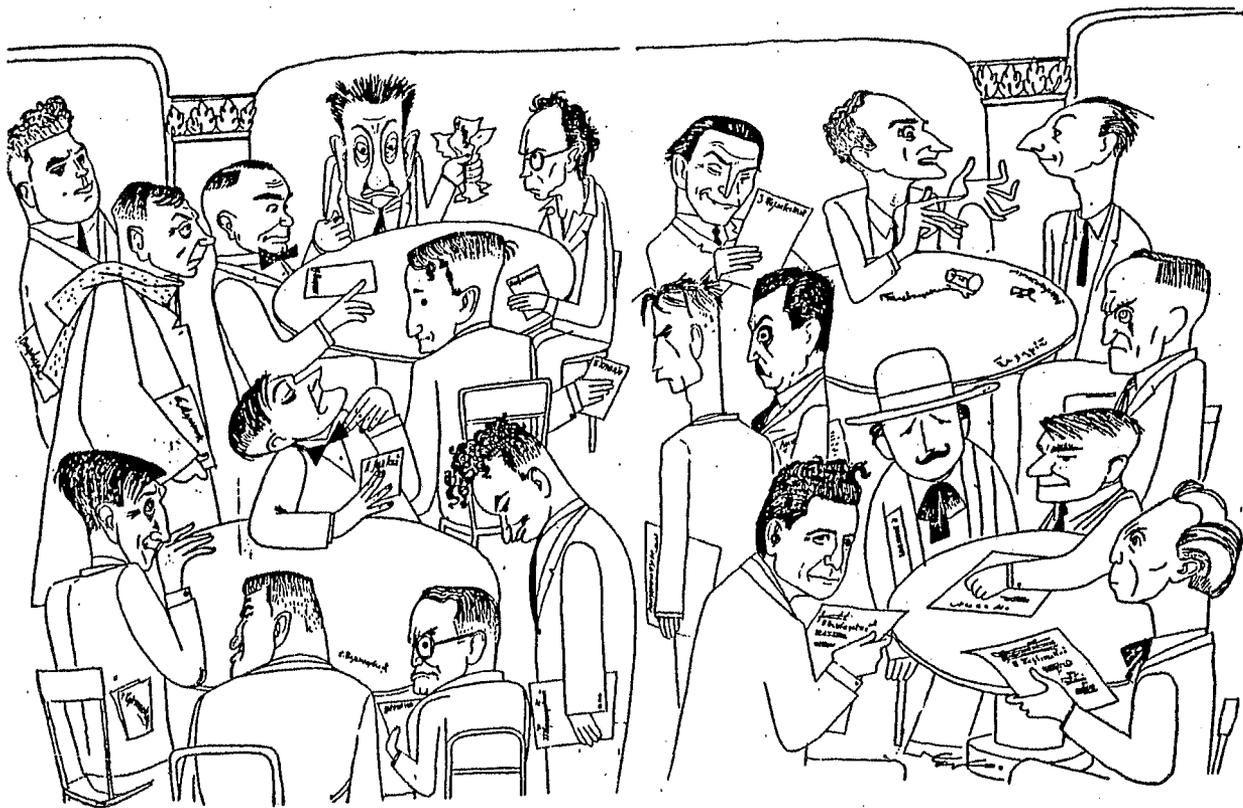
Чеченсько-Інгушська Автономна Республіка була зліквідована 1945 року разом з Кримсько-Татарською, Калмицькою і Кабардино-Балкарською автономними Республіками і Карачайською Автономною областю, які були обвинувачені в нельояльності до СРСР під час війни. Більш, як два мільйони народу було вбито або перенесено в степи північної Росії, а їх країни передані більш льояльним центральним росіянам. — Ред.

Чемностева копія того видання буде Вам вислана.

Дякуємо Вам ще раз за Ваш труд написати до нас і бажаємо усього доброго.

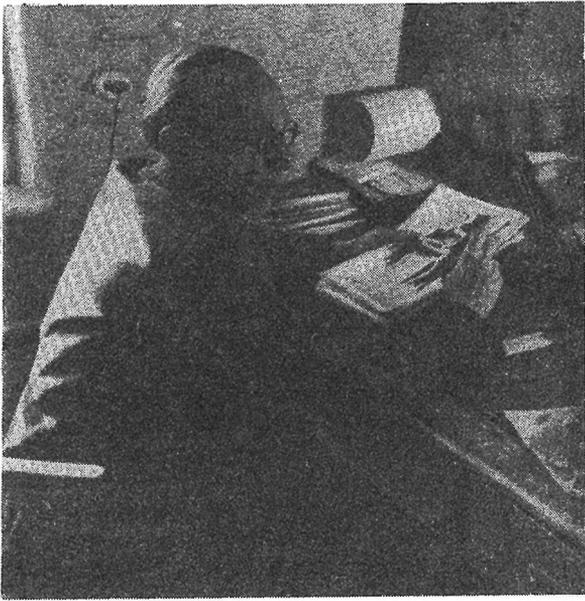
Щиро віддані
РЕДАКТОРИ

15 вересня 1950



ЕДВАРД КОЗАК — КУЛЬТУРНІ ДІЯЧІ ЛЬВОВА 1930 — 1939 р.





ПОЯСНЕННЯ

до портретів-шаржів Едварда Козака
„Культурні діячі Львова 30-их рр.”

I. Угорі ліворуч: Мих. Островерха, Євген Маланюк, (при столі) Улас Самчук, Дмитро Донцов, Олекса Стефанович, Богдан Кравців. Долішній стіл: Роман Купчинський, Лев Лепкий, Іван Керницький (стоїть), Володимир Дорошенко, Степан Чарнецький. Стіл праворуч угорі: Зенон Тарнавський, Володимир Блавацький, Григор Лужницький, Богдан Паздрій, (стоять) Богдан Романенчук, Вадим Лесич. Стіл унизу: Василь Витвицький, Станіслав Людкевич, Зиновій Лисько, Василь Барвиський.

II. Угорі ліворуч: Остап Тарнавський, Анатоль Курдик, Богдан Нижанківський, під ними: Олекса Новаківський, Михайло Мороз, Степан Луцик, Антін Павлось. Посередині вгорі: Микола Голубець, Іван Іванець, Володимир Баляс, Яків Гніздовський; при столі: Володимир Ласовський, Михайло Осінчук, Павло Ковжун, Северин Борачок, Святослав Гординський, Микола-Бутович; праворуч угорі: Василь Софронів-Левицький, Олесь Бабій, Федір Дудко, внизу: Ростислав Єндик, Едвард Козак (над кавою), Марія Стругинська.

Ці рисунки були вперше видані в альбомі ЛЬВІВ, літературномистецький збірник, в-во „Київ”, Філадельфія, 1954. Одним із запрошених до співучасті в тому збірнику був колишній редактор львівського гумористичного

тижневика Едвард Козак. Замість писати якісь ілюстровані спогади, мистець зарисував два картони формату 27 x 43 см. 44 фігурами діячів української культури у Львові. Мало сказати, що персонажі цих картонів це карикатури — це справжні психологічні портрети зображених осіб. Мистець мусів мати справді феноменальну пам'ять, щоб так правдиво передати найхарактерніші риси своїх постатей. Тут цікаво згадати, що з тих 44 осіб 38 воліло покинути все, щоб тільки вирватися з лабет низьколобого джінгісхана. Тому цей цикл портретів-шаржів, крім мистецької, має теж неабияку історичну вартість, бо ті діячі і в умовах еміграції далі діяли творчо в душі засвоєних у Львові культурних традицій.

Сучасний Львів це знає і намагається, щоб до нього повернулося все те, що було справді живе і творче. І тут слушно Львів сьогодні відкриває наново свою літературу і мистецтво 30-их років, овіяних вітром західної культури, подуми якої в місцевих, львівських умовах набирали оригінальних українських рис. І як добре, що саме тоді Львів мав такого майстра мистецького шаржу, як Едвард Козак! Самі мистецькі твори говорили про себе мовою своїх більш чи менш модерних форм, а карикатурист бачив у творцях того мистецтва живих людей з усіма їх типовими рисами, від трагічних до смішних. І це давало повніший образ живої людини однієї неповторної доби.

С. Г.



Коли 1933 р. у Львові появилася збірка віршів Гординського „Барви і лінії”, загал не відразу кинувся купувати модерністичну поезію. З цього приводу Е. Козак помістив у своєму „Комарі” карикатуру, з дружньою порадою, як поширювати книжку...

САТИРА

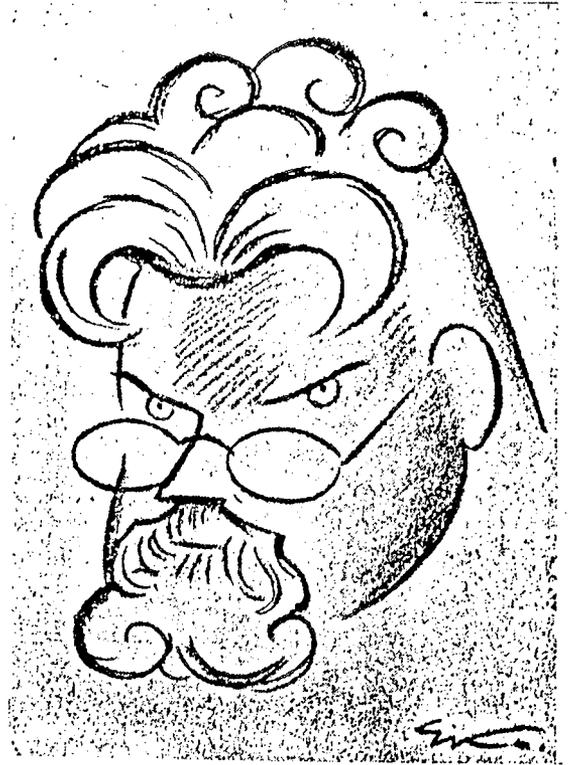
С. Гординський

СІМОВОДРАКІВКА

До історії однієї народії

Для покійного професора Василя Сімовича — клясика була мірилом всього. Клясичне — для нього було те, що витримало критерій сторіч і тисячоріч, що було визнано великим усіма людськими генераціями. Він завжди бідкався над тим, що в нас ті твори клясичної світової літератури майже невідомі, не тільки загалові, але й нераз самим письменникам... Недостачу цього знання вважав він найбільшою перешкодою в розвитку великої української літератури, в якій брак зв'язку із світовими темами і формами доводив письменників до відчуження і периферійности їх творчости. Тому Сімович повсякчас агітував кожного письменника обмежувати свою індивідуальну творчість і братися більше до перекладів; користь із цього була б подвійна: письменник виробляв би собі на клясичних зразках стиль і смак, а водночас давав би й широкому загалові корисну лектуру, тоді як його власні твори мало кому і до рук попадають.

Особливо цинив професор літературу античну. Як добрий знавець грецької мови, він і сам не без успіху брався до перекладів. Тут довгі роки працював він спільно з другим ентузіястом античної літератури — проф. Агенором Артимовичем, вони й переклали вдвох кілька творів грецьких трагіків і підписали їх вигаданим комбінованим іменем і прізвисьцем **Васаген Сімартич**. Проте, майже ніщо з тієї чи то індивідуальної, чи спільної перекладної праці



Василь Сімович.
Шарж Е. Козака

не побачило світу друком. Причина тут була не тільки в наших видавничих умовах, але й у тому, що Сімович сам ставився до своєї праці дуже вимогливо, постійно її удосконалював і переробляв. Крім цього, він мав настільки критичного змислу, щоб знати, що і він, і покійний Артимович, були передусім філологи, а не поети. Самозрозуміле для філолога бажання віддати чужий твір якнайточніше не раз обмежувало й придушувало поетичний політ віддаваного твору. Відомо, що в перекладі точність — справа досить умовна, вона — велика чеснота, але на сутомистецький вислід

твору вона впливає тільки здалека й посередньо, бо вирішними там є передусім естетичні закони мови, що в ній передається якийсь чужий твір.

Свого часу, готуючи у Львові плян видань „Українського видавництва”, ми уклали в той плян 6 перекладів античної літератури, постановивши спільно опрацювати остаточну редакцію перекладів. Мали там бути, крім одного-двох перекладів самого Сімовича і Сімартича, також перероблені і новозредаговані переклади інших авторів — Ніщинського і Роздольського. Есхлів „Скований Прометей” в перекладі цього останнього був майже закінчений і готовий до друку, як цензурний відділ, якому підлягало видавництво, повідомив, що друк тих творів, як не „крігсвіхтіг”, неактуальний. Шукаючи виходу, покійний професор круто повернув убік і, щоб видати все таки клясики, узяв на редакційний вартат клясики німецьких — цих заборонити вже не могли. Так появились „Райнеке лис” та „Іфігенія в Тавриді” Гете, готова до друку була його ж драма „Торквато Тассо”, а також Шіллеровий „Дон Карлос” і „Мессінська наречена”. З латинських клясики видано переклади Зерова, ніби то для потреб школи. Редакцію грецьких авторів ми відклали до сприятливішого часу, якого Сімовичеві діждатись не довелося.

Сімовича тягнула до античної літератури не тільки повага до великої творчості, загальноновизнаваної і освяченої, але передусім все нова сума переживань, що їх давала сьогочасному вникливому читачеві та творчисть. Бистрість думки, несхибна логіка, глибокий ліризм, драматизм у зображенні вічнолюдських моментів життя, то тонкий, то гострий і брутальний дотеп, — усі ці моменти в творчості античних авторів Сімович умів цінити,

як мало хто в нас. Не диво, що, маючи перед очима такі первовзори, він хотів бачити й нову українську літературу з подібними ідеями і формами. Проте факт, що до найновішої української поезії ставився він досить негативно, годі вяснити тільки цим. Безперечно, тут велику роль відіграла й проблема генерацій, це ж бо загальний психологічний факт, що поети наших молодих років залишаються нашими улюбленими поетами на все життя. Отак поетами Сімовича були, напр., Лепкий і Маковей, і не раз доводилося вислухати його жалі на те, що в поетичній бібліотеці появляються „непоети”... Коли ж ми доводили, що власне молодий читач і вимагає таких творів, розхоплюючи їх з книгарень, то Сімович починав говорити про зіпсований смак нового читача...

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

Ось учений, любящий живе, а не мертве,
Его Музи кохають, Талія, Евтерпе,
Терпсихора, Ерато, Клію, Мельпомена,
В него з ними об Жабах розмова учена, —
Он мову виправляє вченим і пітам,
В старом домі сидяще, там где есть

Просвіта,

Там где масло і книги люди покупают
І там, где корпоранти шиби вибивають.

Яко гнівний Юпітер он мечет буруни,
Но всі відають тес, же он друг для юних,
Яко может і знаєт, так їм помагаєт,
І за тес сердечне всяк єго кохаєт
І всяк єму жєлаєт, жеби он з катедри
Мог в університеті розсипати щедре
Всі науки, обфіто, аки Божі манни,
І читати Есхіли і Арістофани!

Тією грамотою покійний професор
дуже гордився і витягав її показати
всім своїм високим гостям; м. і. оповідав нам, що в 1940 р. у нього було у відвідинах кілька київських учених з академіками Д. Копицею й Ол. Білецьким, і вони за вином прочитали ту віршу: „такого успіху, — казав він, — ніколи ні в кого своїми надуманими поезами не досягнете!”.

„Сімоводраківка — уривок нібито невідомої комедії Арістофана — подана, власне, в пляні професорової „віршозненавидотрясці”. Уривок цей був йому вручений з нагоди іменин у 1943 р. Сімович, що саме тоді вів листовну дискусію з Дмитром Николишином про придатність і непридатність гексаметру в українській мові (Николишин ставився до гексаметра негативно і виробляв якийсь власний напівнародний розмір), уважав, що власне наша пародія довела гнучкість і повну придатність цього розміру вірша в українській мові.

Ось сам текст пародії:

СІМОВОДРАКІВКА

(Нововідкритий уривок невідомої комедії Арістофана)

ХОР:

Ось стоїть дидаскал Мова:
Хвацькі вуса і борідка,
А на носику два скельця,
Що крізь них він позирає
На зненавиджені вірші.
Сам кругленький, як барильце,
Сповнене вином самоським; —
Ні, то не вино самоське,

То його велика мудрість!
Попрохаймо ж тасмницю
Розповісти нам про тес,
Звідкіля взялася в нього
Віршозненавидотрясця?

ДИДАСКАЛ МОВА:

Бачу: мов тіні від чорного Орку, від жилища
смертних,
Вірші на мене находять, на груди сідають і
душать
Шию мою, мов медузи, усе заповняючи
смадом...

Наче еринії гнівні виють, у сурми гукають, —
Ватою вуха свої затикаю даремно,
Ні, не поможе ніщо вже! — Чи ж маю у
Міноса царство
Геть утікати від них і слухати краще, як вис
Цербер, несита потвора? Спаси мене,
Калліопо!

КАЛЛІОПА:

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

ДИДАСКАЛ МОВА:

Пфе! Як ти можеш таке безсоромне казати?!
Краще спідницю твою підтягни і не пхайся
у драму:
Вже як гадаєш, що ти від комедії муза,
То зрозуміли тобі в драмі усі тасмниці?
Ні, треба студій великих і довгих, — це добре
я знаю,
Волос бо в мене посивів, заки усе зрозумів я.
Ну, а тут віршуни всякі ще пхаються в драму,
А щоб їм руки пишущі біда яка покрутила!!!

КАЛЛІОПА:

Дядю! Чого віршунів проклинаєш так люто
і тяжко?

ДИДАСКАЛ МОВА:

Як же тут не лютувати, як сорому люди
не мають!
Чиста поезія, щира, та сльозоізсерцяточива,
Перевелася вже геть і сліду давно вже немає:
Писарчуки буревійні якісь залишилися тільки,
Слово у них не пахує нектаровим ароматом,
А затикайносочадною сіркою дихає й прахом
Очі тобі засипає, що й світу за димом
не бачиш.
Ні, не так то бувало колись, у часи героїчні!
Хтів би Гераклом я стати й, важкую піднявши
дубину,

Геть потрошити їм кості, неначе немейському
леву,
Шкуру злупити з хребтів їх і дати собі
черевики —
Гарні котурни пошити із шкури твердої тієї,
Вже бо у тих віршунів шкура від каменю
твердша!

КАЛЛОПА:

Дивне мені повідаєш ти, дядечку. Бачу я,
справді
Вірші тобі допекли, аж слина запінилась
в роті,
Сльози стікають з очей і серце товчється —
напийся

Склянку води. Це допоможе. Сядь собі трохи
спочити.

ХОР:

Схвилювався наш дидакал,
Дрижаки його вхопили,
Дайте склянку — не водиці,
А вогнистого нектару!
А як вже почервоніє,
Як розпалиться, цигарку
Запалить і впхайте в зуби:
З носа в нього буде комин!
Затанцює нам він зараз
Танець Бахуса веселий!..

ж. АРКА, Мюнхен, серпень-вересень 1947

Теок

Карикатури з літератури



С. Гординський: обкладинка на 2 барви для книжки пародій
„Карикатури з літератури” пера Теок-а — Теодора Курпіти,
Мюнхен, 1947. На п’ятьох профілях зображені: Михайло Орест
(Зеров), Василь Чапленко, Олекса Стефанович, Тодось Осьмач-
ка і Євген Маланюк.

ЛИСТ ДО РОМАНА КУПЧИНСЬКОГО

Лист писати до Романа,
Брата князя Юліяна
Нині вирішили всі:
І до мене: гей, сідай но,
І пиши швиденько, ф'айно,
Легко, гостро й від душі!

Я присів — про що ж писати?
Чи про бомби, про гармати,
Чи знаки на небесах —
Що щодня віщують гірше?
Ну, а, може, щось про вірші,
Що жахають Ромка в снах?

Лист — не хліба з смальцем з'їсти! —
Треба мати серце чисте
І надхнення, і талант!
Що ж до Муз — про справи тії
Не пишу — не кожен вмів,
Як умів (колись!) Роман!..

Отже, зараз від початку
Починаю: — чисто, гладко
Все, що бачив, оповім.
Не додаю на мак від себе,
Бо й не має тут потреби —
Річ давно відома всім!

Раз манджаю на Куркову
Через Ринок — що це знову? —
Я поглянув — онімів!
Чи то грім, чи кара Божа? —
Вогнева летить сторожа
А за нею цілий Львів.

Кілька кроків від „Просвіти”
Є фонтана (навіть діти
Знають де) — туди на гвалт
Всі біжать. Я з ними пхаюсь,
Як в трамваї, mocno лаюсь,
Аж хтось крикнув нагло: „гальт!”

Я поглянув: є фонтана,
Тільки ж що то? — де Діана?
Що це сталось, до біди?
Панночку якусь питаю,
А вона: вже витягають
Бідну, — впала до води!

Ось і витягли... Де факто
Я мав право, як редактор,
Підійти ще з кроків п'ять.
Глип, — вона стоїть в легенькій
Сорочині, всій мокренькій,
Лиш литки їй дриготять.

Що то сталось? — питаю
А вона: „Ах, знаю, знаю!
Ти Гординський, Ромка друг!
Той, що він його читас,
Хоч позаочі і лас
За штудерний надто дух”...

Але я тут до Діяни
Гримнув гостро: „А з фонтани
Пощо злізла? Чи на сміх?
Певно з Єндиком до рана
Волочилась по шантанах
Зараз лізь до псів своїх!”

А вона руками в груди:
„Слухайте навколо, люди:
Я не п'яна — бреше він!
В календар погляньте ж: нині
День Романа, іменни,
Я й зійшла на п'ять хвилин;



Роман Купчинський

ТАРАС І СВЯТОСЛАВ

„Ну, та й мала ту пригоду,
Що пошпорталась у воду, —
Я не в шинк, на пошту йшла! —
Покровителька звірини
Ромкові на іменини
Телеграму я несла.

„Він же наш ловець великий!
Мав дворурку, черевики,
Шротом Богу вікна бив;
Слава в нього вже казкова,
Навіть, кажуть, раз на ловах
Мало зайця не забив!

„Нині той ловець надхненний
Втік до Кракова від мене,
А було не так колись,
Ще як був він молоденький,
В ніченьки не раз темненькі
Він до мене серце ніс.

„З'ївши оселедця з перцем
І попивши, тужне серце
Перед мною виливав,
Він писав мені поеми
На усі любовні теми
Ніжно зводив, чарував:

„Говорив він тепло, ніжно,
Так зворушливо, так слізю,
Про кохання, про красу,
А хортам, що коло мене,
Приносив він у кишені
Кістку, навіть ковбасу!

„Нині ж — нічирк, ні слова, —
Я стою посеред Львова
Серед публіки сама.
Уночі ніхто не прийде,
Не спитає: хлопець твій де?
Хоч би лист, нема, нема!”

Пригадавши так Романа,
Враз запхинькала Діяна,
Відвернулася від усіх.
Я попхав небогу швидко
На фонтану (навіть литку
Йй погладив — чи ж то гріх?)

Все описую докладно,
Хоч на серці страх досадно
Що Роман десь там закляк.
Киньте ж вірша нам, Романе,
І для нас і для Діяни,
Бо не можна далі так!

Львів 1.12.1943

До професора, ще й Зілинського,
З Видавництва Українського
Прийшов Шевченко, ще й Тарас,
І сумно вусами потряс
І, слізку-дві пустивши на кожух,
Сказав ридайно: „Ух!
Колись був я поезії окраса
І знали всі Шевченка, ще й Тараса;
А що тепер? Ніхто анічирк,
То я собі із неба оком зирк, —
А там такі зайшли глибокі зміни,
Що й не пізнаєш України!
Вже не Тарас, а Святослав
Найпопулярнішим там став,
Увесь наш український світик
Загарбав той поемалярокритик:
Куди не глянь, куди ти не піди,
Як він не сам, то хоч його сліди!
Забрав, забрав всю славу він,
Чи хлоп, чи пан,
Співа пеан
Гординськосвятославові!”
Зілинський каже:
„Боюся — шкода буде труду,
Та все ж старатись буду
І дам такий наказ,
Щоб поруч Святослава
Все виступав Тарас!

Краків, 1941

ГОРДИНСЬКОМУ В АЛЬБОМ

Був собі Франко на Русі,
Що замолоду пас гуси,
Потім вірші він писав, —
Поміж ними „Лис Микита”,
Річ на правду знаменита,
Бо сюжет прекрасний мав.

Відтоді усі поети
Пишуть нам тонкі сонети,
Чи верлібри, чи октави,
Не для грошей, а для слави:
Поміж ними Слав Гординський,
Вундеркінд всеукраїнський,
Він маляр і парижан,
І поета лявреатус,
І шляхтюра бене натус,
І, потихо, донжуан!

1942 (за рукописом)

ПАРОДІЇ

Наталя Лівницька-Голодна

Я С И Р

Наче сниться великий степ,
Понад степом вогонь і хмари,
І над мною нараз росте
Косоокий, страшний татарин:

На руках затягнув аркан,
Білосніжну затиснув шию, —
Як жагуче в сивий туман
Вовки-сіроманці виють!

О я знаю, знаю, повік
Я залишуся бранкою в нього
І він буде мій чоловік
І тримати мене буде строго.

І йому злебеділа я:
„Чи ж не бачиш — вишневі губи?
Це я, полонянка твоя,
Та невже ж ти мене не любиш?

Чи ж не бачиш моїх ти кіс,
Чи ж не чуєш, як пахнуть тьмяно,
Від долину в степу п'янкiш
І п'янкiш від страшного дурману?

Чи ж не бачиш очей моїх?
Утопися у них, бездонних,
Я ще нині впустила в них
Дві краплиночки беллядони.

Ти напевно для тіла мого
Усі пахощі купиш Сходу,
Посягнеш крізь залізо й вогонь,
А, як треба, то скочиш у воду,

Ти носитимеш на руках
Мене — й не відступиш нікому!”
— І промовив татарин: „Аллах!
Йди, небого, собі додому!”

Михайло Рундицький

ОЧІ ТА УСТА

Твої уста, мов ніжні подихи,
Пливуть так тихо понад річкою,
А очі — сині пароходики
І в них дивлюся, наче в свічку я.

Уста і очі — нерозгадані,
Мов маги їх закрили тайнами,
Вночі над ними, мов шарадами,
Тремчу захоплений, мов Гайне я.

Мені під серцем, запримічую,
Ти в'єшся ніжно, ніжно глистою,
Тож очі та уста вилічую
Єдиною, святою, чистою!

Євген Маланюх

КАРМЕН

О ти, смаглявая Кармен,
Моє непереможне фатум,
Мене ти мучиш ніч і день
Лихою трясцею і катом!

З навахою вночі ідеш
І серце моє чорне ріжеш,
А з-під розтерзаних одеж
Твоє я тіло бачу хиже.

О груди — стиглі гарбузи!
Тугії бедра під сдвабом!
Я очарован! — Покажи
Свою гадючю привабу!

Тебе навкi я полюбив
І хто б тобі, страшній, оперся?
Жорстоким вихорем доби
Впаду тобі на тучні перса

І, залюблен в твоїй красі,
З навахою, задихан, скочу
І гулом буряним усім
Слова пророчі пророкочу!

Богдан Ігор Антонович

ЕПЛОГ ДО „КНИГИ ЛЕВА” (на отримання літературної нагороди)

Жовтіє місяць кучерявий
Своїм тюльпановим лицем,
Я скобочу його перцем,
Неначе пава, величавий.

На небі просо срібних зір
Дзвенить в тромбони, мов монети,
Та не дивись туди, поете,
Своїй поезії не вір!

Втечи в ліщину, мов лисиця,
Закутана у тиші мох,
Там папороть казкова, ох!
Заквітне зараз, мов зірниця;

Ти спинишся: коротка мить,
Надхненно-полум'яний дотик!
— В долоні папоротин цвіт,
Тримай його — це двісті злотих!

Гумористичний тижневик „Комар”
Львів, ч. 8, 1937 р.

Редакторів „Лиса Микита”
Едвардові Козакові в 75-річчя.

ЕКО-75 БАЛЯДА

Спустивши носа у похміллі,
У зореносному Кремлі
Сидів на троні Джугашвілі,
Голодний, — зжер би пів землі;
І чорна дума на чолі
Повзла, мов хмара над Казбеком,
В газету глипав на столі:
— Зробив ворону з мене ЕКО!

Микита, з ротом повним піни,
У люстро зизом позирав:
— Невже це я? — питав він Ніни,
На царське дзеркало плював
І мати уголос споминав,
Углиб, ушир і попереком,
А потім сумно белькотав:
— Зробив безрогу з мене ЕКО!

А Леонід, що вуса боса
Собі на брови почепив
І дер в космічні сфери носа,
Над „Лисом” голову схилив
І їдко сам зі себе кпив:
— Ото зліпив тобі пашчеку!
— В колхоз! В псіхушку! — Як він смів
Карикатурити, той ЕКО!

Не забував він теж і рідних
Вовків і лисів і ворон,
Цапів і крокодилів видних,
Партійний наш синедріон.
Хто засьць, тхір, собака, слон —
Зразу пізнати і здалека,
Був свій карикатурний тон
У кожній мацапурі ЕКа.

Томи, томи карикатур,
Їх не збереш і на сім хур,
Хоч закладай бібліотеку!
І серед всіх тих креатур
Мене також пришпилів ЕКО!

(ж. „Лис Микита”)

ПІЗА

З цікавості прибув я в Пізу:
Там вежа клониться донизу,
Коли б на неї я поліз,
Вона могла б упасти вниз,
Тому на неї не полізу.

ЛИСТ З ПАРИЖУ ДО ХРИСТИНИ В МЮНХЕНІ

Війона я хотів зловити,
Тож довго барами блукав,
Та приятель мій знаменитий
Туди чомусь не заглядав,
Хоч прочуття зловісне мав,
Що в пеклі чарки не діждатись,
Тож щедро доливав, бо знав,
Лиш сірка в чорта буде гратіс...

Потому я в Нотр-Дам на мить
Заглянув бідну Жанну Д'арку
Відвідати. Вона чипить
Закам'яніла в закамарку
І курить свічку, не цигарку:
Я їй додавив ще й свою
І стеаринні сльози жарко
На душу капали мою.

Звідтіть потяг я до Нового
Моста, втопити навісні
Думки. Кажу я до старого:
— „Гай-гай! По часу бистрині
Геть поспливали наші дні, —
Твою я розумію втому,
Бо не давав я по мені
Переїжджатися нікому!”

Сказавши, сів я у кафе,
Замовив чорну каву здуру,
Покуштував — їй-богу: пфе!
Хто б пив таку огидну люру?!
Хотів робити авантюру,
Та стримався. Куди ж подам
Я скаргу на таку культуру?
Нема кому. Хіба що Вам!

Експромтом ці паризькі вірші
З повітря линуть, не найгірші,
І злободенні, і комічні,
І часом навіть трохи вічні...
В своєму густі Вам списав
Епістолою що
Святослав.

Париж, 13.6.1981

ЛІМЕРИК

Придбала баба Алібаби
В Адіс-Абабі баобаба,
Але Абдул, араб з Кааби,
Загарбав баобаба в баби
І Алібаба вбив араба.

З М І С Т

- 2 Від редакції
- 3 С. Гординський: Біографія і список головних праць
- 5 Мистецтво непевних часів, інтерв'ю Ю. Тиса з С. Гординським.
- 9 С. Гординський: Про О. Новаківського і мистецьке життя Львова
- 14 Д-р В. Борн: Графіка С. Гординського
- 17 Богдан Певний: Речник українського мистецтва
- 23 До проблеми бойчукізму, диспут Б. Стебельського з С. Гординським
- 28 М. Торжецька: Святослав Гординський, українець ренесансу
- 30 А. Пуллой-Гогенталь: Українська ікона
- 33 О. Іван Хома: Собор Св. Софії в Римі і його мозаїки
- 38 С. Гординський: Мистецький світ Архипенка
- 43 Лист Павла Ковжуна до С. Гординського
- 45 Коментарі до листа П. Ковжуна
- 47 Слово про Ігорів похід (фрагменти)
- 49 М. Рудницький: Дві рецензії
- 51 Григорій Костюк: Багатогранність і невгамовність
- 56 С. Гординський: Реквієм ген. М. Тарнавському
- 57 С. Гординський: Поезія оригінальна (вибірка)
- 60 С. Гординський: Леонід Молодожанин
- 65 Юрій Бойко: З сім'ї великих
- 69 Ігор Качуровський: С. Гординський як поет і перекладач
- 75 Зі світової поезії
- 77 Микола Шлемкевич і нова поезія
- 82 С. Гординський: Євген Маланюк
- 87 С. Гординський: Лист з-над Арно
- 90 Фльоренція (поезія)
- 91 Лист Ю. Лободовського до С. Гординського
- 92 Ю. Лободовський: Кінь отамана Лободи
- 93 С. Гординський: Про одну історію російського мистецтва
- 96 Ол. Мазуркевич: Підручні пана Діфенбейкера
- 98 О. Тарнавський: Поет повернувся до рідного міста
- 100 Панегірик Марусі Бек
- 101 Спір С. Гординського з адміралом фльоти США
- 102 Едвард Козак: Культурні діячі Львова в шаржах
- 104 С. Гординський: Сімоводраківка
- 108 С. Гординський: Лист до Романа Купчинського
- 109 Р. Купчинський: Тарас і Святослав
- 110 С. Гординський: Пародії і баляди

