*Володимир Державин*

# Поетичне мистецтво Ольжича

Просте каміння — як прості слова —
відбите листя — шелести і шуми —
воно звучить, мов мушля, що хова
ще музику глибинної задуми.

«Рінь», 23.

1

За своїм літературним стилем, поетична творчість **О. Ольжича** (д-ра Олега Кандиби, 1908—1944) надається до засадничого розподілу по трьох періодах, що з них, проте, перший — ранній — вже від самого початку публікованих віршів хронологічно співіснує з рисами поетичної зрілости «клясичного Ольжича» і на їх тлі поглядно скоро (десь між 1930 і 1933 роком) сливе вповні припиняється; а третій і останній період творчости лише певною мірою накреслився в деяких (переважно датованих січнем 1941) поезіях посмертної збірки «Підзамчя» (1946) і остаточно відмежуватись від попереднього «клясичного» вже не встиг (до його стилістичних властивостей ми повернемось нижче). В цілій віршованій спадщині Ольжича період його «зрілого клясицизму» домінує такою мірою, що «ранній» і «пізній» періоди лишаються рудиментарними і — досі принаймні — майже непомітними для літературної критики; і справді, не багато можна назвати в світовій літературі великих і меритори́чно самобутніх поетів, чия творчість так мало підлягала б дії літературної еволюції ( чи то просто стилістичним змінам), як саме Ольжичева. А все ж ця еволюція безперечно виявляється, і її варт визначити.

Те, що умовно називаємо тут у віршах Ольжича «раннім» стилем (не тому, що він, мовляв, постав першим — бо це лишається недоведеним — але тому, що пізніше він зникає), характеризується виразними ознаками імпресіонізму: легкість і рвучкість ритму, суб'єктивний динамізм і свого роду «моментальність» образів, емоційно деформована синтакса, типово «модерністичні» епітети, метафори й порівняння — все це аж вражає в деяких поезіях 1930—1933 років, як от «Давнім трунком, терпкістю каяли...», «Е. П.», «Гарматчик», «Дон Хозе», «Десь Ти ходиш, Діво Невпинна...», «Товариш», «Вікінґ», «Поворот», «Ах, узліссям іти фіялковим...» (імпресіоністичний епітет!), «Як сьогодні: обоз, кольони...» — Притаманна імпресіонізмові психологізація природи та цілого оточення в поезії «Товариш»:

Затремтить мені лук у руках.
Як журба моя — гостра стріла.
Як туга моя — осінь лунка,
що повітря вином налива...

Замість зайвої дальшої арґументації, наведемо тут іще повністю аж взірцево (насамперед, цілою дикцією своєю) імпресіоністичний вірш, присвячений «Е. П.» (ЛНВ 1930, ч. I):

Поцілуєш різко і суворо,
а в очах — морозяна блакить,
а в очах — розриви і простори...
Ет, не нам, товаришу, любить!
Ще зіниці тугою розкриті
і сухі тривогою уста,
(скоростріли мовкнуть перегріті
і кіннота лаву розгорта...)
В ухах досі ще п'янюче-лунко
дзвін копит і скреготи землі...

— — — —

Хай дарують: в наших поцілунках
наші хижі, спрагнені шаблі.

Вірш у своєму роді — між іншим, і композиційно — майстерний. Проте ніколи вже пізніше Ольжич не застосовував у психологічних образах такої, сказати б, оголеної імпресіоністичної «моментальности», щоб при поцілунках згадувати про скоростріли та кінноту; «моментальність» в дальшому остаточно перетворюється в нього на «монументальність» — і це, очевидна річ, становить виключно явище стилю, аж ніяк не світогляду, саме в Ольжича 30-их років цілковито незмінного.

В збірці «Рінь» (1935) знаходимо вже лише три поезії виразно імпресіоністичного стилю: «Візія», «Революція» і «На полях сторожкого сьогодні...» (щоправда, перші дві з них слушно належать до загальновизнаних шедеврів Ольжичевої лірики); серед пізніших поезій — хібащо «Пороша» (П., 10)* Що поет цілком свідомо й систематично елімінував із своєї віршованої творчости стилістичні риси імпресіонізму — безпосередньо випливає

*) Вживаємо в дальшому при цитуванні таких скорочень: ЛНВ — «Літературно-Науковий Вістник»; В. — «Вістник»; Г. — «Городок 1932»; НВ — «Незнаному Воякові» (в цих двох поемах подаємо розділ); П. — «Підзамчя».

з зіставлення двох редакцій тих самих поезій — первісної, опублікованої в ЛНВ, і остаточної — в «Ріні»; напр., в загальновідомому вірші «Піхотинець» імпресіоністичне «тріпоче» замінено на «літає», «до смерти» — на монументальніше «довіку», «і духові мило дивиться» — на значно врочистіше «і радісно духу дивиться». Ще показовіші зміни, що стосуються до такого властивого в українському імпресіонізмі образного застосування блакитного (голубого, синього — порівн. «Сині етюди» М. Хвильового, навіть і «Синя далечінь» М. Рильського) кольору: в поезії «Ґоти» (Рінь, 14) «образ голубий» (таки справді монструозний в устах давнього ґота!) перетворився на «образ дорогий»; «вітер-блакить» лишився у вірші «З циклю Камінь» I (ЛНВ 1932, ч. I), а «моя, як вітер голуба туга» — в ліричній поемі «Люкреція», 4 (В. 1935, ч. 2), проте той вірш до «Ріні» взагалі не увійшов, а поему Ольжич пізніше вповні переробив на окрему поезію (П. 12) — в послідовно клясичному стилі.

Самозрозуміло, що від застосування блакитного кольору поет і надалі не відмовляється; але як же по-іншому — саме не імпресіоністично, а велично — звучать пізніші випадки такого слововжитку! — і то однаковою мірою і в «реальному» описі («голубіє земля оповита прозорим серпанком», П. 19), і в суто символічному вислові:

як ставити ногу недбало на край
блакитної чаші безодні (НВ. 8).

Тут уже від імпресіонізму немає й сліду.

2

Але перше ніж перейти до аналізи Ольжичевого стилю його «зрілої», послідовно клясичної доби, мусимо застановитись на деяких далекосяжних непорозуміннях, викликаних тим, що в творчості Ольжича питання стилю неначе перехрещується з питанням **жанру.** Це стосується до другої (і останньої з зажиттєвих) книги Ольжичевих віршів — «Вежі» (1940). Гостра ідейно-політична скерованість цієї книги не лише спричинилась до її особливої відомости, зглядно — популярности (в порівнянні до всіх інших поетових творів), але й навіть у літературних колах надовго заступила — мабуть, не без наміру й бажання авторового — чи не цілу решту Ольжичевої поетичної спадщини. Ідеологічні однодумці поета сливе скрізь схильні канонізувати літературну форму «Веж» укупі з їх тематикою та ментальністю ( як це звичайно в подібних випадках робиться), почасти посилаючись на позицію самого Ольжича, що демонстративно заперечував можливість і доцільність власне естетичного підходу до своєї поезії, а суттю — за прикладом др. Д. Донцова — рівно ж і можливість об'єктивної естетики взагалі. Але це, звичайно ж, жадної проблеми не складає: скільки Ольжич відкидав об'єктивну естетику, відкидаємо, ім'ям естетики, дотичну концепцію Ольжича з такою самою катеґоричною непохитністю, яку він завжди закликав культивувати.

Під цим кутом зору, констатуємо, що книга «Вежі» — попри цілу низку поодиноких артистично досконалих уривків, що в ній містяться — не становить ні окремого стилістичного «етапу» чи то «періоду» в історії Ольжичевої поетичної творчости, ані навіть особливо високого мистецького осягу — бо хибує на істотні літературні недоліки, які, взагалі кажучи, Ольжичеві не властиві. Стилістично й композиційно «Вежі» є твором дуже дискусійним. Але ця дискусійність є переважно не внутрішня, не іманентна літературній творчості авторовій чи то лінії його мистецького розвитку, не «криза стилю» (як то люблять казати), але суто зовнішня — дискусійність літературної ситуації.

Нагадаймо насамперед, що питома вага окремої збірки поезії, себто «книжки» як такої, на превеликий жаль, сприймається за нашої технократичної і типографічної доби здебільшого з величезним перебільшенням; навіть літературно кваліфіковані кола — не казати вже про ширше читацтво — часто схильні забувати, що мистецька творчість письменника складається не з кількости книжок, а з якости репрезентованих нею літературних жанрів. Питома вага «Веж» у творчості Ольжича формально дорівнюється не третині (хоч це одна з трьох існуючих збірок його віршованих творів), але значно меншій величині, бо це лише один із кількох десятків культивованих поетом ліричних жанрів. Книга «Вежі» складається з двох ліричних поем («Городок 1932» і «Незнаному Воякові») з однаковою політичною тематикою, з однаковим публіцистичним забарвленням викладу, з тим самим браком реґулярної композиції, навіть із сливе однаковим розміром віршування: 3-стоповий амфібрахій з евентуальними павзами в першій поемі, чергування 4-стопового амфібрахія з 3-стоповим (без павз) у другій. Це один-єдиний ліричний жанр, і він формально важить у сукупній творчості поетовій стільки ж, що й кожен інший ліричний жанр — незалежно від того, чи репрезентований той жанр у літературній спадщині поетовій численними поезіями меншого розміру (як, приміром, медитативно або мітично-історично скерований 5-стоповий ямб), а чи однією більшою поемою (як, напр., згадана вище «Люкреція», В. 1935, ч. 2), а чи нарешті одним-єдиним коротшим зразком (як, напр., 5-стоповий трохей з балядною — умовно кажучи — тематикою в поезії «Змій», Рінь, 16). Адже кількість однотипових творів не важить у мистецтві нічого, і кожний жанр формально рівен іншому.

Тож «Вежі» становлять саму лише дворазову спробу скласти ліричну поему з політичною тематикою; а слід пам'ятати, що перехід від чистої лірики до поеми, хоча б і ліричної, багато для кого з найобдарованіших ліриків світової літератури був зусиллям надто болісним, а незрідка й марним (як от для Є. Плужника, А. де-Реньє, К. Бальмонта, а довший час і для Х. -М. Ередія і Н. Ґумільова). Естетична недосконалість «Веж» зумовлена, суттю, засадничим задумом авторовим — сполучити високий жанр поезії з публіцистичною дикцією викладу, себто поєднати

стилістичні лінії, що не лише принципово, але й фактично несполученні. Наслідком внутрішньої суперечности в самому завданні, а також консеквентности, з якою кожну з двох стилістичних ліній реалізовано, властивий Ольжичеві клясичний патос чергується раз-у-раз з естетично неможливими «модернізмами» загальноевропейського вжитку, нестерпними у високій поезії — з усіма тими децизіями, резонами, протестами, проґнозами, барикадами, штурмами, петардами, мортирами — «ворожою кров'ю і гуком мортир виписує нарід протести», НВ. 19 — при чому тут (наколи не для самої лише рими) якраз мортири, яких навіть у вуличних боях не вживається? Цілий виклад засмічено пласкими штампами т. зв. ґазетної стилістики та саме тими «квітами красномовства», яких кожен більш-менш культурний журналіст старанно уникає навіть у публіцистичній прозі: «потворно оголена суть», «зрада ідеї», «тендітні квітки пансіонів», «дешевий папір», «жалісні жести», «ювіляти культури», «нікчеми з нікчем» тощо; і якщо «цитаделя духа» (Г.5) ще якоюсь парадоксальною мірою звучить шляхетно (бо не всі «міжнародні европеїзми» позбавлені патетичної нюанси), то вже геть нічим не виправдуються такі дизгармонійні катахреси, як от:

найвищі бо вежі духовости ждуть
твойого шаленого штурму (НВ. 24).

Тож виходить, що почавши Ольжич строфу гідним Горація афоризмом:

Держава не твориться в будучині,
держава будується нині (НВ. 16)

— далі безпосередньо переходить до найутертішого шабльону, що стилістично псує цілий розділ:

Це люди на сталь перекуті в огні,
це люди як брили камінні

— навіть не помічаючи, що ці два трафаретні образи суперечать одно одному і ніяк не можуть стосуватись до того самого об'єкту порівняння (адже каміння не перековується). Остаточно спотворюється виклад жахливими вульґаризмами («кодло», «непослух? так от тобі, от!»), жарґоном кнайпи та касарні, аж із лайкою совєтського походження включно («гади» — не плутати з образним слововжитком, як от: «не дати углуб проховзнутись тілові гада», НВ. 30), і ще гіршим словесним брудом, який осоруга наводити (див. НВ. 17).

Оця втрата стилістичної перспективи призводить рівно ж і до незрідкого фіяска в тематиці «Веж»: поет власним викладом понижує і знецінює те, що сам прагне героїзувати. Затяжко, напр., сприймати, як героїчний сюжет, 14. розділ в НВ., що розпочинається з навмисного нагромадження штампів та вульґаризмів:

Прийшлось купувать перемогу всіляк,
зазнати біди і напасти:
вночі на дорозі від куль посіпак
свого команданта покласти.

Вже залишаючи осторонь розмовний прозаїзм отієї «біди і напасти», бачимо, що автор іґнорує тут золоте правило героїчної поезії, добре відоме Гомерові й Горацієві: хто не шанує противника, зневажає себе самого — або ж, як це прегарно висловив сам Ольжич в «Пісні про ворога»: «слава ворогові, що твоєї ненависти вартий» («Пробоєм», 1941, ч. 6). Питання про те, кого автор іменує посіпаками і чи слушно йменує — естетику не обходить. Для естетики важить лише те, що ті, від чийого імені промовляє автор, схарактеризовані ним, як противники посіпак — а це не є характеристика героїчна, це характеристика вульґарно-побутова. Вживаючи в поважній справі неповажних слів, поет знеповажнює тим самим і саму справу — як це надто виразно виявляється в дальшому тексті того самого розділу:

Три роки душили розжеврілий шал,
і месник підніс свою руку,
коли то закидавсь і їх ґенерал
від кулі на літньому бруку.

Отже: їхні забили нашого, а наші їхнього. Все в порядку. — Окей, — сказав би американець, прочитавши літеральний переклад віршу, — саме отак і в нас ґанґстери між собою на вулицях б'ються.

Патос національно-визвольної революції, що надхнув був поета на складання аґітаційної поеми, переродився через застосування ґазетно-аґітаційної фразеології на трафаретну аґітацію, переконливу для самих лише політичних однодумців авторових, себто для тих, кого аґітувати вже немає великої потреби, тим часом як для читача, що ставиться до «Веж», як до літературного твору, трактовані в них траґічні події знижуються місцями — далеко не скрізь, зрозуміла річ — до рівня банальної стрілянини між маффією та каморрою. Бо хоч би як щиро й захоплено поет уживав фразеології, ця остання сама за себе промовляє і неодмінно справляє в поезії відворотне враження на літературно кваліфікованого читача. Фальшива фразистість у поезії діє так само, що й фальшива нота в співах — зовсім незалежно від особистих або суспільних емоцій співака; і стилістичне неподобство не може не компромітувати собою викладу якої завгодно героїчної теми — чи то західньоукраїнських подій 30-их років, чи то Пунічних воєн або облоги Трої.

Що «Вежі», попри всі зазначені вище дефекти, містять пребагато майстерних висловів та афоризмів, багато високоартистичних строф, чимало досконалих розділів (як от, приміром, Г. 3 і 5*); НВ. 5, 7, 8, 10, 18, 20, 22, 26, 28, 29, 32) — це лише зайвий раз свідчить про ґіґантичний мистецький хист Ольжича, який нам часто доведеться відзначати в дальшому ході цієї розвідки; проте за своїми специфічними властивостями книга «Вежі» не є типова для поетичного мистецтва Ольжича, ба навіть багато в чому суперечить засадам того мистецтва.

---

*) Ідеться про уривки, що починаються рядками: «Найтяжче — ще поконати...» і «Їх душі — горіння і криця...»

### 3

Загальна аналіза ритму в Ольжичевій поезії вимагала б занадто багато місця та фахового коментування. Обмежимось тут на своєрідній майстерності Ольжичевого «павзника», що через застосування ритмічних павз (опущених складів) у реґулярних розмірах однаково досконало викликає так акцелерацію (прискорення) ритму, як і його ретардацію (уповільнення). Можна припускати певний — хоч і не скрізь безпосередньо помітний — зв'язок між застосуванням цих двох типів павзника і емоційним характером дикції в певному творі або циклі творів. Отак, зокрема, в поемі «Городок 1932», де часто вживається наказової інтонації, виразно переважає акцелерація наприкінці рядка після ретардації в першій його половині, напр.:

Хто має уші — хай слуха!
Хто має серце — люби!

Та сама ритмічна тенденція виявляється тут у синкопі (опущенні) всіх ненаголошених складів між двома останніми складами:

Прокляття моїй плоті,
що слабша за мій дух!*)

— рівно ж і в синкопі ненаголошеного складу всередині рядка, при чому наступний наголошений зовсім втрачає свій наголос:

і чують боєвики.

Навпаки, в збірці «Підзамчя» з її переважно медитативною та ліроепічною тематикою домінує ретардація наприкінці рядка:

Не сняться літа дитинні,
не маряться дні юнацькі.
Дівчата з горбів зелених
давно не сходять до танцю (П. 13).

Інший приклад — з виразною відповідністю ритму до тематики окремої поезії:

Ясне мерехтіння кіна,
прах, що зринає вгору.
Ти вічна й одна. Людина,
дитя землі і простору (П.21).

В обох наведених строфах — по трьох рядках з ретардацією наприкінці, один рядок з акцелерацією. Ще виразніше комбінується, в довшому розмірі (5-стоповому анапесті), рядки реґулярні (або ж із павзою всередині) з ретардаціями наприкінці строфи:

Голубіє земля оповита прозорим серпанком.
Хвилі кидає в берег море важке і зелене,
на обличчя і груди людини лягає небо,
небо в білих хмарах, що тихо чекає слова (П. 19).

В галузі **рими** (а неримовані вірші трапляються в нього лише в характері вийнятків) Ольжич запроваджує неабияке новаторство, бо часто вживає не лише т. зв. «усічених» рим (типу «синіх — пустині», або ж «дме — меч») і т. зв. зложених (типу «сонце — сон це», «всі ці — різниці», «скрізь є — децизій»), але й мериторично «неточних»: «крихот — прихід» (НВ. 6), «кров'ю — грою» (Рінь, 9), «Русь — повернувсь» (ЛНВ 1932, ч. 3), «шляхи ці — на цівці» (НВ. 7). Абиякої тенденції до вреґулювання рими зовсім не помічається, бо й в останній збірці знаходимо такий унікум, як «далеких — Гектор» (П. 21). В трактуванні рими Ольжичів клясицизм відхиляється від норм київських неоклясиків якнайдальше.

Навпаки, в галузі евфонії (чи то «милозвучности») звукового складу віршу, мабуть, самі лише київські неоклясики (зокрема М. Зеров і М. Рильський, а в сучасній поезії — М. Орест) дорівнюють Ольжичеві щодо майстерности гармонійного скупчення тих самих голосних і тих самих або схожих приголосних. Надзвичайно тяжка для збереження розміру при вимові комбінація з 5 приголосних поряд у рядку: «встають, наче поросль струнка і густа» (НВ. 22) — це, напевне, зовсім одиничний вияв випадкового недогляду. В цілому можна зазначити особливу предилекцію до «широких» голосних **а** і **о** і до «плавких» приголосних **р** і **л**; порівн., щодо цього, такі рядки, як «прозору радість творчого спокою» (Рінь, 23), або ж «на них долоня зрілої руки, що ствердла й захолола на морозі» (П. 18). Взірцевою є ціла поезія «Алябастер» П. 3), де сам уже заголовок немов подає евфонічний ляйтмотив до цілого твору, а особливо — до 3-го та 4-го рядків і до двох останніх:

Незнаний майстер давньої Еллади
різьбив її, коринтянку з села,
і голову одбиту одягла
назавжди сила лагоди й принади.
. . . . . .
і світло, що на голову сплива,
крізь білий мармур цери проступає.

За зразок сполучення евфонії з **алітерацією** (тожністю словесного назвуку) може правити другий двовірш у поезії «Яблуня на горі» (П. 2), де алітерація І-го рядка на приголосний **з** рафіновано переривається алітерацією на **к**, що домінує наприкінці 2-го рядка, тим часом як розсипані по обох рядках приголосні **т** і **в** немов поєднують цілий двовірш у складну симфонію звуків, напочатку виразно модульовану майже безперервною серією голосних **а** та **о**:

Здалека злото котять звонарі,
і вітер тихо квіти коливає.

Порівн. також і відоме «при Корсуні і Конотопі» (НВ. 20).

Так звану **парономасію** (зіставлення слів із тотожньою або фонетично схожою основою), так широко й беззастережно вживану, приміром, в О. Теліги («Лист») і О. Стефановича («Крути»), Ольжич застосовує лише у вийнятгкових випадках — мабуть, тому, що її близькість до «гри слів» занадто суперечить урочистій монументальності клясичного стилю і часто межує з плиткою манірністю. Все ж таки слід відзначити такі вишукані рядки, як «в незлічних постатях, незлічених обличчях» (В. 1935, ч. 2), а ще виразніше — «що нас у горінні порвало і ще порива» (Т. 4).

*) Займенники «моїй» і «мій», очевидно, зберігають тут повний наголос.

Майстерно оперує Ольжич т. зв. **ономатопеєю** (звукописом чи то звуконаслідуванням), вживаючи її, проте, досить скупо, і то переважно щодо тематики пов'язаної з «реальним», не символічним звучанням, напр.:

Глухо храми упали у порох розбитих палат (П.14).

— або ж, на просторішому відтинку тексту:

Наш пружний крок тверда земля доріг
стріває стогоном покори.
. . . . . .
І вогкий вітер дужими грудьми
співає на моїм мечеві (ЛНВ 1932, ч. 2).

Виразне і аж віртуозне застосування «символічної» ономатопеї міститься в справді гідному високого стилю й патосу закінченні поезії «Палеонтологічна робітня» (Рінь, 23):

тебе розітне лезами сурем
невблагана екстаза атентату.

Тут аж 7 разів повторена в останньому рядку найпросторіша з голосних **а**, та ще й з 2-разовим гіятом (роззівом) у словорозділах, рафіновано відображує собою психічне «зяяння» ментальности, неначе розтятої «лезами сурем» (інструментація **з—з—с** в передостанньому рядку).

Ще один особливо цікавий приклад, що надто переконливо доводить цілком свідомий характер зазначених вище евфонічних засобів у поезії Ольжича. В НВ. 7 присягається «на стяг синьо-жовтий і зброю батьків». Чому не «жовто-синій»? Адже Ольжич належав до політичної організації, яка воліла саме таке розміщення барв на національному прапорі, і хоча він, подібно до багатьох провідних націоналістів, не надавав цьому питанню принципового значення, «стяг жовто-синій» повинен був бути для нього природнішим*); а метричної різниці тут немає. Проте є різниця темброва: рафіноване поетичне вухо Ольжича відкинуло серію повнонаголошених голосних **а—и о—і** на користь серії **а—о—о—і** через те, що ця остання, по-перше, ліпше відповідає до його зазначеної вище предилекції до «широких» голосних **а** і **о**, по-друге, уникає небажаного в цьому контесті внутрішнього асонансу («синій — «батьків»), і по-третє, акустично посилює наголос у слові «синьо-жовтий» тим, що наголошений голосний наче спирається на наступних **вт** (півголосний плюс вибуховий), а це становить значно міцнішу акцентуаційну позицію, аніж сам-один назальний **н** у слові ««жовто-синій». Отакою мірою дбає Ольжич про конкретне звучання своїх віршів.

Щоправда, поетична фонетика (метрика, ритміка, евфонія) сама з себе лише зрідка може правити за певний і однозначний критерій літературного стилю, бувши далеко щільніше пов'язана з диференціяцією літературних жанрів, аніж стилів; бо ці останні чи не скрізь засадниче вживають — тією чи тією мірою — сливе всіх наявних у мові фонетичних засобів. А проте, саме відносна помірність у застосуванні евфонії та майстерна виразистість її там, де її вжито, незаперечно підводить звукову структуру Ольжичевої поезії під ясно окреслену рубрику клясицизму.

---

*) Припущення, що тут ідеться про старий прапор якоїсь військової частини УНР або ЗУНР, не важне, бо в дотичних колах прапор скрізь звався «жовто-блакитний», незалежно від порядку кольорів; отже й під цим оглядом «жовто-синій» звучало б природніше.

(Закінчення в наступному числі)

**Ein Essay von Professor Volodymyr Derżavyn über den hervorragenden ukrainischen Dichter Olzhytsch, der 1944 in einem Gestapogefängnis umkam.**

**An essay by Professor Volodymyr Derżavyn about the outstanding Ukrainian poet Olzhych, who perished in a Gestapo-prison in 1944.**

# ПОДЯКА

Видавництво журналу «Україна і Світ» складає щиру подяку панові Івану Федоровичу з Реджайна Саск. за перепровадження збірки на пресовий фонд «Україна і Світ», а нижчеподаним жертводавцям за їхні пожертви.

Пожертви склали: 4 дол. пані Фр. Смерска; по 2 дол. пані Р. Солодюк і панство Вол. Саґани, Е. Собчук; по 1 дол. О. М. Колодій, І. Федорович, пані Т. Федорович, А. Н. Т. (Крамниця), Т-р Прийма, Д. Сороцькі, Й. Шміґеля, В. Таранґул, А. Сорокан, Й. Мортон, пані Кравчук, пані І. Іванюк, Н. Мандрик, О. М. Колинич, пані Дж. Венґер, пані Е. Топущак, Метро Ґоран, Ж. Філліс, Білс (крамниця), М. Піварчук, В. Каплунські, В. Білий, пані Ан. Курило, В. Яловеґа, В. Бабюк, А. Маґарко, Й. Яворські, пані Надорожняк, Ст. Семенюк, М-ло Ребошка, С-н Петровскі, Т. Александрюк; по 50 центів В. Манць, пані Н. Костюк, В. Костюк, пані Боячок, пані М. Біляк, пані Ковальчук; по 30 цент. пані К. Марчук; по 35 цент. Підсосний і 25 цент. пані Брендяк.

*Володимир Державин*

# Поетичне мистецтво Ольжича

*(Закінчення)*

4

Поетична синтакса Ольжича є виразно клясична, проте вимагає узглядненння певних особливих рис. Навіть у такій відносно схематичній і малопридатній до мистецької індивідуалізації галузі граматики, як **порядок слів,** виявляється помітне тяжіння Ольжича до конструкцій найчіткіших, найелементарніших і, умовно кажучи, найбільш монументальних. Це насамперед виявляється в найширшому вжитку синтактичного паралелізму — однаково, чи охоплює він частини речення (напр.: «хіба не всі прекрасні ми взяли дари дитинства і дари кохання?» — Рінь, 32), а чи цілі речення, напр.:

Скільки сонця ллється на землю,
як зідхає земля по зливі!
Від води обважніла зелень,
від проміння — брунатне тіло.

У правиці бадьорий кремінь,
У долоні медові смокви.
Чи не ласка на чолі в мене,
чи не щастям іскриться око? (Рінь, 7)

Два перші і два останні рядки цієї цитати правлять разом за приклад т. зв. хіязму (зворотного паралелізму), що трапляється в Ольжича сливе не рідше за звичайний паралелізм, напр.:

неугнутість нашої волі
і нашої віри ґраніт (Г. 4).

Зразок рідшого та особливо вишуканого тричленового хіязму:

щоб полонили море кораблі
і леґіони сушу полонили (П. 12).

Серед інших випадків інверсії (зворотного порядку слів) варт зазначити відносно рідку в українській літературній мові конструкцію, коли сполучення двох родових відмінків, що з них другий залежить від першого, а перший — від називного або іншого якогось відмінку, розташовано за схемою Р1 — Р2 — Н, напр. — з майже унікальним у поезії Ольжича (бо засадниче незгідним із поетичною синтаксою клясицизму) гострим віршевим переносом («enjambement»), себто з фразою розірваною кінцем рядка:

прозорі озера науки, вина
поезії пінні каскади (НВ 8).

Звичайно ж, цей тип інверсії звучить менш гостро, якщо дієслово стоїть між родовими і називним, напр.:

І тисяч серць лунає хвалоспів (В. 1935, ч. 2).

Цікавим є безпосереднє (попри крапку після «хвалоспів»!) продовження цього самого місця, із сливе небувалою в українській синтаксі інверсією відносного займенника «що»:

Тих, що пили ясні, пінисті вина,
що, обірвавшись, падали, як звір,
і, зранені, криштально-синіх гір
що осягали крижані вершини.

Не підлягає сумніву, що за нормальним прозовим порядком слів два останні рядки звучали б так: «і (тих) що, зранені, осягали крижані вершини криштально-синіх гір.»

Проте такою мірою незвична інверсія становить і в Ольжича одиничний вийняток.

Ще виразніше виявляється «монументальний» клясицизм Ольжича в його, умовно кажучи, **номінаціонізмі** — в предилекції до суто називних (одночленових) конструкцій, що їх найрадше застосовується в потрійній комбінації, при чому найпросторіший із трьох членів стоїть або напочатку (напр.: «Коротке слово, дике і туге, звіринні крижі, троєкутні груди . . . » — П. 22), або ж наприкінці, напр.: «Ось брат один. Страховище іконам. Руде волосся і ведмежий стан» — «Студентський Вісник», 1931, ч. 8—10)*

Звичайно ж, той самий «номінаціонізм» часто виступає і в формі заперечення (напр.: «Ні! Не білені стіни оці і затишне подвірря» — П. 19), і в екскляматнвній функції, з евентуальним пересуненням дієслівних словосполук у відносні речення, напр.:

О, мряко неповторної доби,
дими з-під стріх, що стеляться так низько,
жінки, що тчуть при огнищах собі,
чоловіки в дощах на пасовиськах . . . (П. 12)

Нарешті такі називні конструкції можуть сполучатися з напівдопоміжним дієсловом, яке насправді виконує не функцію присудка, тільки додаткової модальної частки, напр.:

---

*) «Ось» править тут, звичайно ж, за саму лише вказівну частку.

Увижається шлях під горячим пополуднім
сонцем,
тупіт зморених ніг в клубовинні червоного
пилу,
велелюдні торжища, палаци, халупи
і храми,
отяжілі жерці, вояки і юрба і каміння
(П. 20).

В епічній поезії цей «номінаціонізм» міг би правити за стилістичний засіб опису (як от у Гесіода), в експресіонізмі — за емоційний засіб переліку (як от у Вота Вітмена або Валеріяна Поліщука). Але в Ольжича це очевидно не перелік, а мабуть і не опис. Поетична дикція Ольжича — не дескриптивна, а саме номінаційна (називна):

Не борті повні золотого меду,
не чорні шкури оксамитних кун,
не чесько срібло — сяйвом попереду
огненна слава йде Войовнику (П. 15).

Цілком очевидна річ, що це не дескрипція, а естетично піднесена номінація кожного предмету зокрема, як свого роду естетичної самовартости. Принципова перевага називної конструкції над дієслівною послідовно веде до синтакси афористичної та еліптичної — до відрубних речень і енерґійних скорочень та пропусків, почасти навіть до деякої «атомізації» речення:

Забиті. Числить? Ледве (Рінь, 25)
А вправо ступиш — прірва і провал,
і знову сплеск. І в клекотінні виру —
лише твій шал щитом проти навал.
Одвага ж, коли ти запрагнув. Віра (В. 1937).
Дух — крига і — стихія вогняна.
Плекання тіла й спалювання тіла.
(В. 1935, ч. 12).

Характеристично, що навіть зберігаючи синтактичну будову речення, Ольжич незрідка намагається викликати ілюзійне враження його «розірваности» — через суто зовнішнє (зрештою, цілком довільне) надуживання свого улюбленого розділового знаку — крапки:

День — прямокутник матового скла,
велика грудка кинутого снігу.
На ясність дум. На маєстат чола.
На стіл просторий і розкриту книгу
(Рінь, 23).

В зв'язку з усім цим, не диво, що в Ольжича подеколи трапляються рядки, синтактично загадкові й такі, що викликають думку про можливість друкарської помилки, напр.:

Дні зводяться і падають за кін,
і тихе плесо синьки і цинобри (П. 18)

— тут бо або кома після «кін» ні до чого, або ж — і це видається з багатьох причин правдоподібнішим — замість «і тихе», слід читати «у тихе» (цілий вірш опубліковано посмертно). Проте зустрічається й навмисна двозначність:

Товаришу любий мій, брате,
дивися у вічі рабам.
Як будете так воювати,
Вкраїни не бачити вам (Г. З).

До кого це звернення — «будете»? За всім ідейним сенсом поеми — неначе до отих «рабів»; проте ні з словесного тексту як такого, ані з його пунктуації це не випливає.*

Прийнято думати, що в синтаксі клясицизму перевага дієслівної конструкції є притаманна цілому цьому стилеві, який через те, мовляв, тяжіє до періодичної синтакси. Проте навіть у клясицизмі новітньої Европи дієслівній дикції та, сказати б, «орнаментальній» стилістиці французьких клясиків 17—18. віків, пушкінської плеяди, більшости українських неоклясиків — виразно протистоїть називна дикція і «монументальна» стилістика французьких парнасистів, Стефана Ґеорґе і Поля Валері (наскільки ці двоє символістів стилістично наближаються до клясицизму), російських акмеїстів і П. Филиповича, яка кінець-кінцем так само походить від Данта, як дієслівна орнаментальність — від Петрарки.

Називна дикція Ольжича, щільно пов'язана і узгідена з його супермонументальним клясицизмом, відбивається на його поетичній синтаксі в характері постійного прагнення граничної концентрації та абревіятури — консеквентного відкидання всякої властивої прозаїчному викладові «сполучної тканини». За характеристичний для Ольжичевої синтакси засіб цього засадничого лаконізму править заміна особистим займенником такого іменника, якого попереду не названо і який розкривається лише в дальшому викладі, або ж взагалі через контекст:

Ти вічна й одна. Людина,
дитя землі і простору (П. 21).**
З кедрових квадрів, тісно при собі
вона стоїть, простора і широка,
ця хата з ґанком... (В. 1935, ч. 3).
Вона їх родить, тяжко вагітна
камінням хмар і водами річними.
Ось корчаться — не втримає вона —
здригаються, як небо понад ними (П. 22)

— отут лише в наступній строфі «вона» нарешті названа: «І залягають землю пліч-о-пліч...»

Воно дощем спадає золотим
тобі на серце... (П. 11)

— так само й тут «воно» назване лише в наступній строфі:

І враз не стане. Курява дорог
встає до сонця, і чорніє лик твій...
Щоб жовкли жіночі лиця,
щоб важчали їх убори (П. 13)

— споріднена з тим самим синтактичним явищем т. з. «конструкція за сенсом» (kata synesin), бо тут займенник «їх» формально наче стосується до «жіночих лиць», але фактично — до відсутніх у тексті «жінок».

---

*) За усним свідченням др. Марка Антоновича, що добре знав на пам'ять викреслені цензурою у виданні 1940 року частини «Веж», первісна пунктуація була саме така, як тут наведено.

**) Ще один зразок Ольжичевої своєрідної пунктуації.

Заради максимальної концентрації вислову Ольжич подеколи запроваджує в українській мові конструкції нечувані і немов «античні» — саме за ознакою крайньої стислости:

вночі на дорозі від куль посіпак
свого команданта покласти (НВ 14)

— адже тут дієслово «покласти» неначе набуває зовсім невластивого йому значення «втратити», через мериторичну еліпсу: «покласти (додолу, втративши) від куль».

До цих різновидів синтактичного ляконізму належить і емфатичний вжиток наказового способу від «бути» в характері повнозначного, а не допоміжного дієслова («Милуйтеся! Беріть! І — будьте, будьте!... — Рінь, 33), і, навпаки цілковитий пропуск допоміжного дієслова при орудному предикативному у відносному реченні («Нікому ніколи не стерти, що сріблом ясної сурми» Г. 4), і силепса (sylleipsis) прийменника після порівняльної частки «як» («І вітрове дихання на сріблі ясних хмарин, як сиринксі, заграло» — В 1935, ч. 10), і ціла низка інших тіпів силепси, що в деяких випадках виразно нагадують своїм маркантним ляконізмом латинську літературну синтаксу, як от, напр.:

зуміем ми для чести конзуляту
і плоть від плоті видати на страту,
і гідну смерть для власної знайти
(В. 1935, ч. 2).

В зв'язку з цим, мабуть, ліпше вважати й рідку в Ольжича «перифразу», як от, зокрема, «крива козацьких вартівниця прав» (П. 16) — радше за еліпсу дотичного іменника («шабля»), а не за метафоричну словосполуку «крива вартівниця»; відповідно до цього, слід було б у тексті поставити кому після «крива».

Проте цим ми вже переходимо до галузі поетичної образности.

## 5

Клясицизм — і саме монументальний клясицизм — Ольжичів характеризується насамперед поетично піднесеним застосуванням лексики **позаобразної** — слів ужитих у своєму прямому й безпосередньому значенні і естетизованих не через семантичну (значіннєву) зміну, а через високу й немов онтологічну тональність дикції: якісь «чорні стріли» (ЛНВ 1932, ч. І), або «жовті стіни фортець по узгіррях» (П. 14), або ж стіни, що осядуть «озерами жовтої глини» (НВ 25) — не містять жадної метафоричности, і чорне або жовте є тут реальним кольором реальних речей; а проте речі подано тут начебто в їх позачасовій сутності, до якої ніби й барва якось належить. Це, в основі, не що інше, як ґенералізаційна (узагальнююча) функція т. зв. **епічного епітету**, який, проте, ще не перетворився на епітет постійний, а через це й містить вишукану непевність вислову, що лишається десь на межі між безпосереднім і образним значенням:

Земля широка. Мудрий в небі Бог.
І серце людське — мужнє і велике (П. 11).

Оцим «епічним» епітетом Ольжич володіє, мабуть, майстерніше за будького в цілому українському письменстві. Пригадаймо хоча б неперевершений у своїй стислій виразності «образ» латинської старовини в поемі «Люкреція» (В. 1935, ч. 2): «червоний камінь і пісок Ардеї» — неначе нічого особливого й не сказано, але яка ж самодостатня закінченість епічного вислову! — Або ж у динамічній «Візії» воєнного вимаршу:

Широкогрудих коней
із стайні ведуть бігцем (Рінь, 36).

Звичайно ж, трапляються в Ольжича і суто образні епітети (напр., «архангельська срібноголоса труба» — НВ 22), і чисті метафори «клясичного» типу (напр., «каміння хмар» — П. 22); проте індивідуальний шарм і артизм Ольжичевої поезії полягає не в цьому, і вже не в тому поготів, що це, мовляв, «слова, що прості і суворі» (Г. 4), але в тій субтильній трактації загальновживаних слів, яка через найконсеквентніший добір лексем і синтагм надає їм рафінованого присмаку семантичної новизни, формально майже нічого — або й нічого — не змінюючи в їх безпосередньому значенні. В цьому й полягає те мистецтво «клясичної простоти», яке завжди оцінювалось, як артистична вершина всякого клясицизму.

Відповідно до цього, чи не ціла **образність** Ольжичева збудована на постійному чергуванні та взаємодіянні безпосередніх і переносних значень, так що, силою психологічної інтерференції, раз-у-раз постає своєго роду квази-образність, коли позаобразні — лише фразеологічно менш звичні — слова сприймаються як образні; напр.:

В широкій рамі, простій і новій,
важкій, як стелі, вікна і портали,
вона лежить на радісній траві... (П. 6).
і дух бадьорий, гострий і п'янкий
розколотого долотом каміння (Рінь, 40).
як станеш ти угледіти крізь віти
густу, глибоку і м'яку блакить (П. 2)

Ще частіше, проте, прямі і переносні вислови комбінуються в такий витончений спосіб, що образність цих останніх немов спонтанно виростає з свого фразеологічного оточення і сприймається, як безпосередній сенс:

Сонце важко спадає. Іди повз густий
виноградник,
над криницями дзвонить вода і сміх
розілляті (П. 19).
Синє небо і синя ріка.
І удари по ній — кришталеві (Рінь, 9).
Гроза спивала вологість грозову,
розвиті кучерявились луги (П. 15)
з черешневими лицями дочка,
південне смагле нетілесне тіло
(В. 1935, ч. 3).

Метафора раз-у-раз пов'язується з попереднім прямим означенням або через неґацію (напр.: «Річки течуть не водою, камінням сухим і чорним» — П. 13), або ж через лексичний повтор («Розкрийте зіниці, розкрийте серця» — НВ 32),

або нарешті — і це для Ольжичевого клясицизму найприродніше — через попередню називну інтродукцію, що з неї образ неначе випливає, з властивою «клясичній простості» суто ілюзійною раціональністю:

О, неба сірість, оливо води,
в густих туманах обважнілі віти.
Страшна вагітність, що несе плоди,
які аж правнукам узріти (Рінь, 28).

Поетика клясицизму вимагає — протилежно до модерного, імпресіонізмом і символізмом затопленого, естетичного сприймання — метафор темперованих, а порівнянь, навпаки, акцентованих, аби відвернути увагу читача від поглядного «раціоналізму» (себто прозаїзму) самого процесу порівнювання та його лексично-граматичного засобу. Цілком відповідно до цього, Ольжичева образність є значно сміливіша в **порівняннях,** ніж у метафорах та інших тропах; досить згадати такі маркантні — навіть деякою мірою гіперболічні — розгорнені порівняння, як от, напр.:

і навіть любов твоя буде тверда,
як бронза, рубін і емалі (НВ 10).
і невідкличні прагнення твої,
як сонце у холодній високості (П. 18).
Зате їм чорне лоно віддала
доба жорстока, як вовчиця (Рінь, 27).

Проте й порівняння теж незрідка йде в Ольжича після висловів безпосередніх, що «підготовують» його та психологічно інтерферують з ним, напр.:

І бачили очі дитячі твої,
широкі і схожі на рану... (НВ 4)

— образ сам із себе сливе експресіоністичний (що в Ольжича трапляється лише зовсім рідко), проте певною мірою «згармонізований» з попередніми безпосередніми виразами.

Не цурається Ольжич і традиційних типів порівняння, як от скупчення їх у межах тієї самої строфи, напр.:

А над ранок вітер квилить мевою,
гостра скеля стогне, як струна.
Припада голубкою рожевою
королівна зимна до вікна (Рінь, 16)

— або рівно ж і побудова цілого віршу на розгорненні одного-єдиного порівняння, що тим самим дещо наближається до алеґорії (за зразки можуть правити розділи 8 і 18 поеми «Незнаному Воякові»).

Семантика клясицизму вимагає від поета постійної а несталої рівноваги між Скіллею шабльону та Харибдою екстраваґанції; і бувши Ольжич почасти схильним до публіцистичної тематики, тим самим найбільш підлягав небезпеці трафарету та штампу. Не можна сказати, щоб йому скрізь щастило обминути цю небезпеку. Правда, така вже втерта **реторика образів,** як от, приміром: «Бо лаврами діл, а не слова, вінчає велика пора», або ж: «Наказ був палючеогненний, та кригою дихає суть» (Т. 1) — трапляється сливе виключно у «Вежах», як рівно ж і зловживання прозаїчно-розмовних зворотів, всунених у вірш виключно заради заповнення рими або ритмічної лякуни (наймаркантнішим неґативним зразком щодо цього буде, мабуть: «В людині, затям, лежить невідгадана сила» — НВ 9). Проте, крім реторичного трафарету існує ще й реторична бомбастика — і коли найнезграбніші її взірці знов таки містяться у «Вежах» («І ось ти фехтуєш рапірами куль» — НВ 31), то і в «Ріні» маємо аж зразкову семантичну конфузію у вірші «Ганнібал в Італії», де «кров горяча на піску пустелі... прорвалася, мов струмені веселі» (Рінь, 42) — бо ж тут, значить, кров, що тече з рани і вже сама з себе становить струмені крови, порівнюється з якимись іншими «веселими» струменями. Прегарний вірш «Пройшли пурпурні фінікійські дні» (Рінь, 28) є ґрунтовно зіпсутий мериторичною катахресою:

і знову так потрохи
згризає час суворо-мовчазні
ґраніти леґендарної епохи

— прецінь, і час, що згризає каміння, і «леґендарна епоха» вже й самі з себе звучать якнайутертіше; а на стоїцизмі ґранітів, що їх час згризає (та ще й потрохи) — ліпше не застановлятимемось.

Проте в «Підзамчі» подібних стилістичних ляпсусів вже не знаходимо зовсім; і ще одна небезпечна річ теж зникає в «Підзамчі» цілком — надуживання т. зв. постійного епітету. «Біле тіло» у вірші «Муки св. Катерини» (П. 5) — це лише одиничний вийняток, явно спричинений стилізаційними мотивами; а от епітету «злотний» вжито в «Підзамчі» лише один раз, і до того ж аж ніяк не трафаретно («і слова на устах товпляться, мов злотні бджоли» — П. 19) — тим часом як попереду «злотними» були для Ольжича всі речі, що існують і не існують, та ще деякі. Але «Підзамчя» містить, поза остаточним удосконаленням Ольжичевої стилістики, ще деякі особливі явища стилю, які заслуговують на окрему увагу.

6

Як уже було побіжно зазначено в § 1 цієї розвідки, від «Підзамчя» (що в ньому сливе всі поезії датовано 1941 роком) розпочинається «третій період» у ліричній творчості Ольжича, який, проте, справді «викристалізуватись» або відмежуватись від «клясичного» періоду просто не встиг. Дійсно, сливе половина опублікованих у «Підзамчі» поезій помітно відрізняється від попередньої лірики Ольжича — не так стилістично, як композиційно; суто стилістичних відмінностей супроти всього віршованого, що було надруковане по «Ріні» (але за самозрозумілим вийнятком «Веж») — непомітно, але цілком виразно сприймається відсутність настанови на монументальність, відсутність отієї «героїчної домінанти», менша врочистість дикції та більша легкість викладу. Такі є в «Підзамчі» вірші «Муки св. Катерини», «Шякунтала», «Яблуня на горі», «Порцеляна», «Диліжанс», «Пороша», а також — хоча менш виразною мірою — «Сонна Венус» і «Голляндський образ». В усіх них відчувається, сказати б, «ґравюрне» трактування певного мініятурного сюжету, часом зовсім вільне усякої ви-

разної композиції — як от зокрема в поезії «Порцеляна», що несподівано закінчується імпресіоністичним запровадженням (за асоціяцією) зовсім нової і читачеві невідомої дієвої особи:

І із рук байдужих квітку
я кидаю в глибину,
із Нормандії згадавши
молодого старшину.
У похмурому Дюнкерку
він сідає до стола
і мережану хустину
з рукава переклада (П. 8).

В інших випадках, чітке закінчення таки є, і то з притаманним Ольжичеві психологічним загостренням у фіналі; отак, напр., в поезії «Голляндський образ», де деталі більш-менш побутово-настроєвого характеру неначе виправдуються прикінцевим піднесенням дикції:

Він приїде у плащі зі шкіри,
із лицем, пошматаним огнем,
привезе коріння й вин без міри
і велике серце кам'яне (П. 7).

Але найцікавішу ґрупу складають ті поезії, де властиву емоційну домінанту — або ж «пуенту» (pointe) — наприкінці заступає зовсім інший тип фіналу, для Ольжича дещо несподіваний, а саме: після опису певного об'єктивізованого уявлення, піддається якоюсь мірою сумніву реальність промовця (себто суб'єкта того уявлення), немов розчиняючи чи то його волю, чи то його розсуд, чи то цілу його особистість, в емоційних обертонах того об'єктивізованого враження. Отак, напр., у поезії «Диліжанс»:

І таким чимсь повні — чуєш ти —
раптом груди, горло і повіки,
що готовий взяти та й піти,
і ніколи не вернуть, навіки (П. 9)

Аналогічно й наприкінці віршу «Пороша»:

Ходімо так. А я тепер би
ішов куди б там не було.

— — — — — — —

Ой, там за скиртами, повз верби,
я знаю простий шлях в село (П. 10).

І вже з зовсім віртуозним заокругленням фіналу — проте стилістично значно ближче до Ольжичевого «монументального» клясицизму — у вірші «Сонна Венус»*:

Та непритомне тіло золоте
такий незбагнений ховає холод,
що й почування, що в тобі росте,
не будеш здатний ти назвать ніколи (П. 6).

Але найрадікальніше вжито оцього засобу в поезії «Яблуня на горі», де дотичний мотив править за обрамування цілого твору:

Над кручею, за садом, на горі
розквітла яблуня. Іди, тебе немає.
Здалека злото котять звонарі
і вітер тихо квіти коливає.

Тебе немає. На траві прибитій
не буде видко сліду ні на мить,
як станеш ти угледіти крізь віти
густу, глибоку і м'яку блакить (П. 2).

Проте, текстуальні матеріяли до цього, сказати б, «ембріонального» пізнього стилю Ольжичевого є такою мірою кількісно обмежені, що годі сподіватись інтерпретувати його з нього самого — в характері самодостатньої й закономірної мистецької системи — як ми це мірою сил учинили з Ольжичевим «монументальним клясицизмом»: на це просто бракує текстів.**

А аналіза ідейно-психологічних передумов Ольжичевої поетичної творчости, як чинників позамистецьких, не входила в завдання цієї розвідки, як рівно ж не стосувались до того завдання ані літературні джерела — або наслідування — Ольжичевої поезії. Це все — дуже цікаві питання, які, проте, потребують не лише окремого розроблення, але й засадниче іншої методи дослідження.

---

*) Варт зазначити тут цілком навмисну й естетично виправдану архаїзацію цього ім'я власного (замість нормального «Венера»).

**) З тієї ж самої причини ми не узгляднювали тут сатиричних, гумористичних чи пародійних віршів Ольжича.

---

**Одним, власне, з найважливіших завдань політичної вмілости є знайти необхідну рівновагу між людськими правами (тим, чого я хочу, і що мені вільно) і людськими обов'язками (тим, що я мушу, і чого мені не вільно).**

**В. ЛИПИНСЬКИЙ**