

Володимир Моренець

ОКСИМОРОН



**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТАТТІ,
ДОСЛІДЖЕННЯ, ЕСЕЇ**

Київ • 2010

УДК 821.161.2-3
ББК 84(4Укр)6-4
М 79

Ця книжка містить літературознавчі дослідження, критичні студії та есеї 1996—2008 років. Об'єктом студій, в основному, є українська поезія ХХ — початку ХХІ століть. І очевидно, що у морі світової літератури українська — надзвичайно розвинута, багата, рівна поміж рівних, про що читачеві доводити не потрібно. Автор, відомий літературознавець розповідає про українську поезію просто й цікаво, і не лишень студентам-гуманітаріям.

Р е ц е н з е н т и:

В. Г. Дончик, член-кор. НАНУ, д-р філол. наук, проф.
(Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ)

С. М. Пригодій, д-р філол. наук, проф.
(Інститут філології КНУ ім. Т. Шевченка)

*Рекомендовано до друку ухвалою Вченої ради
Національного університету «Кієво-Могилянська академія»
(протокол № 5 від 4 червня 2009 р.)*

ISBN 978-966-2424-26-3

© В. Моренець, 2010
© Р. Лужецький, макет
і обкладинка, 2010

ЗМІСТ

Від автора.	5
I. Люди і явища	
Український літературний канон: міфи і реальність . . .	13
Теза про Миколу Вороного	34
Празька поетична школа.	42
Нью-Йоркська Група:	
інтродукція до нових полемік на давні теми.	64
До питання модерності лірики Василя Стуса (Художньо-філософські аспекти індивідуального стилю)	92
Дві ноти про Миколу Вінграновського.	119
I. Нота до дієз: «Ідеальний» вихід із соцреалізму. . .	119
II. Нота сі бемоль: енциклопедична	139
Істина — в дорозі (<i>Леонід Талалай</i>)	145
Диптих про Тараса Федюка	166
I. До єдиної теорії поля	166
II. Приватна гравітація Тараса Федюка	176
Слово, що випало з мовчання філософів (<i>Київська школа поетів: Михайло Григорів</i>)	195
Прощання з ідеологічною «вічністю» (<i>погляд на українську поезію 80—90-х років</i>)	236
Мова у частинах: займенник.	246

II. Проблеми

Поетичний авангард: його природа й сучасні вияви . . . 259

III. Стильові тенденції

Стильові напрями української поезії

(друга половина XX ст.: спроба типізації) 321

1. Соцреалізм 324

2. Неоромантизм 346

3. Рустикальна лірика 368

4. Естетизм 385

5. Інтелектуалізм 402

6. Міфологізм 418

7. Сюрреалізм 435

IV. Імпресії

Лукаш здалека і зблизька 453

Микола Самійленко 460

Архітектура світла 465

Хранитель променів і ожини (*Микола Воробйов*) 475

Голос у пустелі. *Доповідь на Круглому столі НАУКМА, присвяченому пам'яті Джеймса Мейса* 482

Слово про Івана Фізера 491

Культура какби 498

Показчик імен 502

Про автора 523

ВІД АВТОРА

Ця книжка містить літературознавчі дослідження, критичні студії та есеї 1996—2008 років — ще незавершеного «педагогічного періоду» мого життя. Так, ці тексти вже видавалися, але книжка — це зримо. Та й зручно мати праці, до яких відсилавеш своїх студентів, зібрані в одному томі, адже до періодики, де вони первісно публікувалися («Наукові записки НаУКМА», «Магістеріум», «Слово і час», «Сучасність», «Мандрівець» та ін.), студент доходить набагато тяжче, а він, як відомо, і так недосипа. Відтак своїм рішенням видати книжку я завдячую, головним чином, моїм студентам, адже уважною рецепцією цих текстів і творчим аудиторним діалогом вони сподвигли мене на це видання.

Об'єктом цих студій, в основному, є українська поезія ХХ — початку ХХІ століть, і тому я називаю її «Оксиморон». Звісно, не тому, що *українська* — надзвичайно розвинута і багата, рівна серед рівних у морі світової літератури, а тому, що *література* і, зосібна, — *поезія*. Як відомо, оксиморон, або оксюморон (*грец.* οξύμωρον — дотепна дурниця, розумна нісенітниця), — це стилістична фігура, поєднання змістовно неподобного, суперечлива єдність, смисловий парадокс, наприклад: «гіркий мед», «жорстока ніжність», «Дніпро утік — осталась лиш вода».

Поезія нині? Кого це обходить? Який прагматичний сенс у медитаціях над віршами, коли ціна банківського кредиту зростає, рештки недорубаних карпатських лісів разом з ґрунтом сповзають людям на голови, а чужий флот веде воєнні дії з території суверенної України? Ніякий. Я кажу це без жодної патетики, бо між дійсністю і поезією справді немає прямих кореляцій, адже онтологічна конфігурація цих даностей інша. З другого боку, якщо не буде ладу в головах і душах, то звідки він візьметься на землі, в суспільній дійсності? Принагідно ризикну ствердити, що предмет моїх розмислів є не так поезія як мовно-літературний конструкт, словесна техніка і жанр (сукупність віршознавчих питань), як динамічне звернення поетичного акту в людській свідомості та його доступний для розпізнавання «продукт» (сукупність філософсько-естетичних і гуманістичних питань).

Звісно, це найцікавіше і найзагадковіше, що його І. Кант називає «живим уявленням», а І. Франко — «дійсним чуттям», я намагаюся збагнути, досліджуючи поетику, авторський стиль, специфіку індивідуального образного мислення і в остаточному підсумку, якщо про такий випадає говорити, — авторський поетичний світ у його естетичних, етичних, аксіологічних і телеологічних особливостях. У всьому цьому переважає досвід феноменології і герменевтики, прийоми рецептивної естетики і «уважного читання» (close reading), хоча я віддаю належне іншим літературознавчим методам, зокрема генології та новому історизмові. Подекуди ж «беруть чорти» (особливо в есеях), і тоді буває важко втриматися від деконструкції, зокрема деяких поведінкових типів, наукових «фігур» і деконструктивістських інтелектуальних сюжетів. Але так чи так це — книжка студій про поезію, й оскільки моя думка про магістральний шлях розвитку сучасної цивілізації є достатньо песимістичною, сам факт її існування для мене — оксиморон.

Водночас усвідомлювана мною прагматична безпридатність об'єкта — лише одна грань оксиморона, яким є книжка про поезію в Україні 2009-го року. Тут важливо підкреслити методологічний засновок цих досліджень: я не вважаю мистецтво загалом і поезію зокрема декоративним додатком чи оздобою прагматично

доцільного людського життя, на які буцімто настає час, коли нагромаджується «достатня кількість хліба насущного». Так само, як провідні феноменологи і герменевти ХХ століття (Е. Гусерль, М. Гайдеггер, Р. Інгарден, Г. Г. Гадамер, П. Рікер, М. Мамардашвілі) я трактую думку, мистецтво і, зокрема, поезію як єдиний спосіб повсякчасного людиноздійснення, без чого неможливе ані розумне «здобування хліба насущного», ані, тим паче, жодна міра його «достатності». Поезія (мистецтво, творчість, мислення, себто простір думки, совісті і свободи) — і є ота «дійсність», якою ми насправді представлені у Всесвіті і яка нас, власне, тільки й обходить. Там, де закінчується поезія, починається Ніщо, й історія ХХ століття це потверджує. Отже — безпридатно доконечна, а це — оксиморон.

Я так само поділяю думку В. Петрова (згодом самочинно розвинену М. Фуко) стосовно дискретності культурно-історичних епох, більше того, дедалі більше схильний поширювати її на сферу індивідуального мислення: гадаю, воно дискретне не тільки стосовно інших суб'єктів мислення, а й стосовно власних темпоральних актів. Себто ми стаємо людьми щоразу, коли входимо в думку або, точніше, коли нас навідує думка. І відбувається це у мові, на шляхах (або у просторі) образних сполучень, адже мова образна сама по собі, вона вся наскрізь метонімічна й метафорична. Поезія — частковий випадок думки як такої — і для автора, і для реципієнта є особливим мовно-інтелектуальним зусиллям, яким людина щоразу поновлює себе у власній якості, яким вона долає і темпоральну сегментованість окремого існування, і його тотальну відокремленість від інших існувань.

Таке можливе тільки «поза часом», коли здійснюється те, що здійснюється неодмінно і назавжди. Нас може навідати інша думка (враження, уявлення, відчуття), але те «дійсне чуття», те «живе уявлення», що нас навідало, не можна відмінити жодною силою: воно сталося вповні і назавжди. У цьому акті ми вихоплюємося з плину часу. *«Фортеці тліють, бапти корчаться, бійниці слінуть. Тільки те, що є трудом, теплом і творчістю в саду вселюдському цвіте»* (М. Бажан). Звісно, не тільки завдяки поезії, а й усякому

мистецтву і всякому високому ремеслу, всякій творчій дії, що виводить нас із по суті агрегатного стану «stand by» у стан активованої свідомості, де нас навідує думка.

А що відбувається в інші миті? В інші «агрегатні» миті ми належимо плинові часу і підлягаємо природній ентропії, адже «у плинні часу немає вічних речей» (М. Мамардашвілі). Тут ми здебільшого вдовольняємося симулякрами і здебільшого перебуваємо у «фатичному діалозі» (або майже фатичному діалозі) з іншими, зі світом. «Як справи? — Нормально» («Фатичний діалог, — від phatos — це обмін мовними висловлюваннями, позбавленими інформативно-інтелектуального сенсу, виключно для підтримки діалогу, розмови. В деяких культурах фатичне спілкування має характер ритуалу й обдаровує індивіда відчуттям причетності до своїх одноплеменців» — вельми поширений тип спілкування в Інтернеті). Цю онтологічну даність точно вловив Василь Герасим'юк, вражено констатуєчи тотальну розмежованість драматичної дійсності та її особистої рефлексії, що нею людина, як правило, і збуває цю нестерпну драматичну суть, відсторонюється від неї: «*Про що ці люди думають, говорять, виходячи з бараків, як з багать?*». У контексті Герасим'юкового «Старого заповіту» це риторичне запитання звучить і як ураженість людською сліпотою, і як цікавість до психологічних запобіжників, що дозволяють людині витривати в умовах «бараків», — не тих, так тих. «Баракки» є завжди, «життя — це зусилля у часі» (М. Пруст).

Тут важливе ось що: теза стосовно дискретності духовно-інтелектуальних актів відміння саму ймовірність одноразової «людської паспортизації». Не можна раз і назавжди стати людиною (або культурою — коли поглянути на це множинно) і більше до цього не повертатися, «спочити на лаврах», «задрімати». Ми не «несемо» себе крізь час, а раз по раз заново відтворюємо себе, для чого й потрібне зусилля. Дискретність духовно-інтелектуальних актів означає повсякчасне *ставання людини в людині, ставання*, зумовлене повсякчасним особистим рушенням у просторі думки, совісті і свободи. Так вважав уже І. Кант. Нещодавно прогресивна національна культура — носій гуманістичних цінностей — цілком може

переміститися «у кінець списку», як іншими словами говорив про це І. Франко у статті «Що таке поступ», і за прикладами — недалеко шукати. Те, що у моральному сенсі не вихоплюється зі «сну», те, що не підводиться у думці, неодмінно сповзає у маразм...

Але тоді закономірно виникає питання: де і як фіксується самототожна цілісність особистості (культури), чим і як зумовлена її кристалізація, що зликовує у неповторну духовну цілість її почергові явлення і запобігає миттєвій ентропії? Тут ми звикли посилатися на свідомість, функцією якої є пам'ять. Однак це радше гарна метафора, бо ж свідомість як така не існує як даність, як факт, вона — явище виключно процесуальне: «свідомість — це акт усвідомлення» (М. Мамардашвілі).

Сьогодні вчені (зокрема, Джон Дилан Гейнес, Лондонський університет) припускають, що не пам'ять є функцією свідомості, а свідомість є зоною пам'яті, чимось, що трапляється у просторі пам'яті і нею фіксується. Відтак уся літературознавча проблематика традиції і новаторства набуває нового виміру, лише почасти означеного тезою про єдиний текстуальний простір, що породжує «нові» тексти. В кожному разі, досліджуючи явище літературного авангарду, я переконався, що навіть ця радикальна художня практика нерозривно пов'язана з традицією, специфічно залежить від нагромадженого літературно-естетичного досвіду. *Ex nihilo nihil.*

Ще одна причина назвати цю книжку «Оксиморон» — це природне людське жадання раціонально прокоментувати поетичний твір, «переповісти» поетичну думку, що в принципі неможливо: вона є сама по собі, а все, що ми відносимо до розряду її коментарів, інтерпретацій і тлумачень, є **іншим**. Безумовно важливим, ба навіть абсолютно доконечним для історичного життя твору, але — **іншим**. Такий ось парадокс: «неможливо посолити сіль» і «освітити світло». Є певне смислове поле на межі відомого і невідомого (звідси — виняткова роль символу), певний напружений валентностями понятійно-знаковий простір, де за особистого вольового зусилля можуть **ще** випадати кристали «солі» або ж **іще** ставатися спалахи думки-світла. І це буде життя поезії в історичному часі. Власне, так і відбувається, і результати цього процесу відкладаються у шарах

текстуально зафіксованих історичних інтерпретацій. Оспорювати їх безглуздо. Натомість їх порівняльний аналіз може бути вельми продуктивним у плані культурологічних й антропологічних студій, я в них не заглиблювався.

Чи «образи-сприйняття» (себто оця критична перцепція, ці кристали «солі» і спалахи світла) регламентовані двома іншими іпостасями художнього твору («образом-процесом», себто комплексом авторських думок і почуттів, та образом-фактом, себто закріпленою на письмі мовно-знаковою структурою з властивою їй соціально-історичною закоріненістю)? Безумовно, що так. Однак чи ці духовно-інтелектуальні стани (особистісна перцепція поетичного твору) є самочинними і самодостатніми, субстантивними, тобто більше ні до чого не зводяться? Безумовно, що так. Парадокс! Вони безумовно регламентовані отим «простором», поетичним текстом, і водночас — безумовно самобутні.

Врешті оця моя передмова до власних студій, що утривають духовно-інтелектуальні зусилля близько дванадцяти минулих років — хіба це не оксиморон? Як можна написати «передмову до пережитого»? до всіх отих захоплень і розчарувань? осяянь і засліплень? дрімоти і безсоння? Хіба той, що ось тепер пише цю передмову, насправді обдарований дійсним чуттям пережитого, насправді є тим, котрого і навідали думки, викладені в цій книжці? Ні, не той, того вже немає. А цей, що є, пощо надавати йому слово? По-перше, він може нагородити про того, першого, таку купу вигідних для себе вигадок і міфів, що безпечніше вказати йому на регламент; по-друге, йому ще нічого не подумалося такого, чим би й далі варто займати увагу читача: хай спершу щось зробіть. Парадокс, однак кожне «Я» у своїй присутній достеменності лише *трапляється*, і добре, коли воно це розуміє, значить — має шанс.

I. ЛЮДИ І ЯВИЩА

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН: МІФИ І РЕАЛЬНІСТЬ

У своїх міркуваннях ми будемо виходити із таких методологічних засад:

- як підсумок загальних історико-теоретичних уявлень про дане національне письменство, естетичних смаків та уподобань, а також певних ринкових механізмів **сучасний літературний канон** на кожний даний момент наділений усталеністю і як такий виступає складовою національної культурної традиції;
- **сучасний літературний канон** зазнає модифікацій і змін, які перебувають у жорсткій залежності від динаміки самої національної традиції та логіки її еволюції;
- **сучасний національний літературний канон** формується в наднаціональному літературному просторі як *іманентними* даній літературі, *так і трансцендентними* їй соціокультурними та філософсько-естетичними чинниками;
- **літературний канон** є не тільки *об'єктом спостереження*, а й *суб'єктом саморозвитку* кожної національної літератури і в кожен дану теперішність задає вихідні параметри більшості художніх форм і філософсько-естетичних смислів.

Поки обмежимося цим і спробуємо прояснити підзаголовок, а саме: що є міфом і що є реальністю стосовно нашого, доволі умоглядного предмета? Хоча далі ми тільки про це й говоритимемо, вже тепер є потреба висловити принаймні **дві тези**. Перша з них така: негативістським міфом сучасної літературознавчої думки є твердження про *відсутність українського літературного канону*. Визнаване а рїогі, це твердження по-різному обґрунтовується, зокрема, слабким, недостатньо розвинутим критичним дискурсом про нашу літературу впродовж останніх двохсот років (вирішальних у формуванні сучасних літературних канонів інших європейських культур). Як знаємо, третина з цих двох століть припадає на советський період з усіма властивими йому перекрученнями. Себто формуванням літературного канону в Україні буцімто ніхто всерйоз і не займався.

Що можна на це відповісти? В усій виразності класичного набутку, взірцевого переліку імен, творів, а також, що головне, філософсько-естетичних принципів такий канон почав формуватися у XVII ст. стараннями викладачів Києво-Могилянської академії. Ми маємо десятки авторських курсів з поезики, естетики та риторики, присвячених мистецтву слова та його найрепрезентативнішим взірцям. Частина їх на сьогодні описана¹, а більшість — латинською, польською і староукраїнською мовами (їдеться про сотні документів) ще чекають свого часу в сховищах Національної бібліотеки України ім. Вернадського та Бібліотеки НаУКМА².

А далі — від праць М. Максимовича, І. Срезневського, М. Тихонравова, А. Пипіна, О. Огоновського, М. Петрова, М. Дашкевича, зусиллями М. Костомарова, П. Куліша, М. Драгоманова аж по фундаментальні студії І. Франка, М. Перетца, М. Грушевського, Лесі Українки включно з модерністською критикою М. Вороного, М. Сріблянського, М. Євшана та їх опонента С. Єфремова

¹ *Сивокінь Гр.* Давні українські поезики. — Х.: Акта, 2001.

² Їдеться про сотні документів — пор.: *Хижняк З.* На шляхах історії // Києво-Могилянська академія в іменах XVII—XVIII ст. — К.: Вид. дім «КМ Академія», 2001. — С. 11—18.

українська література описувалася у властивих романтизмові, позитивізмові й ранньому модернізмові поняттях так само дбайливо, як і, приміром, польська. Досить нагадати, що це власне Леся Українка 1900 р. у розвідці «*Новейшая общественная драма*» першою перенесла на слов'янський ґрунт з німецького поняття «новоромантизму», за два роки до того, як його обґрунтував Едвард Порембович у своїй праці 1902 р. «*Poezja polska nowego stulecia*»¹.

Але і в найдраматичніші для України десятиліття ХХ ст. маємо Д. Чижевського, О. Білецького, Ю. Меженка, А. Шамрая, М. Зерова, М. Драй-Хмару, М. Возняка, Є. Маланюка, Ю. Луцького, Ю. Шереха, В. Петрова, Ю. Костецького, не кажучи вже про нині діючих Б. Рубчака, І. Фізера, Г. Грабовича, М. Тарнавського, О. Ільницького, М. Павлишина та багатьох інших, чиї сукупні зусилля аж ніяк не випадає кваліфікувати як «слабкий критичний дискурс» про українську літературу.

Друге пояснення міфічної відсутності літературного канону зводиться до відносної історичної багатомовності українського письменства. З цього робиться висновок про нетягливість літературного процесу впродовж останнього тисячоліття й відповідну неможливість більш-менш усталеного канону. Здається, Д. Чижевський, Ю. Шевельов, В. Кречотень, М. Яценко, а за ними — О. Мишанич, Л. Ушкалов, О. Пахльовська усунули зумисне акцентовані суперечності саме такої ситуації. А проте і подосі нам доводиться переконувати вчений світ, що латина й польська XVI—XVIII ст., а в XIX ст. почасти й російська не суперечать цивілізаційній літературній тягlostі, *коли цю останню розуміти не виключно у лінгвістичних, а й філософсько-психологічних категоріях національної ментальності*.

Справді, окрім церковнослов'янської, також суто «книжної» мови Східної Європи, й староукраїнської мов давніх хронік та козацьких літописів (Грабянки, Величка та ін.) українські письменники широко послуговувалися латиною і польською (останній масив

¹ *Porębowicz Edward. Poezija polska nowego stulecia. — 1902.*

описаний у праці Р. Радішевського¹). Чи суперечить це формуванню естетичної парадигми українського бароко з відповідним переліком репрезентативних імен і творів? Гадаємо, не більше ніж латиномовна творчість Миколая Рея формуванню польської ренесансної парадигми.

Принагідно згадаємо, що, за спостереженнями Д. Чижевського, суто українські морфологічні форми іменників превалюють уже в «Ізборнику Святослава» 1076 р.², а В. Німчук сьогодні стверджує, що в тексті «Євсеєвого Євангелія» 1283 р. відображені практично всі фонетичні особливості української мови XII ст., включно зі слідами її галицького діалекту. С. К. Росовецький переконливо довів наявність українських мовних форм (фонетичних, морфологічних і лексичних) у тексті «Слова о полку Ігоревім»³.

Інакше кажучи, староукраїнська мова дискурсивно присутня в церковнослов'янських списках давніх пам'яток, що, на тверде переконання Ю. Шевельова, свідчить про паралельне функціонування книжної церковнослов'янської і живої розмовної староукраїнських мов⁴. Усе це природно екстраполюється на решту «книжних» мов української літератури й потісняє лінгвістичний аргумент на маргінесі полеміки про тяглість літературного процесу.

До міфів ми ще повернемося. А поки друга з обіцяних тез, яка стосується того, що ж є *незаперечною реальністю* описуваного предмета. На нашу думку, — це теперішня **відкритість, розконсервованість** українського літературного канону, що в останні 10 років

¹ Останній масив описаний у праці Радішевського Р. «Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku». — Kraków: PAN, 1996. — 283 s.

² Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Тернопіль: МПП Презент, 1994. — С. 102—105.

³ Росовецький С. К. «Слова о полку Ігоревім» у контексті спадкоємних зв'язків... // Радянське літературознавство. — 1985. — № 7. — С. 28—33.

⁴ Шевельов Ю. Історична фонологія української мови // Пер. з англ. С. Вакуленко, А. Даниленко. — Х.: Акта, 2002; Шевельов Ю. До походження білоруської мови // «Phonema errans». — 1950 та ін.

зі стану академічного спокою перейшов у стан критичної потривоженості. Це не криза предмета і не втрата предмета, а тільки прискіплива ревізія його різних аспектів. Це не ставить під сумнів наявність репрезентативних і сталих величин в українській літературі, але означає зміну їх конфігурації, почасти — складу цієї канонічної множини і, відповідно, полемізованість науково-критичної думки навколо українського літературного канону.

Очевидними для усіх причинами цього є віддавна сподіване відродження державності України, докорінна зміна ідеології українського суспільства, перегляд методологічних основ науки про літературу і цілий комплекс супровідних факторів. Які проблеми і зрушення вималювалися у світлі цих радикальних соціально-історичних і світоглядних змін? Яких літературних епох вони стосуються насамперед? У чому виражаються? Хто і чому виступає їх ініціатором? Далі ми спробуємо висвітлити деякі з цих питань.

На зламі ХХ—ХХІ ст. «найрозконсервованішими», найвідкритішими для полемік виявилися, здається, дві епохи: найдавніша — ХІ—ХІІ ст. (початків писемності й витоків української літературної традиції) та ХХ ст. (ідеологічно спокривлена, духовно спустошена, текстуально обікрадена доба тоталітаризму). Причому майже всі полеміки стосовно найдавнішої літератури спричинені не так появою нових артефактів (хоча про це також скажемо кілька слів), як натуральною потребою уточнення генеалогічної моделі культурного розвитку східної слов'янщини.

Попередня модель засновувалася на історичних поглядах М. Карамзіна, М. Погодіна, С. Соловйова та інших російських мислителів і ґрунтувалася на постулаті давньої східнослов'янської єдності (в науковому «простонародді» і відверто — на постулаті «стягання земель»), а тому питання про етнокультурну належність літературних пам'яток Київської Русі просто знімалося поняттям «давньоруський». Це поняття і тепер, можливо, задовольнило б найвибагливіші наукові кола, якби не два застереження.

По-перше, якби воно імпліцитно не ототожнювалося з одним-єдиним етносом — російським, що у мислиннево надаваній йому імперській цілості й самототожності на ту пору *просто*

не існував. По-друге, якби попри маніфестовану культурологічну толерантність це поняття не означало безумовного привласнення Київського писемного спадку російською літературою як свого безсумнівного першопочатку. It is the same old story like with Ukrainian history! Але підстав сумніватися у правомірності такого привласнення більш як досить. Чи не тому Д. Ліхачов, В. Виноградов, Б. Рибаків та ін., трактуючи «Слово о полку Ігоревім» як першоелемент російського літературного канону, у пошуках його автора так затято звертали свій погляд то до Новгороду, то до Пскова, що в іншому разі ця генеалогічна лінія у них би спокривлювалася до непристойності?

Ю. Шевельов завжди стверджував природність «поділу старого письменства східних слов'ян на окремі течії, українську і російську, простого принципу єдності традиції на єдиній території, зв'язку землі з писаним словом, коли Іларіон належав до української традиції, а Лука Жидята до новгородсько-російської. „Слово о полку“ було нашим твором, а не їхнім. Цю засаду я вважаю за плідну і досі»¹. Так само думали М. Грушевський, О. Огоновський, Д. Чижевський, М. Возняк, С. Гординський, Л. Махновець... Б. Яценко наголошує: «Ще М. Грушевський писав, що «Слово» з часів М. Максимовича та В. Белінського завжди мислилося як пам'ятка яскраво українська й лише згодом стало політичним «козирем», котрий, як щедро висловлювалися російські вчені, «належало тим чи іншим способом вирвати з українських рук»².

Справді, вся Київська літописна спадщина за природою речей належить давньоукраїнській культурі, насичена топосами й ейдосами Київського, а далі — Галицько-Волинського князівств, естетично й поетикально самототожна, невідривна від фольклорно-міфологічних уявлень полян, древлян, сіверян, уличів та інших

¹ Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я — мене — мені... (і довкруги). Спогади. — Харків—Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. — Видання часопису «Березіль». — Т. 1. В Україні. — С. 155.

² Цит. за: Яценко Б. У полоні власних містифікацій (про статті Е. Кінана та Г. Грабовича) // Слово і Час. — 2002. — № 5. — С. 28.

автохтонів давньої України-Руси. Про останнє з усією незаперечністю свідчить паралельна до книжної тогочасна усна народна творчість: «старини», за Д. Чижевським, обрядові пісні, героїчний епос на чолі з чернігівським персонажем Іллею Муромцем/Муровцем тощо. Про це свідчить жанрова традиція XI—XIII ст. — «Повчання», «Слова», прямі художні ремінісценції до канонічних текстів («Слова о полку Ігоревім», «Повчання дітям» Володимира Мономаха, «Слова о законі і благодаті» Іларіона або й «Повісті минулих літ») у хроніках XIV—XVII ст. та українській бароковій літературі¹. Оце і є засновок українського літературного канону, бо від груші, як відомо, кавуни не родяться.

А що вплив давньоукраїнської культурної спадщини на становлення давньоросійської літературної традиції («Задонщина», писання Климента Смолятича, Серапіона Володимирського, Йосипа Волоцького та ін.) є безумовним і для неї визначальним, то слід просто визнати: з такою самою прямою і вдячністю, з якою визнається вирішальна роль Києво-Могилянської академії у започаткуванні науки та освіти у Росії XVII—XVIII ст., з такою самою прямою та вдячністю, з якою польська гуманітарна думка визнає благодатність чеського культурного впливу XIII—XIV століть на подальший розвій своєї культури.

Інша річ, що вся ця давня і глибоко політизована тема, по російському боці пожиттєво обтяжена імперською пристрастю й невбінними слов'янофільськими химерами², по українському боці часом усладнюється культурологічним романтизмом. Фактом цього останнього є поквалливе впровадження в літературний канон (через деякі шкільні та вузівські програми)

¹ Яценко Б. «Слово о полку Ігоревім» та його доба. — К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2000. — С. 14—63; Росовецький С. К. «Слово о полку Ігоревім» у контексті спадкоємних зв'язків... // Радянське літературознавство. — 1985. — № 7. — С. 26—35.

² Валіцький А. В полоні консервативної утопії. — К.: Основи, 1998. — 710 с.

«Велесової книги», що викликало гостру критику з боку відомих славістів¹.

Принагідно зазначимо, що не з меншою, а зі значно більшою наполегливістю ще від 1960 р., а потім — від 1976 р. «Велесова книга» (термін С. Я. Парамонова [Лісного]) адаптується російською гуманітарною думкою. Сьогодні тільки в Інтернеті знайдемо понад сто російськомовних сайтів на предмет «Велесової книги»², не кажучи вже про два видання самого тексту³ та масу публікацій Б. А. Ребиндера, В. Торопа, В. Грицкова, А. Платонова, Д. Гаврилова... Але то вже справа російської гуманітаристики, найбільші авторитети якої — Д. С. Ліхачов і О. В. Творогов — автентичність цієї пам'ятки не визнали.

Нас цікавить інше: у світлі подібних культурологічних колізій спостерігається тенденція вивести з українського літературного канону у план літературних містифікацій деякі основоположні пам'ятки давньоукраїнської писемності, передовсім «Слово о полку Ігоревім»⁴. Звісно, і така точка зору, як взагалі будь-яка, має право на існування. Однак коли ми трактуємо канон як продукуючу, змісто- й формотворчу інстанцію (а ми трактуємо його саме так), то літературно-ремінісцентні свідчення канонічності цього «Слова...» у часовому відтинку XIII—XX ст. безумовно й однозначно переважають факт відсутності «берестяного оригіналу», що є головним аргументом противників автентичності «Слова...».

Себто доказом його канонічності слугує в наших очах величезна репродуктивна спромога цієї пам'ятки, ремінісценції, мотиви, сюжетні колізії, естетика і поетика якої проймають собою

¹ *Грабович Г.* Слідами національних містифікацій // *Критика*. — 2001. — № 6(44). — С. 14—23.

² <http://paganism.ru/vlesbook.htm>.

³ Велесова книга. — Москва: Наука и религия, 1992; Велесова книга. — Москва: Менеджер, 1995.

⁴ *Кінан Е.* Слово про те, як Ярослав, князь галицький, у султанів стріляв // *Критика*. — 2000. — № 12(38). — С. 4—7; *Грабович Г.* Вічне повернення містифікацій // *Критика*. — 2001. — № 1—2. — С. 6—10.

чи не весь доступний нам літературний спадок від найдавніших часів по сьогодні. Тим паче негоже підверстувати наукову проблематику «Слова...» під сенсаційно-скандальний випадок «Велесової книги», як це чинить Г. Грабович. Її скороспінне запровадження до деяких шкільних програм справді заслуговує на осуд, але до чого тут «Слова...»? І чим у світлі тих колонаукових авантур так дошкулило «Слова...» тим, хто тепер слідом за «Велесовою книгою» поспішає обізвати його фальшивкою? У чому причина цих нервозних підтасовок? Ми маємо своє пояснення, але це питання, здається, виходить за межі власне літературознавства.

Українська література ренесансу і бароко є вповні усталеним історико-естетичним масивом зі своїм вершинним рядом імен. Цей ряд широко представлений різними хрестоматіями і послідовно досліджується когортою вітчизняних учених (Д. Наливайком, Л. Ушкаловим, Ю. Барабашем, О. Мишаничем, М. Сулимою, В. Ісіченком, Ю. Пелешенком та ін.). З-поміж найпопулярніших видань згадаємо впорядковану В. Шевчуком «Аполонову лютню» або укладену М. Сулимою хрестоматію «Давня українська література» 1996 р.; а з-поміж новіших наукових студій — дослідження Л. Ушкалова «З історії української літератури XVII—XVIII століть»¹.

Сьогодні ця, чи не найвища українська літературна доба представлена світові прозою Івана Вишенського й Мелетія Смотрицького, поезією Касіяна Саковича, Лазаря Барановича, Івана Величковського, Стефана Яворського, Григорія Сковороди, ораторською прозою Іоанікія Галятовського, Антонія Радивиловського, агіографією Димитрія Туптала, драматургією Феофана Прокоповича, Митрофана Довгалевського, Михайла Козачинського та ін. Дедалі глибше описувані в своїй філософсько-естетичній та жанрово-стильовій специфіці, ці тексти різноманітно впливають на сьогоденні художні пошуки, від необарокової прози В. Шевчука та інтелектуально оргаїстичних текстів

¹ Ушкалов Л. З історії української літератури XVII—XVIII століть. — Х.: Акта, 1999. — 215 с.

Є. Пашковського до пишних поетичних споруд І. Калинця, зорової авангардної поезії І. Іова та курйозних віршів М. Мірошниченка, І. Лучука та ін.

Так само загалом усталеним виглядає корпус романтичної і позитивістської літератури ХІХ ст., хіба що примножений тепер забороненими або не оприлюднюваними раніше творами Т. Шевченка (зокрема, «Великий льох», «Розрита могила», «Стоїть в селі Суботові...», «Якби то ти, Богдане п'яний» та ін.); П. Куліша («Чорна рада», поезії); І. Франка (зокрема, поема «Похорон», студії «Поза межами можливого» й «Що таке поступ») Б. Грінченка, В. Самійленка, Я. Щоголіва та ін. У широкий гуманітарний обіг повертається філософсько-культурологічна спадщина М. Костомарова, М. Драгоманова та шерехи галицьких діячів культури.

Загалом же на цьому історичному відтинку відбувається перегляд не так самої номенклатури творів, як їх критичної рецепції. Прикладом такого процесу можуть бути книжки Г. Грабовича «Шевченко як міфотворець...»¹, Оксани Забужко «Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу»² або Т. Гундорової «Франко — не каменярь»³. У самих цих назвах симптоматично відбита тенденція радикально модифікувати уявлення про окремі канонічні величини української літератури ХІХ ст. або цілі культурні періоди⁴. Звісно, це є реакцією на інтелектуальну недостатність або ідеологізованість дотеперішніх інтерпретацій. Водночас література романтизму й позитивізму — це, сказати б, поле рафінованих інтелектуальних полемік, витончених сентенцій і ставних риторичних жестів, які жодним чином не зазіхають на загальновизнані канонічні величини.

¹ *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета. — К.: Радянський письменник, 1991. — 211 с.

² *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. — К.: Абрис, 1997. — 142 с.

³ *Гундорова Т.* Франко — не каменярь. — Мельбурн, 1996. — 253 с.

⁴ *Бовсунівська Т. В.* Феномен українського романтизму. — Ч. І. — Теогенез і етногенез. — К., 1997. — 155 с.

Зовсім інакше виглядає літературний простір ХХ ст.: скуйовджений, кубічно розплощинений, розкадрований і миготливий. Він навіть не стільки посттоталітарний (у художньо значущій своїй частині він ніколи не був плоттю від плоті тоталітаризму), як *видмукнутий* з тоталітаризму планетарним вітром історії. Бібліографічні картки миготять у повітрі, як осикове листя, і ще достоту не знати, де і в якому порядку вони заляжуть.

Сьогодні і в професійному академічному середовищі ситуація, яку ми спробуємо змалювати нижче, є цілком звичайною, ба більше — типовою. «Гаразд, — каже дослідник історії української літератури своєму колезі, — тоді назвіть мені імена тих вітчизняних *прозаїків*, чий художній спадок, на вашу думку, поза сумнівом належить до канону ХХ ст.». — «Усіх, — цікавиться колега, — чи тільки найзначиміших і безсумнівно приналежних?» — «Найзначиміших і безсумнівно приналежних». — «Тоді так: В. Стефаник, О. Кобилянська, В. Підмогильний, М. Хвильовий, В. Домонтович, О. Довженко, Григій Тютюнник, В. Земляк, В. Шевчук...» — «А Улас Самчук?» — «Самчук? Можливо, хоча особисто я поділяю точку зору Ю. Шереха, котрий, як пригадуєте, стверджував: «Більшість його романів, за винятком, може, «Марії» й певною мірою «Волині», забудуться. Хоча мода на неотесані ваговиті романи може колись повернутися»¹. — «А І. Багрянний?» — «А що Багрянний? — „великий стихійний талант при мінімумі культурности“, — як зазначає Ю. Шерех»². — «Так, зазначає, щоправда, далі додає: „Без Багряного МУР усе-таки не був би тим, чим він був, і література наша не була б тією, якою вона була“»³. — «Так це добре чи погано?» — «Не знаю, я — думаю».

Тепер змодельймо подібний діалог стосовно драматургії. «Як хто? — відомо хто: Леся Українка, В. Винниченко, М. Куліш, О. Коломійець, хоча щодо цього останнього я маю певні сумніви». — «І все?» — «Так Ви ж хочете почути нобілітованих у каноні,

¹ Шерех Ю. Я — мене — мені... — Т. 2. — С. 100.

² Там само. — С. 177.

³ Там само. — С. 181.

а не просто талановитих». — «Справді, але як тоді бути з Ю. Косачем, попри всю його політичну безпринципність? Адже допіру згаданий Вами Ю. Шерех стосовно прози й драматургії Ю. Косача стверджує: „Ці речі належать до української літератури в її кращих проявах. Їх можуть тим часом не видавати, навіть не читати, але вони житимуть у прийдешньому“»¹. — «Ну, можливо, коли мати на увазі його „Дійство про Юрія Переможця“ й „Ордер“... Можливо, я ще для себе не вирішив». — «Гаразд, хай із Косачем справа делікатна, а як з абсурдистськими драмами ще відносно молодого й ідеологічно вповні шляхетного В. Діброви?» — «Так вони ж не перейшли через сцену, вони ще фактично не відбулися!» — «Як, 15 років друком на папері, і ще не відбулися?» — «Яким 15, а яким — два. Однаково — не відбулися».

Тепер востаннє — щодо поезії: «Цей жанр у нас найбагатший. Тут навіть аматору ясно, що канон — це П. Тичина, М. Рильський, М. Зеров, Є. Плужник, Б.-І. Антонич, Ліна Костенко. І Драч...» — «А Вінграновський?» — «Звісно, і Вінграновський». — «Ну тоді ж, звісно, і Є. Маланюк». — «А це ще зовсім не звісно, бо як вдуматися, то Ю. Шерех мав рацію, твердячи: „Маланюк був суцільна гра“»². — «Але ж Ви грішите проти істини, бо Ю. Шерех твердив: „*мій* Маланюк був суцільна гра“. А далі каже: „Але в усьому цьому не можна недобачати іншого боку. Коли життя людини й творчість поета — суцільна гра, нічого, крім гри, — то це вже життя й поезія, а не гра. Це Маланюків парадокс, і з ним він був розділом в історії української духовності, поезії, культури... Повинен прийти хтось, хто міг би показати людину й поета крізь гру й поза нею. За штучною позою й бляшаним патосом, мабуть, таки була жива душа, власний стиль і біль. Усе справжнє“»³.

А тепер уявіть собі, що свідком цих діалогів є не тільки покликаний нами на допомогу Ю. Шевельов — один з наших наймогутніших гуманітарних умів ХХ ст., а й рядовий учитель словесності,

¹ Там само. — С. 136.

² Там само. — С. 107.

³ Там само. — С. 107.

викладач вузу, студент-філолог, колега-компаративіст із Європи чи Америки, котрий тільки-но відкриває для себе українську літературу — цю *terra incognita* західного літературознавства: як їм бути в такому різноголосі? Як їм за подібної полемічної незавершеності уявлень визначитися із головним і найзначимішим? На що спертися? Воістину, «повинен прийти хтось», точніше — *повинні прийти*.

Спробуймо збагнути *головні причини* такого специфічного розльоту уявлень про українську літературу ХХ ст. І *першою* для нас буде навіть не докорінна зміна світогляду та ідеології від середини 80-х (доби «перебудови»), а складна, гостра, подосі надзвичайно актуальна проблематика традиції і новаторства, вужче — попередньої реалістичної традиції і модернізму, ще локальніше — *взаємодія винесеної з ХІХ ст. рустикальної і новітньої модерної естетичної свідомостей*. Глибоке осмислення чи не найпосутнішої для української естетичної думки ХХ ст. опозиції *рустикальне — модерне* ми і сьогодні вважаємо однією з центральних проблем формування літературного канону.

Процес модернізму в Україні, що триває, заторкнув багато фундаментальних соціопсихологічних та морально-етичних принципів самого побутування літератури в цій частині Європи, а тому в багатьох своїх аспектах є винятково драматичним. У літературній думці України саме тепер мусять доходити консенсусу різні, часто полярні художні практики.

Так, «євразійському ренесансові» М. Хвильового і частини ВАПЛіте сусідить послідовна націодержавна міфотворчість Празького й Варшавського кола поетів; реалістичній прозі того ж А. Головка чи С. Тудора художньо опонує авангардна проза Д. Бузька («*Голяндія*», 1929), Г. Шкурупія («*Двері в день*», 1928) і М. Йогансена («*Подорож доктора Леонардо...*», 1930), яку ми поновлюємо в її історичних правах, поновлюємо в якості цілого напрямку, як тут, де йдеться про літературний авангард 20—30-х років. Для багатьох письменників і критиків дивним виявляється, що соціально заангажоване письмо шістдесятників, однією з головних заслуг якого було збереження живої української мови, реально співіснує в часі з автотелічним пошуком Нью-Йоркської групи

та естетичною самодостатністю поетів Київської школи. І що ці останні явища з усіма на те підставами претендують бодай на таку ж увагу, як і шістдесятництво. Реалістично-психологічні моделі Григора Тютюнника, А. Дімарова, В. Близнаця, В. Міняйла, В. Дрозда та ін. рішуче опираються упоширенню потоку свідомості (Є. Пашковський), сюрреалістичної пластики й постмодерного розсіювання смислів (О. Лишега, Ю. Іздрик), хоча в свою чергу підважують онтологічну істинність повоєнної великої епіки (О. Гончар, М. Стельмах).

Звісно, це не альтернативи, а нормальне естетично-стильове розмаїття, від повноти якого залежить повнокровність літератури. Але в тому й річ, що ці та інші версії літературного самовираження особистості і соціуму подосі сприймаються як *опозиції*, як *альтернативи*, а пересічна критична свідомість продовжує перебувати в полоні ілюзії «найвідповіднішого», «найпридатнішого», «найпліднішого» стилю. Для кого і чого «най»?

Ось тут і виявляється уся складність модерної переакцентації в царині методології і, відповідно, впорядкуванні літературного канону. Потрібно змиритися з недовговічністю творів, з тим, що в літературному каталозі є рубрика «історична спадщина», яка аж ніяк не дублює рубрику «канон». Як слушно стверджував Т. Адорно, «якби мистецтво звільнилося від колись сприйнятої ілюзії довговічності, якби інтеріоризувало свою минуність із симпатії до ефемерного життя, воно більше б відповідало концепції істини, уявленої не як щось абстрактно тривке, а з усвідомленням її темпоральної сутності»¹.

Ми екстраполюємо цю думку на сферу рецепції літератури з наміром показати, що формування сучасного літературного канону прямо залежить від новітніх уявлень про темпоральність літературних явищ. І згадане вище розмаїття течій і стилів є *тільки тлом*, на якому відбувається цей процес методологічних переорієнтацій. Відтак для нас соцреалістичні романи О. Гончара або

¹ Цит. за: Адорно Т. Теорія естетики. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — С. 46.

М. Стельмаха, поетичні полотнища В. Швеця, П. Дорошка, І. Муратова, Н. Тихого, драматургія І. Микитенка, М. Зарудного чи О. Левади (щоб не згадувати тут О. Корнійчука) з усією безумовністю належать до історичної спадщини, але з такою ж безумовністю не належать до канону, бо не є сьогодні (а може, й ніколи насправді не були) суб'єктом формування національної естетичної думки.

Другою причиною розкомбінованості того канонічного образу української літератури ХХ ст., що його суспільству накидала вся радянська критика, вся шкільна і вузівська освіта, є кардинальна зміна ідеології на рубежі 80—90-х років. Здавалося б, тут усе таке ясне, що не потребує коментарів: епоха радянського тоталітаризму відходить у минуле і забирає з собою свої більше нікому не потрібні іконостаси. Уже 1992 р. все це ясно бачив і прекрасно описав М. Павлишин¹. Однак, коли мати на увазі справді мистецькі твори, а не літературні лубки П. Панча чи І. Ле, то й тут не все так просто. По-перше, розрізняємо митця з його толерантністю до політичної системи і продукт його художніх зусиль. Типовий приклад із сусідньої і близької нам польської літератури — Я. Івашкевич, котрого сучасний літературний істеблшмент воліє не згадувати в позитивних конотаціях. Водночас його повісті 30-х років («Березняк», «Млин над Утратою» та ін.) з польського літературного канону ХХ ст. ніхто не викидає, бо це — могутня філософсько-психологічна проза, естетична «радіація» якої триває. Так само у нас слід розрізняти М. Бажана — академіка СРСР й автора найсоцреалістичнішого поемища «Біля Спаської вежі», і поета М. Бажана — автора однієї з найсильніших поем ХХ ст. — «Сліпці».

Такий уважний, вдумливий і дбайливий перегляд літературного доробку ХХ ст. — справа тривала, вимагає часу і значних інтелектуальних зусиль. Тим часом, ось у США виходить упорядкована Ольгою Лучук і Михайлом Найданом антологія української поезії

¹ Павлишин М. Українськомовний варіант: Канон та іконостас // Світо-вид. — 1992. — Т. 3. — № 8. — С. 69—81.

XX ст. в англomовних перекладах «*Сто років юності*»¹, де левова частка поезій спеціально перекладалася для цього видання. Добра, панорамна книжка, і добре, що знайшлися ентузіасти її підготувати й видати. Але А. Малишка, приміром, у цій панoramі століття немає. Ми вповні свідомі всієї суперечливості цієї постаті, але не менше переконані, що саме в його пізній творчості, в ліриці його «другого» і справжнього творчого народження (збірки «Дорога під яворами», 1964; «Рута», 1966; «Синій літопис», 1968; «Серпень душі моєї», 1970) конфлікт офіційної ідеології й народної моралі відбився *процесуально* з винятковою повнотою і художньою силою.

Невже упорядників не зацікавило питання, чи упродовж «ста років юності» (автоматично протипокладених «ста рокам самотності») «поетична українська душа» коли-небудь активно опиралася кондовій радянській ідеології? Не творами — таких прикладів, на щастя, безліч, а «в творах» самою силою мови, процесуально? А якщо опиралася, то як і звідки це видно? І чи завжди наслідки цього *художнього* зіткнення ідеології і моралі були плачевними для мистецтва, як всі ми звикли думати? Певно, ні, упорядники не добавили цієї проблематики, бо всі відповіді — саме у «*пізньому*» Малишкові, котрого в силу його попередньої кричущої радянськості в цій антології начисто немає. Зате є М. Орест — аж п'ять віршів, «*мертвих, точних віршів*» (Ю. Шерех). Є М. Мірошниченко, паліндром якого не відтворюються англійською, і, до нашої втіхи, К. Москалець (хоч і **одним** віршем супроти **шістьох** Р. Бабовала), а Малишка з його пізньою «піднебесною флейтою» — немає. Може, згодом, як спроможемося перечитати пізнього Малишка, то подаруємо йому одну хвилину зі «ста років української юності»...

Крім того, вся ця проблема поглибленого перегляду національного літературного спадку XX ст. має два нерозривні аспекти: очищення образу літератури від *соцреалістичного мотлоху* (що є абсолютно доконечним і невідкладним!) супроводжується поверненням

¹ A Hundred Years of Youth. A Bilingual Anthology of 20th Century Ukrainian Poetry / Ed. by O. Luchuk and M. Naydan. — Lviv: Litopys, 2000. — 871 p.

в її лоно табуйованих імен і творів, де також далеко не все — рівноцінне й художньо досконале. Нічого дивного, що в український дім буття часом вносяться нові іконостаси — «правильного» ідеологічного спрямування, але невисокого художнього рівня. Як приклад ми б згадали тут поезію того ж таки М. Ореста або поемний спадок Ю. Клена («*Прокляті роки*» та «*Попіл імперій*»), що має безсумнівну історико-публіцистичну вартість, але не може стати об'єктом Бажанових «*Сліпців*», «*Мандрівки в молодість*» М. Рильського, «*Поета*» Тодосія Осьмачки або «*Марусі Чурай*» Ліни Костенко.

Зарубіжному читачеві маємо нагадати: лише в 30-х роках зазнали фізичного знищення близько двох з половиною сотень активних українських письменників, що майже дорівнює чисельності всієї Спілки українських письменників на час її заснування 1932 р.¹ За 35 повоєнних років з літератури, а незрідка — і життя було викреслено нові шереги осіб (В. Стус, М. Холодний, вся Київська школа...). Так ось, це повернення в літературний обіг табуйованих імен і творів (що в свою чергу передбачає «внутрішню естетичну селекцію», природний час якої — попереду) вочевидь змінює *увесь горизонт читацьких сподівань*, породжує нові критерії у підході до хрестоматійного «домашнього масиву», підвищує розрізнявальну здатність критичного окуляра. І справді, інтелектуальна проза В. Домонтовича неминуче «позбавляє першості» романтичне мереживо Ю. Яновського (коли мати на увазі його «Вершників»), а драматургія М. Куліша змушує іншими, іронічними очима дивитися на композиції М. Зарудного, О. Коломійця або Ю. Мушкетика. Натомість у цій же опції неминуче вивищується абсурдистська драматургія В. Діброви або філософська — О. Лишеги. І так далі.

Третім чинником є наднаціональний літературний контекст, інстанція світової літературної думки, що нею тепер активно опосередковуються всі величини українського письменства. Приміром, 2000 р. в перекладах М. Москаленка вийшов

¹ *Лаврінченко Ю.* Розстріляне відродження. — Paris: Biblioteka «Kultur», 1959. — Т. XXXVII. — С. 11—12.

«повний» Сен-Жон Перс¹: питального світла цієї поезії вочевидь не витримує рустикальне мудрствування М. Шевченка або О. Лупія, зате міфологічна поезія В. Кордуна діалогізує з ним на паритетних засадах. Проза Дж. Фаулза, П. Зюскінда, М. Павича, М. Кундери фактично програмує іронічну рецепцію О. Сизоненка чи Григорія Тютюнника, тоді як письмо В. Портяка, В. Медведя або В. Шкляра природно вбудовується у гравітаційну систему цих та інших художніх величин.

Українська література позбулася накиннутих їй імперією «провінційних знижок» і «пільгових тарифів», абсолютно доконечних стосовно так званої *радянської літератури* або — так само в однині — *літератури* народів СРСР. Сьогодні вона самочинно представляє себе на світовому мистецькому форумі, і ця презентація не передбачає жодних пільг. Відтак явища і тенденції світової літератури в її загальноновизнаних зразках, себто наднаціональний літературний контекст, вирішальним чином впливають на український літературний канон. Після перших двох десятиліть ХХ ст., що завершилися національним *геноцидом* — фізичним і культурним, — українська література вперше повертається до діалогічних взаємин із тим, що в компаративістиці прийнято називати світовою літературою. І повсякчасні результати цього діалогу виливаються в очевидну для всіх динаміку мистецьких величин. Драматургія Лесі Українки, В. Винниченка й М. Куліша утверджується у своїй канонічній якості, драматургія І. Кочерги цю якість незворотно втрачає.

Ця, поновлена в 90-х, відкритість до світу ускладнює процес стабілізації образу літератури **четвертим** фактором, а саме: постмодерною нехиттю, а точніше — тотальним постмодерним неприйняттям *будь-якого канону взагалі*. Проте вихід з цієї апорії пропонує сам Ж. Ф. Ліотар, слушно розрізняючи ненависний для постмодерної свідомості консенсус («одобрямс») та ідею справедливості, імпліцитно вживлену в поняття канону: «Консенсус зробився застарілою

¹ Перс С.-Ж. Поетичні твори / Пер. з дор. М. Москаленко. — К.: Юніверс, 2000. — 478 с.

і підозрілою вартістю. Інакше зі справедливістю. Отже, треба досягти такої ідеї <...> справедливості, яка б не була пов'язана з ідеєю і практикою консенсусу»¹. Однак в українській культурній практиці, зосібна її молодого крила, про це не дуже відають, забавляючись «скиданням з п'єдесталів сучасності» всього, що може мати вагу, а отже, своїм падінням наробити такого бажаного гуркоту.

Типовий приклад — «Повернення деміургів / Плерома 3 '98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури»². Будь-які серйозні закиди цій «енциклопедії» унеможливаються її іронічно-ігровим характером, що водномить переадресовує цю критичну серйозність адресантові в якості його власної недоумкуватості. Однак цей самозахисний постмодерний механізм безвідмовно спрацьовував би лише тоді, якби упорядники були послідовними і такі зреклися ідеї консенсусу. Але вони її не зрікаються: консенсус волає про себе з кожної статті вимогою визнання роздутого, як мильна булька, «станіславського феномену» і вимогою поневаження усього, що ним не є. І це дуже далеко від Ліотарової ідеї справедливості.

У ширшому полі критичних публікацій (І. Бондар-Терещенко, В. Єшкілев та ін.) подібна тотальна «відцентровість» часто обертається звичайною нігілістичною зверхністю і снобізмом, що вносить додаткове сум'яття в і без того суперечливий критичний дискурс про українську літературу ХХ ст. Така манера хамуваної суб'єктивності у сфері формування уявлень про національний літературний доробок вичерпно схарактеризована Юзефом Жичинським, котрий зауважує: «Немає жодного сумніву, що можна добрати шерегу осіб, котрі в дельозівський спосіб почуваються викоріненими з історії і не зможуть окреслити жодних істотних цілей у своїй життєвій топографії. Однак не видно причин, які би спонукали власне цей добір вважати репрезентативним взірцем роду *«homo sapiens»*»³.

¹ Цит. за: *Życzynski J. Bóg postmodernistów*. — Lublin: KUL, 2001. — S. 18.

² Повернення деміургів / Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — 288 с.

³ *Życzynski J. Bóg postmodernistów*. — Lublin: KUL, 2001. — S. 58.

Насамкінець **п'ята** і, може, найнестерпніша причина сьогоднішньої розкомпонованості літературного канону ХХ ст. — це аморфність, пунктирність і випадковість соціального побутування української літератури у вигляді стабільного книговидавання, преси, критичної рецепції, взаємодії літературної продукції з іншими видами мистецтва тощо. Окрім іншого, канон є суб'єктом і вимагає того, щоби давати художні поштовхи: вдалі і невдалі, результативні і ялові, експериментальні й полемічні — різні, але безперервні і повсякчасні. *Канон жадає слова*. За відсутності культурної політики в державі, яка сприяла б такій повсякчасності й фронтальності, літературний канон перестає твердити про себе іманентно. Він стає трансцендентним щодо кожного художнього явища *hic et nunc*, що й зумовлює його функціональну недооприявленість. Знавцеві літератури це напевно не дуже заважає в його професійній роботі, але ж канон в останню чергу апелює до фахівця: його жива креативна функція орієнтована на широку громадськість.

Себто в силу названих причин український літературний канон, зосібна ХХ ст., є відкритим і перебуває у стані кристалізації. Етапом цього була й остання академічна *«Історія української літератури ХХ століття»* за ред. В. Г. Дончика¹, що її метою був найповніший показ літературного доробку: без жодних і, як на початок 90-х, передчасних претензій на утвердження власне канону — дивно, що цього не схотіли збагнути деякі літературознавці. Близько 200 літературних постатей висвітлено в повноті їх творчого доробку. Багато з них — *унерше*. Чи це не шлях до естетично ієрархізованої картини століття? Хіба це не справедливо — спершу назвати всіх, присутньо причетних до витворення українського літературного контексту ХХ ст., а вже потому роздавати остаточні присуди?

Чи в запланованій тепер Інститутом літератури НАНУ академічній історії всієї української літератури дійде до канонічної однозначності? Безумовно ні, бо це суперечить природі жанру історико-літературного дослідження, яке за визначенням має висвітлювати

¹ Історія української літератури ХХ століття // За ред. В. Г. Дончика. Вид. 2-ге: У 2 кн. — К.: Либідь, 1998.

різні явища і *різні* величини. Проте це ніяк не заважає нам, у разі практичної потреби, звести складну картину національного письменства до презентативної й функціональної безумовності. Тієї, яку ми можемо з легким серцем презентувати світові. Хай навіть без суспільного консенсусу, але з дотриманням національно-історичної справедливості.

Київ, серпень 2002

ТЕЗА ПРО МИКОЛУ ВОРОНОГО

Батько, К. П. Вороний — з кріпаків, мати, О. Д. Колачинська — з роду освітянського діяча XVII—XVIII ст., ректора Києво-Могилянської Академії у 1697—1702 роках П. Колачинського. Дитинство М. Вороного минуло в околицях м. Харкова (Гончарівка, Холодна гора). Навчався у Харківському та Ростовському реальних училищах, згодом — гімназії в Ростові-на-Дону, де разом з драгоманівцем С. Єрастовим організує «Українську громаду». Повернувшись до Харкова, зближується з тамтешнім «Братством тарасівців». Дебютував 1893 р. віршем «Не журись, дівчино», відтоді друкувався у періодичних виданнях «Зоря», «Літературно-науковий вісник», «Засів», «Сяйво», «Дзвін», Єфремовій газеті «Рада», у збірниках початку століття «Акорди», «Українська муза», в альманахах «Складка», «За красою», «Дубове листя», «На вічну пам'ять Котляревському», «Багаття» та ін.

З наміром вступити до Софійського університету й навчатися у М. Драгоманова подався до Болгарії, але 1895 р. несподівано довідався про його смерть і звернув до Віденського університету. Звідти невдовзі повернувся до Львова, де жив і працював у 1895—1897 рр. Увійшов у літературно-мистецьке життя, нові і яскраві барви якому надавала в тодішньому Львові генерація «Молодої Польщі» (Ян Каспрович, Станіслав і Вінцент Бжозовські, Марія Вольська, Тадеуш Павліковський, Леопольд Стафф та ін.).

Тут М. Вороний сходиться з Іваном Франком, Яном Каспровичем, Анджеєм Немоєвським; стає членом редколегії найпомітнішого тогочасного українського журналу «Житє і слово», допомагає Франкові у виданні часописів «Громадський голос» і «Радикал», редагує журнал «Зоря», певний час працює режисером театру «Руська бесіда». Інтенсивно знайомиться з новинками німецької, французької і, ясна річ, польської літератури.

Як бачимо, тогочасна літературно-мистецька діяльність М. Вороного є прямим свідченням не лише типологічних, а й прямих контактних зв'язків раннього українського модернізму з європейським духовно-інтелектуальним контекстом, передовсім його австрійською і польською складовою. З 1897 р. як актор гастролює у складі театральних труп М. Кропивницького, М. Садовського, О. Васильєва та ін. 1901 р. залишає сцену й служить в установах Єкатеринодара, Харкова, Одеси, Чернігова. Від 1910 р. М. Вороний осідає у Києві, де працює у театрі М. Садовського, викладає у театральній школі. З поразкою УНР емігрує до Польщі, живе у Варшаві (1920—1926), де зближується з Ю. Тувімом та Л. Стаффом. По необачному (як свідчить подальша його доля) поверненні в Україну завідує літчастиною Харківського оперного театру, 1927 р. переїздить до Києва, де восени 1928 р. року літературна громадськість урочисто відзначає 35-ліття його творчої діяльності.

В ті дні П. Г. Тичина, котрий саме перебував у закордонному відрядженні, надіслав ювілярові таку листівку: «Високоповажний Миколо Кіндратовичу! Прийміть моє вшанування з тридцятип'ятилітнім днем Вашої діяльності. Це віншування — від молодого товариша по перу і, певно, в деякій мірі як від учня. Ваш П. Тичина, 22.XI. 1928 р.». Через десять років М. Вороний буде розстріляний десь у застінках НКВД. Є підстави вважати, що розшукане В. В. Яременком свідоцтво про смерть В. Вороного 24 квітня 1940 р. з прочерком у графі «Місце смерті» — сфабриковане самими виконавцями, які «розсіювали» по роках (захоплюючи і перші роки другої світової війни) жакливу масу більшовицьких жертв 1937—1939 рр.

П. Тичина не дуже перебільшував, оскільки М. Вороний справді стояв при початках українського антипозитивістського зламу й розгортання процесу модернізму. Для галицьких модерністів, котрі заявили про себе як угруповання «Маніфестом „Молодої Музи“»¹, він був незаперечним авторитетом, зразком «європеїзму», «найвидатнішим майстром поетичної мови»². Віхою в історії української естетичної думки став опублікований «ЛНВ» (1901 р., кн. 9) відкритий лист Вороного до українських письменників із закликом спільними силами видати літературний збірник «нової штуки». Ключовим у цьому зверненні було: *«Увага. Усуваючи на бік різні заспівані тенденції та вимушені моралі, що раз у раз зводили наших письменників на стежку шаблону і вузької обмеженості, а також уникаючи творів грубо-натуралістичних, брутальних, натомість бажалося б творів хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом; бажалося б творів, де було б хоч трошки філософії, де хоч би клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглибимою таємничістю»*. Цей, упорядкований М. Вороним збірник «З-над хмар і долин» зрештою вийшов в Одесі 1903 р. Однак не менше важило й саме звернення, що збурило громадську думку, викликало дискусію (зокрема, відому присвяту М. Вороному, яку І. Франко вмістив у своїй поемі «Лісова ідилія» і яка починалася словами *«Ні, друже мій, не та година! Сучасна пісня — не перина...»*), з усією очевидністю означило завершення однієї й початок якоїсь іншої естетичної доби.

Не входячи в деталі цієї достатньо неоднозначної дискусії, в якій сторони врешті-решт і не відкидали «з порога» постулатів одна одної, не були антагоністами (як це згодом підносила радянська критика), варто наголосити на тому, що сформульована в подальших полеміках опозиція «модернізм — народництво» затуманює суть проблеми й переводить її у невластиве русло протистояння естетичного й національного начал.

¹ Луцький О. Маніфест «Молодої Музи» // Діло. — 1907. — 13 грудня.

² Рада. — 1912. — № 39.

Насправді кожний слов'янський модернізм (польський, чеський, болгарський, сербський, російський) був живлений потребою національної самототожності не меншою мірою, як потребою естетичної самодостатності. Насправді наріжним каменем усіх критичних герців була ідея *службовості літератури* (як скаже потім Ж.-П. Сартр — її соціальної *заангажованості*), ідея *суто позитивістська*, сформульована філософією позитивізму й послідовно втілювана в життя різними культурологічними практиками останньої чверті XIX — поч. XX ст., з-поміж яких українське «народництво», російське «почвенничество», польське «хлопоманство» тощо — тільки одне з їх соціокультурних явлень.

Модернізм як цілісне філософсько-естетичне явище, систему поглядів і виражальних форм можна і треба приставляти тільки співмірному йому цілісному філософсько-естетичному явищу, а не його наслідкам (певним соціо- чи націокультурним практикам, спробам втілення його окремих засад тощо). А таким співмірним явищем у духовно-інтелектуальному житті Європи виступає **позитивізм** О. Конта, Г. Спенсера й Дж. С. Мілля, що *дефінітивно закріплює службово-другорядну (по відношенню до раціонального розуму) роль літератури в житті суспільства як вельми зручного й придатного упоширювача й утверджувача істин, які відкриваються і постулюються виключно у сфері наукового, раціонального знання.*

Я вважаю доконечним зробити таке ключове уточнення. Бо коли ще в контексті тогочасних полемік опір народництву розумівся саме як опір просвітницькому шаблону, приземленості, соціальному прагматизмові (про що, власне, з усією виразністю й говорить Вороний — «стежка шаблону і вузької обмеженості», «твори грубонатуралістичні, брутальні»), то наприкінці XX століття покликання на опозицію модерної літератури народництву як *актуальну проблему сучасності* вочевидь переносить критичне вістря на саме етнонаціональне єство літератури. Іншими словами, модерність останньої починає імпліцитно вимірюватися незалежністю не лише від популяризаторсько-просвітницьких традицій національного позитивізму, а й від усього комплексу філософських та морально-естетичних властивостей, які визначають її національну самототожність.

А це зовсім не так: поява всього найкращого в українській поезії ХХ ст. (від М. Вороного до Т. Осьмачки, від П. Тичини до В. Кордуна, від О. Стефановича до В. Герасим'юка і т. д.) завжди зумовлювалася його доглибною народністю в найширшому, але й прямому значенні цього поняття. Тому, аби й надалі не змушувати літературу виправдовуватися у власній етнокультурній та етнонаціональній кореневості, себто — своєподібності, слід рішуче відмовитися від «переслідування» народного як у самому народництві, так і інших культурних практиках ХІХ—ХХ століть, свідомо чи несвідомо екстраполюючи поняття народництва на щось значно більше й присутніше, аніж наївне просвітянство кінця позаминулого (!) століття. Бо в цьому первісному і єдино морально припустимому сенсі явище народництва *давним давно* втратило свою актуальність. А в будь-якому іншому — є і буде визначальним для кожної національної літератури, в тому числі, як би це кому не муляло, — й української.

Власне, М. Вороному й належить велика заслуга рішучого розширення філософсько-естетичних горизонтів української поезії, звільнення її від пласкої дидактики й банального моралізаторства, від позитивістського комплексу «позитивного впливу на маси» й відповідного соціально-психологічного схематизму. Так, подібні зсуви не трапляються водномить, дискурси попередньої доби не скасовуються жодними маніфестами, у вигляді «голої» декларативності вони проникають і в лірику М. Вороного (хрестоматійне «*Мій друже, я Красу люблю... Як рідну Україну!*»). А проте не ці жести і форми з драматичної авансцени національно-відродження визначають новаторський характер його письма.

Насамперед це — висока індивідуалізованість ліричного переживання, небувала увага до усієї сфери особистісного духовного життя, очевидної суперечливості людської душі, радощі й біди, трагедії і драми якої важать для художника чи не більше за здвиги соціальної історії, а в кожному випадку урівнюються з нею у правах. Це також безумовне вивищення естетичних начал художнього акту над гностичними, синтактики над семантикою, «*як*» над «*що*» і в остаточному підсумку — торжество артистизму, плекання *форми*

як основоположної категорії словесної творчості. Це з М. Вороним приходить в авторську українську поезію верлібр (як вільна форма віршування в народнопоетичній традиції присутній з давніх давен¹), жанр еротичної лірики й поезії в прозі.

Це саме з М. Вороним, котрий закладає естетичні підвалини новочасного поетичного живопису, входить в український поетичний ландшафт *місто*, а з ним імпліцитно — філософська проблематика протистояння Культури й Цивілізації, яку в усій гостроті освоюватимуть поети наступного часу. Так, у М. Вороного з цього приводу можна завважити хіба перші рефлексії, але саме місто, урбаністичні мотиви безумовно визначають собою духовну конфігурацію його поетичного світу.

Чи не всі дослідники саме з М. Вороним пов'язують збагачення виражальної палітри поезії, передовсім за рахунок активізованих музичних властивостей мови, культивування «музики у слові», асонансу, внутрішньої рими тощо. Сам поет писав: «Я починав не так від образу, як од **звук**. І дійсно, **мелос**, спершу примітивний, далі технічно все більше ускладнений, був джерелом моєї пісні-вірша»².

Радикальний естетизм, визнавана самодостатність краси, обстоювання концепту «мистецтва для мистецтва» відкривали широкий простір ірраціоналізмові й інтуїтивізму, за чим вирувало захоплююче і грізне бездно оргіастичності, непізнаного бергсонівського *elan vital*. Не відразу помітною, але, гадаю, надзвичайно важливою рисою поезії М. Вороного є її «вольова напруженість», злегка прикрита імперативність артистичного жесту, саме цієї, покладеної на полотно барви, саме цього, викликаного з німоти, звука і цього оприявленого почуття. Принаймні у зіставленні з О. Олесям або й Г. Чупринкою його поетична, сказати б, орфоепіка є набагато енергійнішою і модальнішою, його спонтанне самоздійснення у художницькому акті — більш рвйним і безапеляційним.

¹ Див.: Сидоренко Г. К. Від класичних нормативів до верлібру. — К.: Вища школа, 1980. — С. 25.

² Цит. за: Вервес Г. Поет повертається на Батьківщину // Вороний М. Твори. — К.: Дніпро, 1989. — С. 17.

Звісно, це потребує додаткового вивчення, але в ліриці М. Вороного я відчуваю перший подих отієї психологічної тужавості й жадливості, що на повний голос заявлять про себе у «імператора залізних строф» Є. Маланюка.

Можна сказати й інакше: саме в поезії М. Вороного виразно проявляється родова дифузія, загалом характерна для європейського раннього модернізму: в даному разі йдеться про взаємопроникнення лірики і драми, ще точніше — про *драматургізацію лірики*, яка у Вороного набуває «театральних енергій» і драматургічних властивостей (модальності, «риторичної» інтонованості, діалогічності тощо).

Натурально відчута М. Вороним потреба виразити незбагненне в неявному виливається в символізм. Слід погодитися з Б. Рубчаком, що його національна версія, зокрема й М. Вороного, далека від взірцевої «чистоти» (якою насправді вповні може похвалитися єдина європейська література — і то та, що й спородила дану стильову течію, — французька). Але й применшувати цей естетично-стильовий досвід немає жодної підстави, хоч би тому, що саме завдяки цим ранньомодерністським шуканням (М. Вороного, Гр. Чупринки, В. Пачовського, О. Олеся та ін.) П. Тичина був поставлений перед необхідністю виробляти і таки виробив *власну* поетичну мову для вираження універсальних сутностей. Але про це — в іншому місці.

(Енциклопедично-інформаційний додаток до «штриха»)

Вороний Микола Кіндратович (псевд. і крипт. — Арлекін, Віщий Олег, Номо, Sirius, Кондратович, Микольчик, М. В., К-ич М., М-У-ко та ін.; 24 листопада 1871, Катеринославщина /тепер Дніпропетровщина/ — розстріляний НКВД 7 червня 1938 р. /за іншими даними — 24 квітня 1940 р./).

Поетичні збірки:

Ліричні поезії. — Київ, 1911;
В сяйві мрій, 1913;
За Україну. 1921;
Поезії. — Харків, 1929;
Вибрані поезії. — Київ, 1959;
Твори. — Київ, 1989.

Мистецтвознавчі та театрознавчі розвідки:

Театральне мистецтво й український театр. — 1912;
Театр і драма. — Київ, 1913;
Михайло Щепкін. — Журнал «Сяйво», 1913, № 7—9;
Український театр у Києві. — Журнал «Дзвін», 1914, № 3, 4, 6
(незаверш.);
Пензлем і пером. Думки естета. — Прага-Берлін, 1923;
Драматична примадонна. Естетично-критичний етюд. До
характеристики сценічної творчості Любові Ліницької. —
Львів, 1924;
Режисер. Театральний підручник. — Львів, 1925;
Олександр Архипенко — журнал «Глобус», 1928, № 8 (105).

Автор низки літ.-крит. статей

і театральних рецензій, зокрема:

«Лірика краси і смерті („Сон-трава“ Грицька Чупринки)»,
«Михайло Грушевський». «Богдан Лепкий», «Христя Алчевська»,
«М. Семенко „Prelude. Лірика“», «С. Черкасенко», «З приводу пере-
кладу» та ін. (див. Микола Вороний. Твори. — К., «Дніпро», 1989).

Автор низки художніх перекладів:

з російської (А. Пушкін, І. Тургенєв, Ф. Тютчев, А. Фет),
польської (Ю. Словацький), французької (Сюлі Прюдом, П. Вер-
лен, М. Метерлінк, П. Бурже), німецької (Г. Гайне), англійської
(В. Шекспір), італійської (Данте), японської (Охара То Ко), старо-
індійської (з «Хітопадеші»), перської (Румі) та інших літератур світу.

ПРАЗЬКА ПОЕТИЧНА ШКОЛА

О, лобо нам крізь млу сторіч
велику чаклувати звагу!

Оксана Лятуринська

З усіх виданих подосі в Україні курсів історії літератури це явище висвітлюється лише в останньому¹. У попередні, де головна увага зі зрозумілих причин приділена «романтико-революційній течії» і «комсомольсько-молодіжній поезії», краще «не ходити». Проте воно, це явище, настільки питоме для вітчизняного письменства, що завжди було в полі вільної критичної думки як один із найвагоміших чинників розвитку української поетичної думки (див. хоч би вступну статтю і критичні матеріали книги «Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході»²).

Все життя індивідуальні й групові портрети «пражан» невтомно прописував Є. Маланюк у своїх статтях, передмовах, відгуках тощо (чимало з того можна знайти у 2-х томах «Книги спостережень» 1962 і 1966 рр. видання). Визнаним авторитетом у цій ділянці був і є чеський літературознавець М. Неврлий, чіїми

¹ Історія української літератури ХХ століття / За ред. В. Г. Дончика. Кн. 1. — К.: Либідь, 1993; Кн. 2. — 1994.

² Сучасність. — Т. 1. — 1969.

стараннями в Україні, нарешті, з'явилася антологія «Муза любові й боротьби. Українська поезія празької школи»¹. Творчість «пражан» у різних аспектах досліджували знані у світі україністи Ю. Шевельов, Б. Рубчак, Б. Бойчук, А. Жуковський, Ю. Бойко-Блохін, І. Качуровський, М. Антонович та ін. Перегляньте бо-дай підшивку журналу «Сучасність» за 35 років його існування (є в ЦНБ ім. В. І. Вернадського), і ви збагнете художньо-філософський масштаб явища, про яке йдеться.

Свідчать про нього й «ініціативні» науково-критичні праці останнього часу, з-поміж яких і книжка Т. Салиги «Високе світло»², присвячена вітчизняній поезії 20—30-х рр. за межами підрадянської України, а також навчальний посібник Юрія Коваліва «„Празька школа“: на крутосхилах „філософії чину“»³.

Отже, попри всі багатолітні замовчування празька поетична школа повертається українській літературі як її невідмінна власність, як частина її природного ества, значно багатшого й складнішого за те, що пропонувалося широкому загалові радянським літературознавством. Себто ми є свідками й учасниками трансформації канонічного образу української поезії ХХ ст., з якого багато що тихо «випадає» в нерозчинні осаді літпроцесу (хоч би й та «комсомольсько-молодіжна поезія») і в якому натомість багато що увиразнюється й виступає на перший план, бо, власне, і є мистецтвом.

Цілком ясно, що кожна постать цього яскравого творчого кола (до речі, остаточно не окресленого навіть в іменному ряді, про що далі) заслуговує на окреме дослідження, і таких досліджень буде чимраз більше. Скромною метою цих нотаток є спроба наблизити широкого читача до самого явища і в загальних рисах визначити його духовно-історичні та естетичні параметри, себто

¹ Муза любові й боротьби. Українська поезія празької школи. — К.: Український письменник, 1995.

² Салига Т. Високе світло. — Львів: Каменярь, 1994.

³ Ковалів Ю. «Празька школа»: на крутосхилах «філософії чину». — К: Бібліотека українця, 2001. — 120 с.

відповісти на питання хто і чому, де і коли, чим і як увійшов в історію української поезії ХХ ст., утверджуючи в ній поняття празької школи.

Отже, хто? В передмові до вже згаданої антології «Муза любові й боротьби» М. Неврлий пише: «Празьку поетичну школу утворили художньо найталановитіші пореволюційні поети, більшість з яких ще недавно зі зброєю в руках боролась за українську державу і після упадку Української НР опинилась за кордоном. Світоглядом й тематично до неї належали Юрій Дараган, Євген Маланюк, Леонід Мосендз, Олег Ольжич, Юрій Клен (О. Бурггардт), Оксана Лятуринська, Олена Теліга, Галина Мазуренко, Олекса Стефанович, Андрій Гарасевич і два талановиті закарпатські поети Іван Ірлявський та Іван Колос». Спираючись на широкий історико-літературний матеріал і цілком слушно трактуючи питання «фізичного» окреслення празької школи як до певної міри умовне, Т. Салига оминає три останні імені, зате додає до наведеного вище ряду такі: Юрій Липа, Максим Грива, Микола Мирський, Василь Хмелюк, Антін Павлюк.

Водночас загальновідомо, що, скажімо, козак збройного куреня морської піхоти УНР і заступник командира Одеської Січі у 1917—1921 роках Ю. Липа емігрував до Польщі, де скінчив медичний факультет Познанського університету (1929) і тоді ж став одним з ідейних натхненників й організаторів варшавської поетичної групи «Танк», що мала свої осередки у Празі, Парижі, Кракові, Ужгороді, Подєбрадах. Так само центральна фігура української поетичної еміграції — Є. Маланюк — однаково неодмінно і разом з тим почергово присутній і в Празі, і у Варшаві до свого від'їзду на «другу еміграцію» (спершу до Німеччини, а тоді до США). Кожна (від енциклопедичної починаючи) довідка про «неокласиків» однозначно вкаже нам на приналежність до славного «п'ятірного грона» О. Бурггардта, себто «пражанина» Ю. Клена. Про «празький період» майстрині відверто інтимного вірша (оксиморон, що краще пояснюється у дискурсі української феміністичної лірики) Наталі Ливицької-Холодної пише Т. Салига, тоді як ця поетеса традиційно відноситься до варшавської групи, а тоді — старшого грона українського письменства в США.

Ці та інші географічно-хронологічні коливання особистих доль (а фактично всі «пражани», які пережили II світову війну, з наступом більшовизму на Європу були змушені податися на «другу еміграцію») не повинні збивати з пантелику: де б не опинилися згодом усі названі поети, свою творчу молодість вони прожили або в Празі, або у сталому і безпосередньому зв'язку із Прагою. Всі вони — творча еліта УНР, яка здебільшого воювала за незалежну Україну зі зброєю в руках (Галина Мазуренко за бойові заслуги була нагороджена залізним хрестом, а Юрій Липа, що як лікар допомагав пораненим, був закатований енкаведистами вже на другій війні...). Після поразки визвольних змагань ця еліта мусила назавжди залишити Вітчизну. Першим пунктом для поетів-воїнів (Ю. Дараган, Є. Маланюк, Л. Мосендз, Г. Мазуренко, Ю. Липа та ін.) стали польські табори для інтернованих (Каліш, Шепюрене), з яких головний шлях проліг до Праги. Чому саме сюди?

Перш ніж перейти до цього, треба наголосити: Українська Народна Республіка була органічним (хоч, на жаль, і слабким мілітарно) породженням історії і натуральним етнодержавним тілом на європейському континенті. І найпереконливішим свідченням цього є те, що, звойована фізично, вона залишила історії свою культуру, суголосну світовій. Жодне штучне соціально-політичне утворення на це не здатне, всі його мистецькі та інтелектуальні пропозиції (того ж таки більшовизму чи фашизму) є дикунськими, збоченськими і морально, й естетично. В нашому випадку думаємо не лише про поезію, а й українське малярство, архітектуру, музику, науку XX ст., представлені у світі цілою плеядою шанованих імен (О. Архипенко, Д. Чижевський, С. Рудницький, С. Смаль-Стоцький, І. Горбачевський, В. Тимошенко та багато ін.). Ця культурна екстраполяція УНР — незаперечне свідчення здоров'я її історико-генетичного «коду».

Отже, поети, які вийшли зі звойованої Москвою Вітчизни, були національно свідомими, світоглядно сформованими і, що важливо, освіченими особистостями. Стрілецька поезія відбила головні настрої і почування народного визвольного рушення і дала блискучі ліричні зразки (не тільки фольклорні — О. Бабій,

Р. Купчинський та ін.). А майбутні «пражани» стали прямими продовжувачами і трансформаторами модерністських концепцій «Молодої Музи», «Української хати», скоригованих, як правило, на уречевлений громадянський чин. Яскраве свідчення цього — поет і воїн ОУН Олег Ольжич, син славетного О. Олеся: самодостатня творчість сина доточує батьківський шемний ліризм цілком відмінними рисами за логікою загальної ідейно-естетичної динаміки 10—30-х років. Себто вимушений відхід цієї генерації «від Дніпра» вельми відчутно послабив творчий потенціал, що лишався й реалізувався в Україні. Цієї втрати не могли компенсувати ані наївні мобілізаційні самонавіювання «Плугу» під проводом С. Пилипенка, ані гуртівничі забіги «Гарту» під орудою В. Блакитного. Література в Україні втратила на якості (бо в мистецтві, як не повертай, індивідуальність — незамінна), а весь вітчизняний літературний процес із поразкою УНР виявився роздвоєним на сім десятиліть.

Цю роздвоєність ми сьогодні й долаємо, прагнучи корелювати вітчизняний літературний плин творчістю порятованих еміграцією «пражан», злети і спади 40—50-х років — художньо-теоретичними досягненнями МУРу (а згодом «Слова»), шістдесятництво (і «нешістдесятництво» у вигляді Київської школи поетів) — ідейно-естетичними пропозиціями Нью-йоркської групи. Бо все це — зумовлені бурями і затемненнями ХХ ст. відгалуження єдиного древа української літератури.

Безумовно, у своїй просторовій і духовній розлеглості це древо виглядало б збалансованішим (отже й міцнішим!), коли б не одна засаднича деталь. Письменники еміграції були прекрасно обізнані з вітчизняним літературним процесом, жваво відгукувалися на всі його тенденції й новоз'яви, їхні творчі пошуки включали в себе знання цього процесу. Вже 1924 р. Є. Маланюк склав найвищу шану поетичному генію раннього Тичини і одразу ж жорстко констатував його явний творчий занепад («від кларнета твого пофарбована дудка зосталась» — «Сучасники»). Тільки через багато літ, на схилі життя (та й то у приватній розмові) Тичина відреагував на цей закид («він єдиний сказав мені правду.. Всі інші

мені кадили...»¹). А загалом література і критика еміграції не від-рефлектовувалися вітчизняним письменством, їх досвід не ставав формо- і змістотворчим чинником вітчизняної художньої думки. 1946 р. датовані «Спогади про неокласиків» Ю. Клена, тоді як в Україні до 80-х років не те що про Ю. Клена, а й про самих неокласиків намагалися згадувати якнайскромніше, та й то з усіма можливими негативами. Синхронна «пражанам» творчість неокласиків активно засвоювалася за кордонами імперії (скажімо, тим же О. Ольжичем чи О. Стефановичем²), а пролетарськи заангажовані митці не могли і не брали до уваги художні здобутки «пражан». До речі, і звідси — проблеми сьогочасного літературного життя, пов'язані зі звичним для Європи і невідомим літературі соцреалізму ідейно-естетичним розмаїттям.

І все ж таки, чому саме Прага? Певно, історики й політологи матимуть свої пояснення особливої прихильності Чехословаччини до незалежної України та її діячів міжвоєнного періоду, ми ж маємо констатувати одне. З-поміж усіх країн Європи на початку 20-х років найбільшу дружність і підтримку національно-визвольним силам України виявила, як відомо, Чехословаччина. Хто був у Празі й бачив овіяне подихом історії велике приміщення в центрі столиці, віддане чехами УВУ, не матиме сумнівів щодо їхніх почуттів до України. Звісно, не останнє значення мала при тому позиція президента-філософа, котрому українські поети навіть присвячували вірші³.

Історик-україніст Б. Зілинський зазначає: «Неабияку роль (у рішенні О. Олеся переїхати з Німеччини до Чехословаччини. — *В. М.*) зіграли також обнадійливі звістки про розвиток українського життя в Чехословаччині, який став можливим завдяки підтримці президента Масарика та частини політичних діячів цієї країни»⁴.

¹ *Неврий М.* Муза болю, сумління і гніву // Літературна панорама. — К.: Дніпро, 1990.

² Див.: *Бурггардт О.* Олекса Стефанович // Вісник. — Т. 7. — Ч. 7—8. — Львів, 1939.

³ Див.: *Олесь О.* Твори: В 2 т. — Т. I. — К.: Дніпро, 1990.

⁴ Зерна. — 1994. — № 1.

З бігом часу празьке поетичне коло розростається, до нього приєднуються молодші. В цьому плані природної динаміки кола (ніколи й ніде офіційно не реєстрованого, організаційно не оформлюваного) М. Неврлий і включає до нього І. Ірлявського (розстріляного 1942 р. у Бабиному яру разом з О. Телігою та І. Рогачем), І. Колоса та А. Гарасевича. Проте празька поетична школа має і своє стале ядро.

Першим у цій шерезі є **Юрій Дараган** (1894—1926), виходець із Херсонщини, старшина армії УНР, котрий свої перші вірші опублікував у журналі «Веселка» (його у 1922—1923 рр. видавали в Калуші Є. Маланюк і М. Селегій). Його єдина збірка «Сагайдак» 1925 р. започаткувала низку поетичних видань Празької школи і, за загальним визнанням, справила відчутний вплив на творчість усіх інших (зокрема О. Ольжича й О. Лятуринської, — остання присвятила Ю. Дараганові свою збірку «Княжа емаль» 1941 р., а Є. Маланюк — вірш 1936 р. «Смаглявість від того вогню...»). Т. Салига зазначає, що Ю. Дараган «одним із перших українських поетів в еміграції звернув увагу на призабуті старокиївські сторінки. Вірші «Похід», «Милуша», «Свати»... не тільки мали художню вартість, а й стали певним зачином розробки цієї теми, продовженої іншими авторами».

В широкому розумінні це навіть не тема, а віднайдення у далекій минувшині першооснов української державності і морально-психологічних витоків народної самототожності. Сварог, Перун, Володимир Великий, Муромець, Вольга, Святогор — три старших лицарі — та інші постаті і лики витворюють у ліриці Дарагана легендарно-міфологічне тло обстоюваної ним України. Ця історіософська концепція Київської Русі як першої «зримої» української держави, рішуче протиставлена норманській теорії і пізнішій версії «триособової коліски», й лягла наріжним каменем у світоглядні основи всього празького кола.

Одним із дивовижних ефектів такого сполучення тисячоліть було те, що поезія Ю. Дарагана (як і інших «пражан») якось водномить увільнилася від надмірної дефенсивності, необхідності постійного обтяжливого національного самоствердження в етнополітичному просторі сучасності. Навіщо доводити очевидне? Ми — з правіку,

«ми жали хліб. Ми вигадали млин. Ми знали мідь. Ми завжди воювали», — ці рядки О. Ольжича зі збірки «Рінь» (1935) якнайповніше передають відчуття внутрішньої моральної впевненості і свободи, що його не знали в такій повноті й молодомузівці, котрі «не пхали ідей». У цій же органічній причетності до сивої давнини можна знайти пояснення, чому ще такі пекучі події визвольних змагань не стали для Дарагана та інших провідним мотивом творчості: вони мали свою більшу, значимішу історію, свій імпліцитний хронотоп, в обширі якої остання війна — лише черговий епізод, яким ця історія аж ніяк не завершується. (Згадайте, для прикладу, українську радянську поезію 40—50-х років, всуціль перейняту мотивами Великої вітчизняної війни, і ви збагнете всю різницю смислу, що там і там вкладається у слово «патріотизм»).

Оця внутрішня незвойованість і незалежність митця на громхкій, катаклічній площині століть дозволяє Дараганові лишатися власне художником, творцем образних форм і значень.

Більшість дослідників пов'язує останні передовсім із естетикою символізму¹, хоча так само можна говорити й про імажиністську виразність його образу («твоя стріла тонким прошиє свистом Ранкове скло над степом запашним»), і майже ренесансну вивершеність образу, близьку за пластикою до традицій грузинської іконографії (чи не від матері-грузинки ці симптоми «східної ментальності?»):

Розтанув день рожевим снігом,
 Вечірній серп за ним спада.
 В гірських озерах потемніла
 Ще більше дзеркало-вода,
 І раптом сарна в далеч синю
 Заколихала вільний біг..
 Тиша... Не чути в ніч осінню
 Її струнких і легких ніг.

«В Карпатах», 1923

¹ Див.: *Фізер І.* Вступна стаття // Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході. — Нью-Йорк: Сучасність, 1969. — Т. 1. — 365 с.; *Шаповал М.* Під білим парусом // Нова Україна (Прага). — 1926. — Ч. 1—2.

Звісно, є у Дарагана й чимало «важчих» поетичних акордів (які, до слова, дивним чином відлунюються аж у поезії «вісімдесятиників», — пор. його вірш «Бисть тишина — в Шипюрні у шпиталі» з поезією І. Римарука «Фрагменти кийвського снігопаду» 1984 р.), є і поема «Мазепа» 1924 р.¹ Проте хочеться наголосити саме на душевній рівновазі, дарованій пам'яттю століть цьому поетові, зведеному зі світу сухотами у 32 роки.

«Залізних імператор строф» **Євген Маланюк** (1897—1968) — також із Херсонщини, з родини національно свідомого просвітянського діяча. Скінчив Єлисаветградську реальну школу (до речі, разом із Ю. Яновським), вчився у Петербурзькому політехнічному інституті, у 1917—1921 рр. був старшиною Української Армії. 1923 р. закінчив у Подєбрадах Українську господарську академію, працював інженером у Варшаві та Празі, 1945 р. викладав математику в Українській гімназії Регенсбурга, того ж року брав активну участь в організації МУРу, а також Об'єднання українських письменників «Слово» у США 1957 р. Спочив у Нью-Йорку, визнаний в СРСР «запроданцем буржуазного націоналізму», а у вільному світі — одним з найвизначніших українських поетів ХХ ст. В його доробку — 10 збірок оригінальних поезій, безліч літературно-критичних та публіцистичних публікацій, два томи «Книги спостережень» — обсервації літератури, культури, історії. Уявлення про його творчість дає книга вибраного «Земна Мадонна» (Братислава—Пряшів—Лондон, 1991), що містить і широку (91 позиція) бібліографію критичної літератури.

Б. Рубчак назвав його «поетом кристалічної свідомості» (Координати. Антологія, т. I), і це справді відповідає природі цього таланту, що виявився стрижневим для всієї художньої думки еміграції. В його засновках — ніцшеанський імператив особистісної історичної долі, що вносить знаменні корективи у розвиток молодомузівського постулату «мистецтва

¹ Див. про неї: *Череватенко Л.* Хай кров на сніг із серця присне... // Дніпро. — 1991. — № 3.

для мистецтва»¹. «Потрібний деякий аскетизм, невсипущий контроль над собою і невблаганний суд над усім, що стає нам перед очі, претендуючи на право бути мистецтвом під аспектом вічності», — так сказав Ю. Клен про Маланюка понад півстоліття тому².

В кожному разі йдеться про свідомо перебрану на себе моральну відповідальність за Вітчизну, що дає Маланюкові снагу підносити, міфологізувати її образ так само, як і картати її за неміч, упослідженість і безсилля. Разюча амбівалентність образу України в поезії Маланюка («Мадонна диких піль», «степова Еллада», «зрадлива бранка», «проклятий край», «божевільна Офелія») завжди викликала протилежні оцінки. Вже тепер І. Дзюба зауважує, що «Шевченко в гніві своєму залишався часткою свого народу і брав на себе всю його істоту і всю спокуту, а Маланюк інколи виступає як верховний судія»³. А М. Неврлий вважає, що так «любити і ненавидіти Батьківщину дано геніям»⁴. І в контексті власних роздумів кожний з них має рацію. Гадаю, як і «амбівалентний» Маланюк у контексті своєї історії.

Та хай там як, гідним пошани й захоплення є філософсько-естетичний масштаб цієї поетичної особистості, в якій глобальність мислення постала в деталізованій предметності конкретних історичних площин, байдуже, чи це сива давнина («куди ж поділа, степова Еллада, Варязьку сталь і візантійську мідь»), чи гуляйпільські простори ХХ ст. («лиш де-не-де замріє Архипелаг послуних хуторів»). Природність художнього взаємопроникнення свого «малого» й великого історичного світу, їх повсякчасне невимуслене переливання одного в одній красномовно свідчать, що Маланюк піднісся до «нового епічного стану», відмінного від абстрагованого екзистенційного переживання М. Вороного, Г. Чупринки чи навіть О. Олесья:

¹ Див. про це: *Рубчак Б.* Пробний лет // Остап Луцький — молодомузець. — Нью-Йорк: Слово, 1968.

² Вісник. — 1935. — Т. 3. — Кн. 6.

³ Прапор. — 1990. — № 1.

⁴ Літературна панорама. — К.: Дніпро, 1990.

Несу отут страшний свій іспит
І знаю, що життя мине,
І мати, сидючи на призьбі,
Вже не вичікують мене.

1924

Є. Маланюк розглибив свій національно впізнаваний поетичний світ історичним часом, що сягає античних меж, і водночас олюднив собою цей історичний безмір, зумів подати його в неповторно особистісних і виразно українських барвах. Збірки «Стилет і стилос» (1925), «Гербарій» (1926), «Земля й залізо» (1930), «Земна Мадонна» (1934), «Перстень Полікрата» (1939) вивели їх автора на чільне місце в обсязі жанру. «Поетом епохи» назвав його В. Державин, «поетом апокаліптичних літ» — Д. Донцов. У повоєнних збірках («Влада», 1951; «Остання весна», 1959; «Серпень», 1964 та ін.) вийшло на позір доти притлумлюване розумом і волею ліричне начало. Цю відміну індивідуального стилю тонко і чуло означив Ю. Шерех у рецензії на збірку «Влада». З-поміж вельми проникливого іншого він сказав і таке: «перед нами справжній, чи не єдиний у нас тепер майстер», який «сам... добре знає, уже знає, що влада — це серце» (Євген Маланюк, «Земна Мадонна»).

1927 р. з'явилася збірка «Поезії» **Олекси Стефановича** (1899—1979), що народився на Волині в сім'ї православного священика, скінчив 1919 р. Житомирську духовну семінарію і від 1922 р. жив у Празі. Тут він студіював філологію у Карловому університеті, слухав лекції з філософії в Українському вільному університеті (згодом захистив дисертацію на тему «Метлинський як поет»). Друкувався в журналах «Нова Україна», «Християнський шлях», «ЛНВ», «Пробоем» та ін. У 1944—1949 рр. жив у Німеччині, а потім — у США (Баффоло), де й помер у старечому домі.

Найповніше його творчість представлена виданням «Зібрані твори»¹, упорядкованим Б. Бойчуком, у передмові до якого І. Фізер назвав О. Стефановича «одним із найцікавіших сучасних поетів».

¹ *Стефанович О.* Зібрані твори. — Торонто: Євшан-зілля, 1975.

У вміщеному тут же есеї «Про поета, що не вмер увесь» Марина Антонович-Рудницька підкреслює: «Головна прикмета Стефановича-поета... — це вперте і послідовне, майже неймовірно докладне випрацювання вірша. Стефанович буквально карбував, шліфував, цизелював не тільки кожне слово щодо точності його значення... Він шукав щодо кожної теми якнайвідповіднішу форму, склад, ритміку, рими і поетичні образи. Навіть стиль і характер мови змінювалися згідно з історичним тлом, добою або настроєм, який треба було в даному творі передати».

О. Стефанович з однаковою легкістю вживався в різні світоглядні контексти давнини, розробляв християнські й поганські, античні й козацькі мотиви, а тому, певно, мав рацію М. Гнатишак, коли писав у листі до поета: «Тобі, може, немає рівного поета у відчутті стилю українського бароко»¹. Розглядаючи нині справді гранований вірш Стефановича на тлі поетичного потоку в Україні 2-ї пол. 1930-х років (за винятком неокласиків, Є. Плужника, В. Свідзинського та ще кількох), починаєш уповні розуміти, якою культурною втратою була для нас півстолітня «вийнятість» цього митця з літпроцесу, які надійні основи закладалися ним для наступних модерних стилів, хоч би й бароковості І. Калинця:

...І от дороги, як підлога,
Риплять од хижих орд.
І крик возів — мов хто сполохав
Десь лебединий хор.

І от степи од орд ступання
І стогнуть, й стугонять.
І стріли осами од рання
До вечора сичать.

І не один шолом — надвоє...
І ломляться списи...
І никнуть трави під вагою
Червоної роси.

¹ Львів: Мета. — 1939. — 14 травня.

Глибоко з полком своїм Ігор,
Глибоко в степ зайшов —
І хилить половецький вихор
Українську хоругвов...

«З давнього-давнього», 1927

Наступним книжковим дебютом була «Рінь» **О. Ольжича** (О. Кандиби) 1935 р., за якою вийшли «Вежі» (Прага, 1940), а третя книжка поета під назвою «Підзамча» була видана вже посмертно (1946). Найдокладніше життя і творчість поета представлені виданням 1992 р., здійсненим Фондом О. Ольжича в Українській редакції СПВ (Братислава—Лондон—Пряшів). В уже згадуваній «Історії української літератури ХХ ст.» вміщено його літературний портрет. Проте цілком очевидно, що глибока наукова рецепція його творчості, органічне «вписування» її у вітчизняний літературний процес ХХ ст. — ще попереду. Принаймні в Україні, де головна увага зверталася подосі на життєпис поета, трагічно обірваний 1944 р. в концтаборі Заксенгаузен.

Син О. Олеся, О. Ольжич (1907 р, н., літ. псевдоніми М. Запоточний, Д. Кардаш, К. Костянтин, С. Лелека) опинився з родиною у Празі 1923 р. Вивчав археологію в Карловому університеті та УВУ (написав дисертацію «Неолітична мальована кераміка Галичини»), працював за фахом у чеському національному музеї, викладав слов'янську археологію в Гарварді, де 1938 р. виступив ініціатором створення Українського наукового інституту. Один із найактивніших членів ОУН (після 1940 р. — фракція мельниківців), Ольжич 1941 р. очолював її відділи на Правобережній Україні, а після розгрому Київського осередку 1942 р. перебував на нелегальному становищі у Львові.

Як поет-лірик Ольжич послідовно розгортав український етносвіт у минуле (античне, поганське, давньокиївське), надаючи перевагу класичним римованим формам, а часом і білому віршеві. В його стриманих інтонаціях і тужавій образній фактурі легко вчувається відгомін київського неокласицизму, і разом з тим навіть у своїх культурософських візіях Ольжич значно імпульсивніший, наближеніший до свого сьогодення:

З кедрових квадрів, тісно при собі,
Вона стоїть, простора і широка,
Ця хата з ганком, що в його різьбі
Відбився світ гетьманського барокко.

Кедрина курить мед. Чи це сплива
Ополудні розтоплена живиця?
Метелик заблудився. В'ється. Два!
Проміння ллється важко, як пшениця.

Ось полетіли прудко над гумном,
Де мазанок жовтогаряча глина,
І де лани метнулись табуном
У збитий степ, наїжуючи спини...

«Зимовник»

Ольжич був молодим. Там, де неокласики простерли вглиб буття свою емоційно поліфонічну думку, він спалахнув мудрою пристрастю. «Ольжич рушив далі. Беручи за епіграф слова улюбленого П. Филиповича „А гостре мужнє покоління уже росте на молодій землі“, він продовжив його думку, потвердив генетичну лінію пасіонарності в новому, драматично загостреному контексті міжвоєнного двадцятиліття: „Воно росло з шукання і розпуки, Безжурно-мужнє, повне буйних сил“, ...воно рішуче виступило проти тоталітаризму сталінського чи гітлерівського гатунку»¹. Він не просто прикликав, а й сам був одним із тих, «хто кров'ю й волею сціпить в цемент Безвладний пісок мільонів». І тому громадянська патетика, якою раз по раз спалахує його високохудожній вірш, сповнений виняткової моральної певності і сумління, геть позбавлена трибунної риторичності і силуваності. Ця патетика — з принуки таланту, а не обов'язку; ці урочисті Ольжичеві акорди безпринадні й адекватні:

...Вік героїв величний надходить,
І щоночі на небі мечі.

¹ Історія української літератури ХХ століття / За ред. В. Г. Дончика. Кн. 1. — К.: Либідь, 1993; Кн. 2. — 1994.

І щонаочі за обрієм чорним
Стогнуть кроки — залізо і мідь,
Смертоносні! Тверді! Непоборні!
Дорогі до безтями! Прийдіть!

«Все бурхливіші крила негоди...», 1930

Поетеса, малярка, скульпторка **Оксана Лятуринська** (1902—1970) «мала в собі щось від гострого гальського розуму французів, темпераменту й запальності поляків, щось від німецьких романтиків»¹. Із заможної волинської родини військового, вона закінчила гімназію, від 1924 р. — в Чехословаччині, де вивчала філософію у Карловому університеті й відвідувала Українську студію пластичного мистецтва. Авторка низки пам'ятників і скульптурних робіт. Друкувалася в емігрантській пресі (літ. псевдоніми Роксана Вишневецька, Ок. Печеніг) і дебютувала поетичною збіркою «Гусла» 1938 р. Упокоїлася 1970 р. в Міннеаполісі (США). Найповніше творчість О. Лятуринської представлена виданням «Зібрані твори»². В уміщених тут спогадах У. Самчука читаємо: «Виринала вона на обрії поезії пізніше, в 30-х роках, коли-то з'явилася її перша збірка перших поезій з прикметною назвою „Гусла“, з якої відходить Печеніг, а виходить вже Лятуринська, де вона, переступивши межу праслов'янщини, цілковито стає зачарованою жар-птицею давніх русичів».

Майстер ліричної форми, Лятуринська привільно чулася і в стихії фольклорної поетики, мотивами і емблематичними знаками якої рефлексивно збагачене її письмо, і в значно ширшому плінні культурологічного мислення і мовлення, характерного для усіх пражан. В основі цієї манери — явище художнього діалогізму³, або в поширенішому нині термінологічному означенні — інтертекстуальності, при тому, що претекстом і «неявним співбесідником» поетеси (мудрим полемістом, одновірцем, моральним покликачем сьогодення

¹ Цит. за: Салига Т. Високе світло. — Львів: Каменяр, 1994.

² Лятуринська О. Зібрані твори // Передмова Ю. Шевельова. — Торонто: Вид-во українок Канади, 1983.

³ Див.: Моренець В. Джерела поетики К. І. Галчинського. — К.: Наукова думка, 1986.

тощо) тут є й уся давня українська культура як така. Це той (сам по собі багат шаровий) «першотекст», що повсякчас нагадує про себе у вірші, оживаючи в упізнаваних і водночас позначених авторською індивідуальністю формах. У них вже не стільки, власне, «загальної символічності», скільки прямої обрядовості, морально-естетичної значеннєвості, авторка не так має на увазі певні світоглядні домінанти, як їх ритуально-обрядові оприявлення: вона прямо відсилає до них сучасника й підбудовує ними свій власний духовний порив:

І зрине кінь у височінь
 як є в похідній збруї,
 і дух твій, вбраний в кармазин.
 І запитає Юрій:
 — Що мав ти над життя дорожче?
 Що на землі досяг?

 — Я воїн твій, Побідоносче,
 доніс свій золот-стяг.

Коли Б. Бойчук і Б. Рубчак говорять про «самозамкненість», «своєрідний синхронізм», вони, по суті, саме це і мають на думці: «Ці короткі, часто тільки восьмирядкові твори, — ясні й таємничі, прості й складні, але завжди суцільні й самозамкнені, передають читачеві свої символи виразно й безпосередньо; в них є своєрідний синхронізм, немов у старовинних емблемах»¹.

Йдеться про те, що поезія Лятуринської, якій зовсім не чужа суто жіноча помисливість і змисловість, емоційна гра в іпостасі на межі веселого поганства і поштивого християнства («Щастя згублені ключі...»), має винятково багату культурно-історичну, а коли точніше — ритуально-обрядову фактуру, з якої ліпиться власний образний світ. Щось подібне тепер можна помітити в ліриці Л. Таран, Н. Білоцерківець, О. Забужко і саме завдяки творчості Лятуринської збагнути, крізь які перспективні зони художнього простору ХХ ст. традиції Лесі Українки сягають наших днів.

¹ Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході / Упор. Б. Бойчук, В. Рубчак. — Нью-Йорк: Сучасність, 1969. — Т. 1. — 365 с.

Відносно пізно, бо аж 1941 р. збіркою «Зодіак» входить у поезію **Леонід Мосендз** (1897—1948). Народився він у Могилеві-Подільському в родині службовця, рід якого виводився з грецьких колоністів. Скінчив Вінницьку вчительську семінарію, воював у лавах армії УНР, опісля навчався в Українській господарській академії (Подебради), яку скінчив з дипломом хіміка. Ступінь доктора наук здобув у Брно 1931 р. Трохи згодом викладав у Державній академії в Сваляві (1938—1939), а після окупації Закарпаття переселився до Братислави. 1945 р., змушений до «другої еміграції», виїжджає до Швейцарії, де разом із Ю. Кленом (під спільним псевдонімом Порфирій Горотак) видає збірку сатирично-пародійних віршів «Диявольні Параболи», що викликала гостру реакцію зачепленої нею еміграції.

Мосендзові належать збірки оповідань «Людина покірна» (1937), «Відплата» (1933), посмертно виданий роман «Пророк» (1960). Помер від сухот у м. Бльонав.

Активно виступав також у критиці й публіцистиці (згадаймо, зокрема, його книжку «Хвильовий — легенда і дійсність», 1948).

Збірка «Зодіак» — найвагоміша в поетичному доробку Мосендза. Як наголошує М. Неврлий у передмові до своєї антології, «Л. Мосендз в еміграції включає до модерної української поезії філософські мотиви, пов'язані з проблемами екзактних наук, акцентує жадобу сучасної людини до пізнання, природи й всесвіту». Докладніше поетична творчість Мосендза висвітлюється в статті Неврлого¹.

За зрозумілої різниці ідейних орієнтирів певним стильовим аналогом сцієнтичної лірики Мосендза може бути поезія М. Долєнга в її кращих зразках. У кожному разі всі пізніші «вторгнення» мови науки в поезію, «натуралізація» елементів цієї мови в поетичному дискурсі, що викликало полярні оцінки хоч би у випадку того ж І. Драча, мали, як бачимо, рішучі прецеденти в попередніх десятиліттях. А зворотним боком таких інтелектуальних медитацій Мосендза була зворушлива своєю безпосередністю чуттєвість

¹ Україна. — 1990. — № 18.

(«Я затопився в палімпсести...» та ін). Цей наївний кордоцентризм світосприймання — ще одне свідчення незаперечної присутності сковородинівського начала в українській ліриці ХХ ст.

Легендарною постаттю пражського, а потім і варшавського поетичного кола є, безумовно, **Олена Теліга** (1907—1942), дочка петербурзького професора І. Шовгеніва, для котрої ідея української державності стала справою життя і смерті:

І в павутинні перехресних барв
Я палко мрію до самого рання,
Щоб Бог послав мені найбільший дар:
Гарячу смерть — не зимне умирання.

І це справдилося.

Після 1917 р. родина Шовгенових переїхала до Києва, а 1923 р. — до Чехословаччини. Тут по матуральних курсах поетеса скінчила історико-філологічний факультет Вищого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова, одружилася з кубанським козаком І. Телігою. По виїзді до Варшави вчителювала в українській школі й упродовж десятиліття (1929—1939) була одним із найактивніших творців тамтешнього українського життя (а це і громада, і літературна група «Танк» разом із журналом «Ми», і багато іншого). Теліга друкувалася в донцовському «Віснику», журналі «Пробоем», очолювала літературно-мистецьке товариство «Зарево». У вересні 1941 р. як працівник Культурної Референтури проводу ОУН вона у складі похідних груп українського підпілля пішла на Схід, до Києва. Тут за найтяжчих обставин боротьби на два фронти О. Теліга організовує національно-культурні сили, редагує і видає тижневик «Літаври», заборонений фашистами взимку 1942 р. Тоді ж, у лютому, її, голову Спілки українських письменників, заарештовують (знаючи про запланований німцями розгром, вона навідліг відмовилася від'їхати до Львова й залишити своїх «спілчан» наодинці з гестапо). 21 лютого О. Телігу розстріляли в Бабиному Яру.

Невелика за обсягом поетична спадщина Олени Теліги розпошнена по періодичних виданнях і посмертно видана збірками

«Душа на сторожі» (1946), «Прапори духу» (1947) і «Полум'яні межі» (1977). Найповніше подосі видання творів разом з присвяченими їм критичними матеріалами — книжка «О. Теліга. Збірник»¹.

Як митець О. Теліга вповні поділяла засади духовної мобілізованості Д. Донцова та Є. Маланюка, проте, на відміну від останнього, не примушувала себе до аскези, давала у вірші вольну волю палким поривам жіночого серця. Як і у О. Ольжича, громадянський пафос О. Теліги сягає ймовірної особистісної «чистоти» й органічно зливається зі складною гамою залюбленого в життя смертного землянина («Лист», «Моя душа»).

Напрочуд ясне і глибоке відчуття власної жіночності як життєначала оземлює й олюднює усі моральні імперативи її лірики («Мужчинам», «Сучасникам»), робить її медитацію незаперечною в самих онтологічних засновках, неспростовною і природною, як життя і смерть:

Не Лев, а Діва наш відвічний знак,
Не гнів, а ніжність — наша вічна сила.
Та ледве з ваших ослаблених рук —
Сповзає зброю ворогам під ноги,
Спиває ніжність легендарний крук —
Жорстокий демон болю й перемоги.
І рвуться пальці, довгі і стрункі,
Роздерти звички, мов старі котари,
Щоб взяти зброю з вашої руки
І вдарить твердо там, де треба вдарить.

Попри індивідуальні особливості стилю усім «пражанам» так чи так притаманна історіософська вглибленість поетичного мислення. Можна сказати, що саме в цьому вільному від соціально-політичної принуки середовищі доформовується й визріває національний міф, на художнє витворення якого не стало ані молодомузівців,

¹ Теліга О. Збірник. — Детройт—Нью-Йорк—Париж, 1977.

ані «хатян». Мається на увазі той націокультурний міф, без якого у XX ст. не мислить себе жодний повноцінний народ світу (саме він у різних варіантах тепер порушує спокій історичної науки, і це прекрасно). Відтак еволюційна лінія вітчизняної поезії як національно самототожної духовної субстанції значиться від модерністів початку століття до перекірливого шістдесятництва (й альтернативних йому естетських течій — Нью-йоркська група, Київська школа, І. Калинець та ін.) саме творчістю «пражан». Звісно, це зовсім не заперечує художні здобутки (особливо «пізні») майстрів підрадянської України. Проте у зіставленні з «пражанами» їхній внесок у розбудову українського духовно-історичного простору, що про нього йдеться, виглядає більш ніж скромно.

У плані поезики М. Неврлий наполягає на спільній для «пражан» неоромантичній доміні («Муза любові й боротьби»), що відповідає традиційній європейській класифікації. У цій оцінці (особливо підпертій думкою Ю. Бойка про неоромантизм як «форму національного самопізнання і життєвого оптимізму») є свій резон. Водночас незрівнянно вища у зіставленні з попереднім поетичним досвідом суб'єктивованість і предметність поетичного висловлювання, всією образною площиною зіпертого на «другу», культурно-історичну й мистецьку дійсність, дозволяють, на мою думку, розцінювати цю поезію як черговий самодостатній сплеск модерності, що їх література переживає повсякчас і що їх зовсім не обов'язково «від протилежного» (через «нео») пов'язувати з минулим етапом, у даному разі — з романтизмом.

Як уже зазначалося, барокових рис у поезії «пражан» аж ніяк не менше, як і власної новітньої пропозиції у вигляді поезики художнього діалогізму (що його в часи І. Калинця можна потрактувати і як свідомо переслідувану бароковість). У кожному разі, не заперечуючи тих чи тих стильових витоків поезії «пражан», треба прямо наголосити на їх пов'язаності не лише з минулим, а й з майбутнім української поезії, себто на їхній очевидній ідейно-естетичній «присутності» в ліриці 80-х років, що засвідчує творчість І. Римарука, Ю. Буряка, П. Гірника, Т. Федюка, С. Короленко та інших внутрішньо незалежних і чесних з собою поетів.

Тих, котрі свідомо зреклися соціально-політичної риторики в ім'я поетикальності, маючи водночас цілком виразну ідейну орієнтацію, ту (за В. Винниченком) «велику ніжність», що про неї так тонко сказав О. Ольжич:

Так виразно ввижається мені
Палючими безсонними ночами:
Я жив колись в простому курені
Над озером з ясними берегами.

Як же «пражанам» вдалося загалом уникнути того, що їм, воїнам УНР, здавалося, було речено самим життям: стати невтомними співцями визвольних змагань? Що так щасливо порятувало їх від усепоглинальної публіцистичності? На цікаві роздуми наштовхує у цьому плані Б. Рубчак: «Молодомузівці не хотіли і не могли відійти під політичних проблем сьогодення... Спільна екзистенційна ситуація просто примушувала молодих письменників часто-густо відсувати естетичні проблеми на другий план, зосереджуючись на побутовій суспільній боротьбі.

Врешті, ця лицарська реакція... до екзистенційної ситуації свого народу — знищила і групи, і навіть окремі таланти. Жест Луцького — жест раптового і цілковитого переходу від літератури до чисто громадської діяльності... — це був, мабуть-таки, єдиний відповідальний вибір і щодо громадянства, і щодо літератури. Бо, на жаль, інші поети того часу понесли свою розщепленість між естетикою і політикою глибоко в двадцяте століття...»¹. Далі Б. Рубчак як «блискучих синтетиків цих двох світоглядів» називає Тичину, Стефановича, Маланюка. Проте ця теза щодо «розщепленості», коли її взагалі приймати, маючи на увазі під «естетикою» і «політикою» різні види суспільної діяльності — мистецьку і суспільно-політичну, — а не ймовірність розділення естетичного та етичного у самому творчому акті, явно схиляє до глибшого трактування предмета, аніж те, на якому спиняється Б. Рубчак.

¹ Рубчак Б. Пробний лет // Остап Луцький — молодомузівець. — Нью-Йорк: Слово, 1968.

Я думаю, що і ранній Тичина, і Стефанович з Маланюком змогли піднятися до синтезу болю і Болю, й уникнути в цьому неприродного союзу розрахунку і краси. Навпаки, втягнутий у власне політику, громадянське «служіння» в ім'я існуючої влади Тичина як творець поетичного тексту мало не зник, він «утратив голос» (так чи так це стосується усіх радянських класиків).

Безумовно, виносячи проблему «розщепленості» на поверхню теми, Б. Рубчак не міг не думати про вибір Нью-йоркської групи, Київської школи (тоді новоявленої, проте вже знаної в іменах М. Воробйова, В. Голобородька, В. Кордуна), що свідомо відійшли від суспільно-політичних проблем (це не завадило «нью-йоркцям» незмірно багато зробити для відродження рідної культури). Безумовно, пишучи таке, професор Б. Рубчак не міг не думати і про «пражан», котрі не були політиками. Вони були воїнами, а це зовсім інше! Вони були щасливо позбавлені внутрішнього роздвоєння, а відтак награності, силуваності в усьому, за що бралися. У творчості — літературництва як неминучого наслідку «шлюбу» митця із політикою, на що, власне, і натякає коли не сам Рубчак, то показана ним історична даність.

За небагатьма винятками (Л. Костенко, В. Стус, І. Калинець) внутрішня цілісність як норма відроджується в українській поезії з приходом «вісімдесятників», і відновлюється перерваний зв'язок часів. Тому не забуваймо «пражан», намагаючись збагнути, якими іменами і творами правдива історія літератури підказує нам значити морально-естетичну еволюцію української поезії ХХ ст. Саме моральну і саме естетичну.

1999 р.

НЬЮ-ЙОРКСЬКА ГРУПА: ІНТРОДУКЦІЯ ДО НОВИХ ПОЛЕМІК НА ДАВНІ ТЕМИ

На початку 90-х років століття, що минуло, сама розмова про Нью-Йоркську Групу (далі — НЙГ) мала в Україні присмак особливої літературно-критичної свіжості, історико-літературного новаторства і сміливого виклику встояним академічним уявленням про українське письменство ХХ ст. Ми знали про це явище більше з поголосу, з вуст перших щасливців, котрим культурне життя української діаспори почало відкриватися не з Гедройцевої (світла йому пам'ять!) «Культури» і мюнхенського радіо «Свобода», а з реальних американських і канадських ландшафтів, зустрічей, знайомств, — у перших вільних заокеанських мандрах напередодні і після здобуття Україною незалежності. М. Г. Жулинський, І. М. Дзюба, О. В. Мишанич, С. Д. Павличко, М. Ю. Рябчук, І. М. Римарук, аби згадати лише найвідоміші імена, — всі тоді привозили з-за океану валізи книжок і часописів, додаючи нові й нові деталі до складної і прецікавої картини *непідрадянської* української літератури...

Так, сама розмова про НЙГ на зламі 80—90-х, усвідомлювали ми це чи ні, в остаточному підсумку була розмовою про свободу,

свободу особистості й свободу творчості, духовно-політичну свободу нації і державну незалежність України, — все разом, сукупно, в солодкій єдності майже казкового здобутку. Ми говорили про НЙГ, заворожено пробуючи на смак саму вільну бесіду, оці вперше привласнювані вустами топоси наостіж відкритого світу: Нью-Йорк, Мангеттен, Чикаго, Гадзон, Буенос-Айрес, Мюнхен, Едмонтон, Торонто, увесь той подоти абстрактний культурно-цивілізаційний простір, з усезагальності якого винурюються цілком реальні речі. Збірка Юрка Тарнавського (він живе в Нью-Джерсі, це — через «міст Юрка Вашингтона» від Мангеттена) називається «Без Іспанії» (Іспанії!), а Юрій Володимирович Шевельов надиктував це інтерв'ю для «Сучасности» у своєму помешканні на Клермонт Авеню, — це в Мідтавні, побіля Колумбійського університету...

Жодного снобізму — саме упоїння свободою, бо снобізм це — від нібито всевідання й у підсумку — від убогої нудьги, а оте все — від захопленої цікавості, можливо, з дитячою розпашілістю лиць, але ж хто наважиться нам за неї дорікнути?!

Коли видавництво «Дніпро» на схилку своєї видавничої попути у 1991 році ще встигло випустити у світ авторизовані збірки вибраних поезій трьох «нью-йоркчан» («Без нічого» Юрія Тарнавського, «Третя осінь» Богдана Бойчука, редактор обох книжок — В. Д. Герасим'юк; «Крило Ікарове» Богдана Рубчака, редактор — Ігор Римарук), вітчизняному читачеві фактично вперше (якщо не брати до уваги попередні публікації у часописах, зокрема, «Світо-виді», «Сучасності», «Україні» та ін.) була надана можливість докладно познайомитися з частиною поетичних текстів НЙГ. І хоча ця поезія рішуче відрізнялася від майже всього, до чого при звичаївся тутешній читач-шанувальник жанру (в тому числі й цілий критичний цех), жодного сенсаційного відкриття *не сталося*.

І хоча всі збірки мали вельми прихильну пресу, хоча досить хутко творчість НЙГ у ширшому її представництві і скромному на світленні потрапила до академічної «Історії української літератури» (за ред. В. Г. Дончика, два видання в «Либеді» — 1992—1994 рр. та 1998 р.), до фахових лекційних курсів більшості українських

університетів та під окуляр поважних наукових досліджень (С. Д. Павличко, О. Г. Астаф'єва, Ю. Коваліва, Т. Возняка, Т. І. Гундорової, П. Сороки, Н. Зборовської, М. Москаленка, автора цих рядків та багатьох інших), у загальній картині жанру другої половини ХХ ст. майже нічого не змінилося. Так, вона розширилася географічно й естетично, збагатилася новими стильовими взірцями, проте ієрархічно залишилася такою ж, як і до оприлюднення художньо-го масиву під назвою НІГ.

Себто в 90-х роках відбулася безопірна і радісна (кажемо про це без жодної іронії, будучи свого часу прилученими до тієї радості «відкриття» і «повернення з екзилу» великої множини текстів) *кількісна* адаптація національного поетичного доробку з-поза меж колишньої УРСР, тоді як його *якісне* вживлення в активну художню свідомість було делікатно відкладене на потім.

Хоча і в самому цьому толерантному (обережному?) «відкладанні на потім» завузливалися парадокси й суперечності, зумовлені мимовільним накладанням панівної жанрово-стильової парадигми на явища, які в неї не втискувалися за жодних умов. Показовим у цьому плані є «раннє» (бо 1991 р.) судження про нью-йоркчан Миколи Жулинського з його якнайприхильнішої і загалом душевної передмови до «українського дебюту» Б. Бойчука. Спогадуючи свої зустрічі з поетом «на околиці Мангеттена», він пише: «Ми багато говорили про цей феномен молодії на той час, кінця 60-х років, української поезії в далекому Нью-Йорку, надзвичайно ефективний спалах якої, безперечно, був стимульований творчістю шістдесятників»¹.

Уявляєте, яким усесильним мав бути магнетизм справді видатного українського шістдесятництва, коли досвідчений критик нічтоже сумняшеся підверстував під нього феномен НІГ, який майже на десятиліття передував цьому шістдесятництву у часі і — на кілька поколінь — у своїх художньо-філософських інтенціях! Забігаючи наперед, зазначимо, що «чоловічих представників» НІГ

¹ Жулинський М. «І в серце врізалось слово» // Бойчук Б. Третя осінь. — К.: Дніпро, 1991.

увів у літературу Юрій Лавріненко через редаговану ним «Українську літературну газету» ще 1953—1954 рр., їхні книжкові дебюти припадають на 1956 і 1957 роки, тоді як жіноча частина НЙГ в особах Емми Андіївської та Віри Вовк взагалі дебютувала окремими збірками відповідно 1951 р. і 1954 р. То ж яке «стимулювання творчістю шістдесятників»?!

Погодьмося, у світлі цих незаперечних фактів не випадає твердити, що зарубіжний «феномен молодії... української поезії... був стимульований творчістю шістдесятників», більшу і кращу частину котрих увів у літературу Павло Загребельний через українську радянську «Літературну газету» 1961 р. і чий книжкові дебюти припадають на 1962-й та подальші роки. «Безперечною» у цьому твердженні є власне магія шістдесятництва як могутнього морально-естетичного прориву застояної у 50-х роках української літератури, настільки для нас значимого, що міфологізованого до єдиного витоку всіх інших художніх новацій.

Проте «магічне засилля» шістдесятників, умовно кажучи, їхня «провина» в саме такій перцепції еміграційної поезії насправді ніяка: ця високоталановита і щаслива для української літератури мистецька множина Богу душу винна й жодною мірою не відповідає за деформаційні зміщення критичної думки. Бо коли ми говоримо про незмінність ієрархічної картини жанру після широкого оприявлення цілком нових для нього артефактів, то маємо на увазі не тільки і не стільки загально-визнаний «нобілітаційний перелік», ранжування авторитетів і «розподіл п'єдесталів» (це — речі веселі, захоплюючі, але несерйозні), як *методологію поцінування* самої літератури, ціннісну ієрархію її іманентних філософсько-естетичних чеснот і достоїнств.

Себто нам ідеться не про те, аби, скажімо, потіснити на літературному п'єдесталі Ліну Костенко авторитетом Емми Андіївської (як, до речі, це дозволяв собі Богдан Бойчук, занотовуючи на полях листа Віри Вовк від 7 квітня 1970 р. навпроти її слів «...Лукаш, Ліна, Дзюба — блискучі...» своє власне «альтернативне

судження»: «Емма на десять голів вища»¹. І не про те, щоб применшити художні досягнення шістдесятників доробком НЙГ (як, до речі, це собі дозволяв замолоду Богдан Рубчак, котрий у листі до Б. Бойчука від 25 вересня 1962 р. писав: «ніхто з „шестидесятників“ ще не досягнув навіть крихітки поетичної віртуозности (говорю не про теми, настрої, національний кольорит, а про віртуозність — найголовніше в поезії) Васильківської, Андіївської чи (в образності) В. Вовк»².

Ідеться про речі значно вагоміші, науково присутні, а саме: чи оприлюднений поетичний досвід НЙГ змінив щось у уявленнях української критики 90-х років про природу художнього тексту як такого, його функції у духовному житті особистості і соціуму, закони його креації, суспільного побутування та перцепції? Чи цей «новопридбаний» поетичний масив загалом змусив нас поглянути на літературу по-новому, а чи просто «видовжив територію батьківщини, як гуму, аж до Едмонтону чи Сіднею», як в іншому зв'язку іронічно (і цілком слушно!) зауважив Богдан Рубчак³?

Здається, сталося так, як тільки й мало статися за логікою речей: нове вино поезії спершу щедро розливалося критикою у старі міхи: вони чудернацьки розбухали, починали протікати, і з того народжувалася потреба шити нові. Радикально новий інтелектуально-емоційний зміст і стилістика нью-йоркчан, різючі метаморфози в природі суб'єкта лірики та його позиції щодо т. зв. реальної дійсності, викличні новації у сфері художньої семантики і синтактики, інтонаційного оранжування поетичного висловлювання і, чи не головне, самої його мети, — все це та інше, що визначає собою

¹ Columbia University Libraries. Manuscript Collections. Bakhmeteff Archive. New York Group Collection. Boychuk correspondence. Box XIII. Folder Selansky Part III. Лист Селянської (Віри Вовк) до Б. Бойчука. Женева, 7.IV. 70.

² Columbia University Libraries. Manuscript Collections. Bakhmeteff Archive. New York Group Collection. Boychuk correspondence. Box XVI. Folder B. Rubchak.

³ Рубчак Б. Кам'яні баби чи Світовид? // Світо-вид. — 1996. — № 11(23). — С. 95.

безсумнівне новаторство НІГ або ж її модерність, українською критикою 90-х років було їй *мовчки й милостиво дароване*.

Іншими словами, розширивши, «як гуму», вітчизняну літературну карту до Нью-Йорка, Чикаго «і Сіднею», наша обріділа суспільно-культурна думка (в єдину широчінь свого практичного засягу і різної фахової заглибленості) загалом воліла *не помічати* «нетутешності» цієї поезії і *не акцентувати* на тих методологічних проблемах, які вона самою своєю появою у широкому обігові актуалізувала з усією неминучістю. До цього схилили як правила доброго тону (стосовно нових і не в усьому зрозумілих членів СПУ), так і могутня інерція критичної думки багатьох попередніх десятиліть, примножена острахом радикальних змін у вітчизняному літературному каноні.

Всі ці дивини і парадокси власного входження (чи «введення») в український літературний контекст і розчарували, і насторожили нью-йоркчан, свідченням чого можуть бути чи не всі їхні виступи в українській періодиці з намаганням пояснити й обставити свою «інакшість» і свій інший, відмінний погляд на мистецтво слова. Згадаймо тут бодай статті Б. Бойчука¹ або М. Ревакович², але особливо — Б. Рубчака, котрий з якоюсь, сказати б, відчайдушністю (це — від обурення) і, водночас інтелектуальною граційністю (а це вже — від таланту) намагається перевести розмову в русло посутнього філософсько-естетичного діалогу, принагідно віддираючи від української прояви НІГ пострадянські і посттоталітарні «розпізнавальні знаки», поквапом попроставлювані на ній уже «вдома». Наведений нижче пасаж — далеко не найголовніший у Рубчаківій статті, але з погляду на латентні моральні парадокси оприсутнення НІГ в Україні — досить промовистий:

«Наші побратими в Україні з великим апетитом взялися сортувати еміграційних авторів на більш чи менш корисних, більш

¹ Ревакович М. Дещо про Нью-Йоркську Групу // Світо-вид. — 1996. — № 11(23).

² Бойчук Б. Декілька думок про Нью-Йоркську Групу і декілька задніх думок // Сучасність. — 1992. — № 4.

чи менш „благонадійних“ і для „національної ідеї“, і для приватніших потреб. Вони взялися вирішувати, хто з цих авторів національно-український, а хто тільки українськомовний. Хоч в них самих «національна ідея» ще поки що цілком свіжа й не зовсім засвоєна, то все-таки вони вже здавна звикли говорити „за народ“. Вільний еміграційний поет має зрозуміти, що такі апарати й індивіди на батьківщині — це явище нинішнього дня, і що їх вчинки судитиме історія з такою суворістю, з якою судитиме й самих еміграційних письменників. Отож він має писати так, як йому писалося й пишеться (змінюючись лише волею власного розвитку), з надією, що на батьківщині, без ніякого опосередковування, він знайде хоч кількох читачів. Адже ще донедавна єдиним „територіальним імперативом“ було його серце й його свідомість. І хай так буде далі»¹.

Головним у цих драматичних за своєю суттю роздумах Б. Рубчака (вперше вони були виголошені професором Б. Рубчаком у доповіді на прем'єрі фільму «Подорож у сумерки» в Інституті Модерного Мистецтва м. Чикаго, 29 жовтня 1994 р., а визрівали, поза сумнівом, здавна) є ідея про те, що «*брак, недостача, відсутність* [вітчизняного ґрунту. — *В. М.*] можуть стати, в певних умовах, дорогоцінними дарами», а «психологічно-текстуальний вибір власного стану еміграційности», «привітання й повне мистецьке використання цього стану» можуть вести до несподіваних художніх відкриттів, побільшувати особистісну свободу митця й обертатися на його творчі перемоги².

Вже тут помітна конфронтація, або ж, м'якше кажучи, незбіжність естетики та соціології тексту, імпліцитне заперечення визначальної ролі будь-якої традиції у таїнстві народження новітніх художніх форм і смислів. Оскільки ж з-поміж інших імовірних аспектів цієї незглибимої проблеми Б. Рубчак свідомо обирає тут морально-політичний (а у Великій Україні впродовж усього ХХ ст.

¹ Рубчак Б. Кам'яні баби чи Світовид // Світо-вид. — 1996. — № 11 (23). — С. 99.

² Там само. — С. 95.

цей аспект завжди визначався життєзначною потребою національного самозбереження і самоствердження з відповідною цим функціям поетикою літературного тексту), то для автора справа вже зовсім не в тому, аби втиснути творчість НЙГ в усталену художню парадигму українськості, а в *методологічному переосмисленні* цієї останньої.

Власне ця, ще здавна (від часів Лесі Українки) означена потреба, акумульована й актуалізована **внутрі** самої української художньої думки творчим генієм багатьох митців (П. Тичини, М. Зерова, Є. Плужника, В. Свідзинського, Б.-І. Антонича та ін.) за певних історичних обставин і покликала до життя Нью-Йоркську Групу, безумовно і палко підтриману при її початках провідними культурними діячами української еміграції (В. Баркою, В. Державиним, Гр. Костюком, Ю. Лавріненком та багатьма іншими: ми маємо намір розглянути це детально і документовано). Інша річ, *як саме* трактувати ці тенденції і зміну художніх орієнтацій, і тут нам бачаться принаймні *дві можливості*, причому не лише суто теоретичні, а й реалізовані у критичній і художній практиці.

Перша з них полягає у тому, аби побачити в практиці НЙГ доказ естетичної безплідності ангажування літератури у проблематику національного буття: як в онтологічному — XIX ст., так і морально-етичному — XX ст. вимірах цієї проблематики, і, що з цього випливає, — доказ переважної «немодерности» української літератури XX ст., а ще гостріше кажучи, — свідчення художнього консерватизму вітчизняного письменства середини XX ст. не тільки в підрадянській Україні (тут особливих доведень і не потрібно), а й за її межами. Вдаючись до фразеології «пізнокучмівської» доби, — у дзеркалі НЙГ побачити доказ естетичної непродуктивності національної ідеї в літературі.

Друга — побачити в цих тенденціях плідну й присутню реалізацію природних потреб національної естетичної думки в усій її історичній повноті й багатогранності. Першу можливість логічного розгортання судження обирає професор Григорій Грабович, котрий взагалі є знаним майстром ефектних загострень і конфронтацій.

Так, у своїй піонерській (як на той час) студії «Велика література», чи не вперше відсторонено й поглиблено аналізуючи явище МУРу (Мистецького українського руху 1945—1948 рр.) та органічну для нього концепцію «великої літератури» або ж «національно-органічного стилю», Гр. Грабович пише:

«Гасло „великої літератури“ або „за велику літературу“ вперше проголосила... перша програма МУРу. Перший з'їзд МУРу відбувся вже 21—22 грудня 1945 р. в Ашафенбурзі, в Німеччині, в американській окупаційній зоні. Доповіді, прочитані на з'їзді, зокрема, „Велика література“ Самчука, „Стилі сучасної української літератури на еміграції“ Шереха і „Мала чи велика література“ Остапа Грицяя з'явилися невдовзі в першому збірнику МУР (1946)... Немає жадного сумніву, що справа, мета, обов'язок є визначальні, а мистецтво, художні засоби, пошуки досконалости стосовно першого — підрядним... В її (програми МУРу. — В. М.) онтологічних принципах, в її теоретичному ствердженні телеологічного принципу в літературі, в її вірі, що література має і повинна мати керівні ідеї і що, взагалі, літературою треба керувати, ця теорія є вельми близькою до соцреалізму; це своєрідно викривлений або, краще сказати, гуманістично вдосконалений його варіант (с.58—59)... Суть літератури та її майбутнє за однією з головних рис програми МУРу „знаходиться тільки й виключно в цілковитій посвяті політичній боротьбі“, ясно передається „Думками про літературу“ І. Багряного: „в цілому комплексі засобів боротьби нації література повинна займати одну ділянку цілого наступального фронту, а український письменник повинен бути в перших його лавах. Поза тим я собі великої української літератури не мислю“ (с. 60—61). <...> В найширшому розумінні (як видно зі статей Багряного й Самчука) українську літературу попросту визначають як літературу ідеологічну й націотворчу (с. 64). <...> Літературна дійсність того періоду, в усіх своїх розгалуженнях, звернена безпрецедентним чином до читача (с. 77). <...> Питання читача, питання, що й як для нього писати, становить той ґрунт, на якому „велику літературу“ висаджують у повітря і на тому замикається цей період емігрантського писання (с. 79). <...>

Їхня (Ю. Косача та І. Костецького. — *В. М.*) ересь полягала, попросту, в тому що вони відкинули гегемонію читача, і, щобільше, звели його до найменш істотного чинника в трійді літературної комунікації (с. 79). <...> Він (І. Костецький. — *В. М.*) пропонує реформувати питання: «не що, а хто і як: ідеться про те, що треба постійно знаходити свою індивідуальність, і на це — в самому принципі — немає готових формул. І критик, і письменник повинні ставити питання, а не проповідувати відповіді»¹... Естетична програма суверенного індивідуалізму, справжньої — нериторичної відвертості до нових і «чужих» ідей і моделей, інтуїтивного відкидання штампів, місій і організаційної надбудови з її «керуванням» літературою — все це, що в зародку крилося в косо-язиких і пробних міркуваннях Костецького, прийняло та наділило змістом наступне покоління, так звану Нью-Йоркську групу. Може це жорстоко (історія тільки такою і буває), але, здається, що найбільшим досягненням МУРу було те, що він дав притулок таким «диверсантам». А досягнення «великої літератури» в тому, що вона так швидко породила свою антитезу².

На наш теперішній погляд (свого часу, прямо визнаймо, захоплений цим есеєм), тут стільки ж правди, як і кривди. Правда, — у детальному фактичному висвітленні стрімкої еволюції української естетичної думки на зламі 40—50-х років, а кривда — в зумисне загостреній полярності позицій, у лобовому зіткненні поколінь на потіху дослідницького зору, у вивищенні одних коштом других, у явному спрощенні позицій і тенденцій.

Так, ми сьогодні ніяк не можемо погодитися, що ідея великої національної літератури, якою вона мислилася тоді її речникам, є «викривленим або... гуманістично вдосконаленим варіантом соцреалізму». Це твердження ґрунтується лише на тому,

¹ *Костецький І.* Український реалізм ХХ сторіччя. — МУР. — 36. 3. — С. 34.

² *Грабович Гр.* Велика література // Сучасність. — 1986. — № 7—8. — С. 46—80.

що митці обох означених культурних площин справді визнають телеологічний принцип у літературі. *Цього явно замало*: весь слов'янський модернізм, починаючи від С. Виспянського, Й. Махара, Незвала, П. Тичини аж по будь-яку значиму постать другої половини ХХ ст. є телеологічним або цілепокладеним¹.

Життедайна «єресь» І. Костецького щодо «відкидання гегемонії читача» та «зведення його до найменш істотного чинника в тріяді літературної комунікації», — насправді є теоретичним симулякром постструктуралізму. Насправді пригоди з цим «найменш істотним чинником» будуть одним з найцікавіших і найсуперечливіших елементів літературної практики НІГ, групи, яка *завзято змагатиметься за читача*, а що більше й значиміше, — творитиме його для себе і не лише для себе *цілком свідомо, послідовно і, не побоїмося стверджувати, затято!* Насправді «свобода від читача» обернеться організованою боротьбою за нього (зрештою — в ім'я його самого), а саме витворення нових горизонтів сподівання і буде один із найважливіших наслідків усього цього модерного рушення.

Ми плануємо дослідити цю проблему в окремій праці, а поки надамо слово літераторам старшої генерації, тим, чий творчі інтенції й здобутки, на думку Г. Грабовича (котрий явно квапиться відкинути їх на полицю історії), були «висаджені у повітря» і, відповідно, розвіяні в тумані минулого новим поколінням. Цікаво, як вони на схилі свого віку поставилися до подібної інтерпретації важливого епізоду українського літературного поступу? Надамо їм слово бодай заднім числом і заради історичної справедливості, тим паче, що йдеться про малодоступні архівні матеріали.

Першим буде слово І. Коровицького, котрий у листі до Б. Бойчука (й це особливо знаменно) 30 серпня 1985 р. так відгукується

¹ Фізер І. Телічна спрямованість у мистецькій творчості. Українська літературна творчість з перспективи телічної спрямованості // Деякі міркування про телічну спрямованість українського літературного процесу. — Наукові записки НаУКМА. — Т. 19. Філологічні науки. — К.: Стилос, 2001. — С. 19–22.

про рукопис статті Гр. Грабовича «Велика література», надісланий йому із пропозицією дати полемічну відповідь (подаємо в орфографії оригіналу):

«Одначе, Автор заплутався у многослів'ї, у повторюваннях, а головне, що зрадив свою тезу про незаангажованість критики (і літератури взагалі). Добачає у теоретиків Великої літератури „дубину розрахунку“, щільне її (літератури) пов'язання з суспільним і культурним тлом, засуджує „напутливість“, підкреслює „жовчну кольку“ „Шерехового самовпевненого й часто аподиктичного стилю“. Але сам є прикладом саме „напутливости“ та „жовчної кольки“. Суцільна аподиктичність, що (якщо відкинути рівень вислову) пригадає вимоги соцреалізму. Для Автора „європеїзм“ лише у Косача і Костецького, інші не розуміли і вважали, що сюрреалізм і екзистенціалізм „небезпечні й нечисті“. Твердить, що всі вірили „в якусь місію літератури“, що „літературщина“ це „найбільш отруйний овоч концепції великої літератури“. Можна б прихильно слідкувати за оцінками Автора, але... Але саме він перейняв багато від стилю соціалітератури, включно з такими вульгаризмами, як досліджувати теоретиків іншого табору, це все одно, що „бити дохлу кобилу“ або „стріляти рибу в бочці“. Проте б'є і стріляє Самчука і Гуменну за „нудність романів“ (хоч їхні твори також і з-перед доби Великої Літератури)... <...> вихвалювання Костецького за таке оклепане, як „не ЩО, а ХТО і ЯК“. Озброєний трюїзмами, Автор ломиться у відкриті двері. Але ломиться озброєний, ерудитний, талановитий, вивчивши добу... Не вистачило йому об'єктивності науковця... Не гнівайтесь, але, дійсно, глибше зайнятися цим твором ніяк не спроможний»¹.

А 16 жовтня цього ж 1985 року на подібне редакційне запрошення до дискусії (Б. Бойчук вів тоді відділ літератури в журналі «Сучасність») таку свою відповідь дав Улас Самчук:

¹ Columbia University Libraries. Manuscript Collections. Bakhmeteff Archive. New York Group Collection. Boychuk correspondence. Box VII. Folder Kon-Kos. I. Korovytsky.

«Дорогий Пане Бойчук,
одержав Вашу посилку — „Велика література“, авторства Григорія Грабовича. Дякую... І вибачте спізнену відповідь. Причина: мій вік і моя хвороба... (Злобний артрит, що паралізує мою активність)...

А Грабович, після знайомства з ним, залишає відчуття вдоволення, що після таких довгих років, від часу появи цієї теми, знаходяться індивіди, які цією справою цікавляться, як також він викликає присмак гіркоти й розчарування. Сказано багато слів, затрачено чимало часу, а суті не виявлено. Враження, що ця тема, для цього автора, просторово й психологічно, переважає його інтелектуальні спроможності. Відчувається упередженість... Його риторика, смаки й світобачення у цих справах, контрастивно не збігаються з ритмом і духом часу, у якому ця тема („Велика література“) зродилася. Тому такий апріорний тон виснівків і такий незаперечливий патерностерський маєстат учителя, що має надолжити його неспроможність бачити саму суть речі.

Зрештою, справу „велика література“ атаковано не раз і з різних позицій. Переважно це непорозуміння. У нас нема традиції подібних тем. Геополітика і історіософія не вважалися (особливо у прозовій літературі) за чинники гідні уваги. Обговорення проблем раси, політичного інстинкту, часу і простору не було на порядку дня, а тому і непорозуміння зі самим питанням. Коли воно було поставлено на чергу учора, то вже сьогодні питають — а де ж ваша „велика література“. Так ніби це має бути витрясено з чийогось рукава. Століття певної стагнації і духової порожнечі ігноруються, як також не беруться на увагу перспективи в майбутнє. Твори, що ці теми порушують, для багатьох читачів, а в тому і для Грабовича, неприступні. Вони йому нічого не кажуть, а лиш наводять нудьгу. Зрозуміло. Цілком зрозуміло.

Однак, ми все-таки вдячні п. Грабовичові за його увагу до цієї проблеми. Думаємо, що в сумі-сумарум при певному зужитку часового натиску, ця справа і ця проблема дасть відповідні наслідки. Маємо всі підстави думати, що і у наш час це вже помітно... Наприклад, література нашого континенту, можливо вперше за своє

історичне дійство, після Другої світової війни, виявляє ознаки Великої. А ми тут „не в Україні суцї“, не одноразово, удостоювалися особливої уваги певних інквізиторських чинників, а були випадки, коли наші творчі досягнення вони намагалися затемнити фальшивками мейд ін УРСР. „Щось то ми та значимо, коли так бояться нас“ — говорив про таке Тичина.

На цьому ставимо крапку. Коли вважатимете за потрібне, можете вивжити цього листа в пресі.

З щирою до Вас пошаною,

Улас Самчук¹.

Чому ми у своїй інтродукції до теми НЙГ зайшли аж так далеко, — до часів МУРу? Відповідь на те очевидна: від того, як ставитися до накресленої Грабовичем опозиції, як її трактувати, залежить осмислення усїєї історико-літературної колізії НЙГ як складової українського письменства. Фактично всі питання зазернені саме там, при початках.

У 90-х роках, докладаючи і своїх скромних зусиль до поновлення природної повноти української літератури нещадного ХХ ст. і навіть не завбачуючи, що таке совісне заповнення її історичних лакун комусь може видатися (або й бути насправді) грубо-механістичним, себто набирати вигляду «радісного розтягнення вітчизни, як гуми», ми загалом рухалися у накресленому Г. Грабовичем напрямі. Одним з таких підсумкових суджень мого власного першого наближення до явища НЙГ було, зокрема, й таке:

«...Наступні (після появи НЙГ. — В. М.) визначальні етапи української поезії, як-от шістдесятництво, модерний сплеск 80-х і теперішні внутрішньолітературні колізії (так різко означені „навколоз’їздівською“ — 1996 р. — полемікою і відколом від СПУ частини молодї генерації) є природним продовженням цих процесів уже на материковому ґрунті. Шістдесятництво, особливо „раннє“,

¹ Columbia University Libraries. Manuscript Collections. Bakhmeteff Archive. New York Group Collection. Boychuk correspondence. Box XII. Folder Salak — Selansky Part I. Letter (print) Ulas Samchuk 18.X. 85.

у своїх морально-філософських засновках є прямим спадкоємцем ідеологічно конвертованих гасел „Великої літератури“ (що їх тепер у первісно національному, власне „мурівському“ варіанті значно слабшими художніми силами у значно складнішій мистецькій ситуації знову прагне реалізувати керівництво СПУ). А натуральним вітчизняним аналогом отих „диверсантів“ (котрі впродовж 60—80-х років уперто відвойовують у завжди агресивного соціального ангажементу — байдуже, більшовицький він чи патріотично-державницький, — плацдарми власної світочуттєвої емансипованости, сенсуалістичної суверенности мистця, себто плацдарми його свободи в межах його віри), — цим аналогом виступають в Україні Київська школа поетів, І. Калинець і близькі до них поети, не зангажовані відвертою поетичною публіцистикою або соціально-політичною риторикою. Не випадково рукопис віршів М. Воробйова 1967 р. намагалася вивезти в Америку не хто інший, як Віра Вовк, котра вочевидь визнала і привітала суголосність цієї поезії модерним пропозиціям НЙГ.

Таким чином, подавшись від чергового в нашій історії роздоріжжя — „літератури на службі народу“ і літератури поза ангажементом — у другому напрямі, НЙГ уже за десятиліття мала собі супутника в подобі „нешістдесятників“¹. Як, до речі, і „Велика література“ мала в своєму новопривозі М. Руденка, І. Світличного, В. Симоненка та ін. І так само, як поети НЙГ загалом наштовхнулися на стіну неприйняття в українських громадах Заходу (що відзначають і М. Ревакович, а також непрямо, проте досить ясно й Б. Рубчак у своїй найцікавішій, як на мене, студії явища НЙГ — „Кам’яні баби чи Світовид?“ — „Світо-вид“, 1996, № 11), так і рецепція творчості „нешістдесятників“ досі обтяжена у нас багатьма вульгарними стереотипами розуміння поезії, її покликання та місця у цьому світі. Не кажу вже про художньо менш „захищені“, а проте значимі модерні явища 90-х (від О. Лишеги до І. Андрусяка, від Раїси Лиші до С. Жадана та ін.), що продовжують перебувати

¹ Див. *Моренець В.* Слово, що випало з мовчання філософів // Слово і Час. — 1997. — № 4. — С. 27.

під явним чи неявним тиском „обуреного“ і нині такого „національно свідомого“ пересічного розуму.

Тобто, я хочу підкреслити, що повоєнна еволюція української поезії об'єктивно не вкладається в урочу картину самого лише „шістдесятницького спалаху“ на тлі мирного „третього цвітіння“ видатних наших і заслужено шанованих майстрів ХХ ст. Вона насправді значно суперечливіша і багатша, хай ми й усвідомлюємо це із запізнілим відкриттям для себе суто естетичної версії поетичного самовираження, становчо заявленої в історії жанру саме поетами НЙГ. І в цьому — відповідь на питання про міру їхньої об'єктивної присутності у вітчизняному літературному процесі, potwierdжені тепер уже не тільки їхнім власним прецікавим художнім доробком, а й природними типологічними відповідниками у великій Україні, без огляду на творчість яких (М. Воробйова, В. Кордуна, В. Голобородька, М. Григоріва, І. Калинця, Т. Мельничука, Ю. Андруховича та багатьох інших) серйозної розмови про нашу поезію тепер уже бути не може»¹.

Більшість зі сказаного у 1997 р., зокрема стосовно еволюційних зв'язків, типології та спадкоємних залежностей, ми готові повторити й тепер. Але в одному ми явно помилилися. Зачаровані майстерним аналізом «Великої літератури» роботи Григорія Грабовича, ми слідом за ним мимохіть перевели розмову з філософсько-естетичної площини в політико-ідеологічну. В кожного на те були свої причини: у 90-х роках ми й справді, як тепер бачиться, і приймали, і вітали, і тлумачили явлення НЙГ передовсім політично й ідеологічно, — як знамення давно сподіваної свободи (ще зовсім не замислюючись, — бо й не відаючи, — якою непростюю є насправді свобода і в громадському житті, і в творчості). Сьогодні нам абсолютно зрозумілі скрушні коментарі до тієї студії і Уласа Самчука, й І. Коровицького, котрі закинули авторові «соцреалістичну» тенденційність, прагнення розділити

¹ *Моренець В.* Суверенне самовираження мистців // Сучасність. — 1997. — № 7—8. — С. 50—51.

літературну практику на «стару» і «нову», «прогресивну» і «ретроградну», «органічну» й «неорганічну», «перспективну» і «безперспективну» на одній-єдиній підставі — з огляду на міру або й сам факт наявності в ній соціальної заангажованості. Це так нагадує до болю знайомий принцип «класовості», наявність якої за соцреалістичною теорією гарантує художньому слову «новизну», «прогресивність» та «органічність»... Один жупел замінюється другим, а ортодоксія лишається.

Тепер ми думаємо, що насправді ані тоді — в часи МУРу, ані в 60-ті роки, чи пізніше *жодного «історичного роздоріжжя» по лінії соціального ангажементу не було і бути не могло*, бо й НЕ варто зводити цю одну з найскладніших філософсько-естетичних проблем до банального випадку письменницької кон'юнктури чи сервілізму (практики, відомої з часів давнього Риму); не варто зводити цю проблему до питання про художню декларативність, плакатність, «голу» публіцистику або навіть риторичність стилю (крайні прояви цих якостей у вигляді запопадливого літературного ремісництва не є мистецтвом поезії і тому не є предметом цього нашого розмислу).

Насправді соціальна заангажованість може бути найрізноманітнішого характеру, може мати дуже різну — до полярності — і стильову, і моральну природу. Погодьмося, що заангажованість у волю влади — це одне, тоді як заангажованість у волю народу/нації до буття — це інше, хоча обидві вони є «соціальними». Зрештою, соціальна заангажованість в усьому розмаїтті її імовірних специфікацій є одним із семіотично й комунікативно розпізнаваних виявів інтенціональності, яка за відомими твердженнями Р. Ингардена є апіорною властивістю будь-якого твору незалежно ані від епохи, ані від напрямку, ані від його стильових властивостей. «Літературний твір, — пише Р. Ингарден, — взагалі є твором суто інтенціональним, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою — текст, усталений на письмі або за допомогою іншого фізичного засобу можливої репродукції (наприклад, на магнітофон)»¹.

¹ *Roman Ingarden. O poznankiu dzieła literackiego. — Warszawa: PWN, 1976. — S. 21.*

Під таким кутом зору «суто естетичну версію поетичного самовираження» або ж «естетичну програму суверенного індивідуалізму» (за Гр. Грабовичем) також можна розглядати як одну з версій «заангажованості», ба більше — добачати в цій заангажованості її цілком природний соціальний аспект ну бодай тому, що хай там як, а здійснюється вона не в космічному вакуумі, а в соціумі і за посередництвом властивих цьому соціуму комунікативних форм.

Нам можуть закинути, що це надмір широке тлумачення, і воно не може бути аргументом у доведенні тези про своєрідну (зумисну чи радше незумисну) «ортодоксальність/соцреалістичність» викладених вище суджень (як Гр. Грабовича, так і моїх власних — з 1997 р.), про політико-ідеологічну переакцентацію філософсько-естетичної проблеми. Нам можуть закинути, що це жодною мірою не стосується художньої практики НЙГ, яка, будучи винесеною у прозорі висі естетичного самопізнання та самовираження Автора, до всіх цих проблем ідеології і політики (які, до слова, мають своїм продовженням ідеологію і політику культури) не має жоднісінького відношення, як і до всіх критичних герців в окресленому вище полемічному колі.

Звісно, НЙГ не відповідає за судження і висловлювання Грабовича, Самчука, Коровицького чи Моренця. Однак і вважати НЙГ безневинною жертвою критичних спекуляцій аж ніяк не випадає. Бо «соціальна заангажованість», якої вони буцімто першими і щасливо позбуваються, даючи всім іншим надихаючий приклад істинної творчої свободи і саме тим засадничо відрізняючись від МУРівських «ідеалістів-консерваторів», у трохи ширшому за «голу декларативність» розумінні цієї заангажованості *властива НЙГ від перших днів її існування*. Ми маємо намір спеціально дослідити питання ідеології і культурної політики НЙГ, а поки хочемо навести один документ, — коротке вступне слово до першого числа «Нових поезій» 1959 р. Бо коли щось із отих далеких 50-х років і можна зі зрозумілою мірою умовності вважати програмною заявою НЙГ, її «маніфестом», то напевне саму цю інтродукцію до власного часопису, — видання, яким ці молоді літератори заявили і ствердили своє буття в українській літературі. З огляду

на сьогоднішню раритетність цього журналу вважаємо за доцільне навести це вступне слово у повному обсязі:

«Починаючи з 1949 року, еміграційне літературне життя опинилося на похилій вниз. Однією з причин цього явища було фізичне переселення людей літератури в країни майже всіх континентів, де намагання втримати себе при існуванні забирає більшу частину потенційно творчого часу й енергії письменників. Але це не суттєве. Суттєвим є те, що після таборової дійсності (де все-таки був бодай у мініятурі якийсь український світ), письменникам *не вистачило духової сили далі творчо розвиватися в підсоннях нових культур* (тут і скрізь далі курсив мій. — В. М.). З другого боку, література на Україні була вже на похилій ще від часу, коли замовкли Тичина і Бажан, коли згнули Хвильовий і Куліш, а на літературному житті випалено штамп соціалістичного реалізму, що в самому принципі не тільки заперечує, а просто вбиває всяку індивідуальну творчість. Спорадичні спроби вирватись з-під цього штампу навіть ніколи не наблизились до завершення з причин фізичних і моральних.

Наявність такої дійсності *посилює в людей молоді літературної генерації почуття мистецької відповідальності. Відчувається потреба інтенсивнішого творення не тільки літератури, а й суцільного літературного процесу*, тобто таких відносин, де творчість письменника і творчість читача стають природним і тим самим явищем. *Лише треба пам'ятати основне: коли літературна творчість письменника, при всій своїй загальній зумовленості, родиться наслідком індивідуального творчого акту мистця, живе власним життям, прямує власними шляхами, то творчість читача великою мірою є тільки наслідком, а частково доповненням чи продовженням праці письменника.*

Тож відома вже в літературному житті Нью-Йоркська Група вирішила не тільки інтенсивніше продовжувати свої творчі намагання, *але й вплинути на оживлення та поглиблення літературного процесу*. Одним із перших уроків Нью-Йоркської Групи в цьому напрямі є річник НОВІ ПОЕЗІЇ, що буде регулярно появлятися кожного року і частково давати образ найновіших поетичних досягнень. Це перший в історії української літератури журнал самої поезії, поставлений на основах виключно мистецьких.

А основи ці дуже прості: творчість кожної індивідуальности вимагає повної зовнішньої свободи вияву, *вона є окремий світ і знає власні закони життя і смерти — вкрай суб'єктивні*. Кожний мистець дуже різко відчуває вимоги свого внутрішнього світу і, не маючи іншого вибору, мусить дати йому повний творчий вияв. Іншими словами мусить *вільно висловити себе своєю мовою*.

Річник міститиме в першу чергу оригінальну творчість українських поетів, *що відповідатиме згаданим вище принципам*. Окремий розділ становитимуть перекладні поезії з чужих мов на українську, і навпаки. *В наступних числах плянується також відділ поетичної критики і теорії (поетики)*. Крім річника, у видавництві Нью-Йоркської Групи будуть появлятися мірою спроможностей окремі книги поезій, драми і прози»¹.

Дуже цікаво і корисно озиратися у минуле! Зауважте, скільки в цьому «напутньому слові» енергійної настановчости — в тому числі й наставлення на осуджений Грабовичем «мурівський» намір **впливати** на літературний процес і мірою можливого — **керувати ним** (нагадаємо: «В її (програмі МУРу. — В. М.) онтологічних принципах, в її теоретичному ствердженні телеологічного принципу в літературі, в її вірі, що, література має і повинна мати керівні ідеї і що, взагалі, літературою треба керувати, ця теорія є вельми близькою до соцреалізму»). Не менше захоплення молодечою снагою нью-йоркчан нині викликає також всуціль «мурівська» теза про принципову **підрядність читача, котрого веде і спрямовує письменник**, бо саме так і тільки так і має бути. То які ж вони тоді в біса «диверсанти»? І чи взагалі є якась міжгенераційна опозиція, а коли є, то в чому? Чи, можливо, просто в молодшому поколінні з властивою молоді радикальністю проявилось щось *давно визріле й наболіле*, виношене в усіх попередніх часах і поколіннях?

Сьогодні достоту зрозуміло, що перед жодним «розпуттям» з подальшим вибором між «заангажованою» і «незаангажованою»

¹ Нові поезії. В-во Нью-Йоркської Групи. — Нью-Йорк, 1959. — № 1. — С. 5—6.

стежею ані в 50-х, ані в 90-х роках українська поетична думка не опинялася (кон'юнктурна продукція «на замовлення» предметом серйозної розмови бути не може). Саме питання сформульоване некоректно: телеологічність незалежно від міри її текстуального оприявлення є одним із природних чинників вербалізації (словоявлення) авторського «я»¹ — так само у «пражан», як і ньюйоркчан, шістдесятників або поетів Київської школи. Інша річ, що в другій половині ХХ ст., потрясеного реалізацією катастрофічних тоталітарних проєктів, цілепокладальний горизонт примножився телосом гри, маніфестаційно безпредметної забави, *послідовного* розсіювання смислів, тверджень та уявлень про людину і світ, від чого, однак, не перестав бути ще одним телосом, самою в собі метою². Але це вже інша, хоч і дотична до нашої тема.

Нам же важливо підкреслити те, що кожний митець у кожному акті творення завжди перебуває перед розпуттям певної цілеспрямованості, і з цього «розпуття», а точніше, верховини повсякчасного духовно-інтелектуального «зміщення» і сумніву **простирається значно більше, аніж два шляхи, два напрями, два тракти**: один — у соціальний сервілізм (соцреалізм, націоналізм, етноцентризм, які таким чином утворюють буцімто єдиний ряд різнознакової, ба навіть полярної, але заангажованості), а другий — у творчу свободу (автентичність авторського самовираження, суверенний індивідуалізм тощо). Це — різні площини, і суверенно індивідуальним та естетично самототожним пречудово може бути

¹ *Фізер І.* Телічна спрямованість у сучасній інтерпретації // Деякі міркування про телічну спрямованість українського літературного процесу. — Наукові записки НаУКМА. — Т. 19. Філологічні науки. — К.: Стилос, 2001. — С. 19.

² *Андрусів С.* Модернізм/постмодернізм: ланки безкінечного ланцюга історико-культурних епох // Світо-вид. — 1997. — № 1–2 (26–27). — С. 13–116; *Фізер І.* Український постмодернізм: метання бісеру перед свинями або телічно зумовлений процес? // Деякі міркування про телічну спрямованість українського літературного процесу. — Наукові записки НаУКМА. — Т. 19. Філологічні науки. — К.: Стилос, 2001. — С. 23–25.

митець, котрий імпліцитно сповідує й утверджує ту чи ту ідеологію. Наприклад, космополітизму. Хіба ні?

Під кутом зору іманентної ідеологічності тексту як такого постмодерністи¹ нічим не відрізняються від речників того чи того національного відродження. І навпаки: глибоко суб'єктивоване світобачення не заважає висловлювати судження загальної філософської ваги. Зрештою вся значима поетична практика 90-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст. суперечить наявності подібних «розтоків»: досить перечитати «Цитатник» Сергія Жадана або «Ангели і тексти» В. Цибулька, аби в цьому переконатися. Так, щодо цього останнього М. Рябчук наприкінці своєї проникливої студії цілком слушно стверджує: «Міфоборство обертається міфотворством, життя пише себе поетом Цибульком на свій, а не на його розсуд, повертаючи його саркастичні сентенції найнесподіванішим патетичним чином... Сентиментальний хуліган, який намагається „реальність порятувати сюрреальністю“ і створити літературу „потрібну в непотрібності“, виявився прив'язаним до українського „дао“ міцніше, ніж він собі думав і нас намагався переконати»².

Гадаємо, давно час зважити й на таку розумну думку:

«Досить легко зробити висновок, — пише Ч. Тейлор, — що занепад класичного світопорядку залишає нам тільки можливість прославляти самість та її здатності. Легко відбувається сповзання до суб'єктивізму і до змішування автентичності із свободою самовизначення. Значна частина сучасного мистецтва звертається до прославляння людських здатностей і почуттів...

Але окремі з найвизначніших письменників двадцятого століття не є суб'єктивістами у цьому сенсі. Вони зосереджуються не на самості, а на чомусь поза нею. Серед них Рільке, Еліот, Паунд, Джойс, Манн та інші. Їхній приклад показує, що неминуче

¹ Див.: *Фізер І.* Постмодернізм: post/ante/modo. — Наукові записки НАУКМА. — Т. 4. Серія: Філологія. — К., 1998. — С. 43—47.

² Див.: *Рябчук М.* Ангели — не тексти // Критика. — 1997. — Ч. 2. — С. 25.

вкорінення поетичної мови в особистому сприйнятті не повинно означати, що поет більше не досліджує світопорядок поза самістю»¹.

Саме так!

Проте питання залишається. Бо разом з усіма цими корекціями давніших уявлень (наших і не наших) ми все ж таки нікуди не подінемося від неспростовного факту *радикальної відмінності* НІГ від панівного в Україні (а великою мірою — і далеко поза її межами) українського поетичного дискурсу.

Вище ми постаралися підвести читача до думки, що ця відмінність не розмежує українське письменство генераційно (хоча з появою нових поколінь певні преференції і наростають), а як певна проблема віддавна вживлена в національну художню свідомість та національну художню практику ХХ століття. І хоча носіями цієї відмінності, як то тільки й може бути, у різні часи виступають конкретні мистецькі особистості або й цілі угруповання (і тут доречно буде згадати і «Ланку», і, можливо передовсім, українських неокласиків, а так само Олега Зуєвського, як і «пізнього» Миколу Бажана з його «Нічними концертами»), вона, ця відмінність НІГ, є загальним надбанням і загальним «питанням» до себе українського письменства ХХ ст., одним з визначальних рушіїв його поступу.

На наш погляд, ця, якнайвиразніше проявлена у творчості НІГ, дискурсивна відмінність пов'язана не стільки зі світоглядними або ідеологічними позиціями чи уявленнями тих або тих митців другої половини ХХ ст. (або й інших епізодів цього віку), *скільки із самою генезою українського художнього слова*: зі складною, гострою і подосі надзвичайно актуальною проблематикою його традиції і новаторства.

Якщо спробувати звузити цю тезу до зримих історико-культурних форм і похопних понять, то ця відмінність зумовлюється протистоянням усталеної наприкінці ХІХ ст. *реалістичної традиції і модернізму* (до речі, саме на цьому, як ми знаємо, кладуть

¹ Тейлор Ч. Етика автентичності. — К.: Дух і Літера, 2002. — С. 73.

найбільший наголос самі нью-йоркчани). Але й цей трюїзм нам мало що прояснює. І тому ми спробуємо сформулювати проблему ще конкретніше, локалізуючи її в автентичному полі тривких художніх практик: ця відмінність зумовлена визначальною для української літератури всього ХХ ст. взаємодією винесеної з ХІХ ст. **рустикальної і новітньої модерної епістемологій**.

Відтак творче переосмислення цієї найпосутнішої для української естетичної думки ХХ ст. опозиції **рустикальне — модерне** ми сьогодні вважаємо ключовим як для формування сучасного українського літературного канону загалом, так і для належного осмислення місця і ролі НІГ у розвитку української естетичної свідомості.

Поняття «рустикальний» і «рустикальність» (від лат. **rusticus** — *сільський, простий*) — далеко не нове, але саме воно видається нам найбільш придатним для віддзеркалення тих модерних явищ, що їх ми маємо на увазі. Вперше, здається, застосоване до української культурної ситуації незабутнім Юрієм Володимировичем Шевельовим¹, воно, має ту величезну перевагу над усіма іншими (передовсім, над поняттям «традиція», а тим паче — «народництво»), що **не протиставляє національне — модерному, не протиставляє закорінене в проблематику національного буття — «щасливо» викоріненому з цієї проблематики**. Це поняття дозволяє у межах самої національної традиції спробувати відділити простакуватість/примітивність від евристичної складності/простоти (якою ж бо семантично незглибимою є насправді ота художня простота!), зерна від полови, плідне від ялового, справді оригінальне (а не гарячково запозичене) від збитого, заяложеного, трюїстичного, вторинного (але також — вторинного щодо власного: це надзвичайно важливий момент компаративних суджень!).

В окремії праці ми і спробуємо проаналізувати художній досвід НІГ крізь призму цієї, гадаємо, визначальної для українського літературного поступу ХХ ст. опозиції **рустикальне — модерне**.

¹ *Шевельов Ю.* (Юрій Шерех). Я — мене — мені... (і довкруги). — Видання часопису «Березіль». — Харків—Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001.

Але вже тепер відразу хочемо становчо наголосити, що перше не можна ототожнювати з етнічно виразною культурою села, а друге — сучасного «мультикультурного» міста: **рустикального** (простацького, трюїстичного, інтелектуально пролінькуватого й духовно убогого, примітивного) в урбаністичному мовленні і мисленні ніяк не менше, ніж модерного (евристичного, такого, що сягає нових епістем поза самістю) в етнічно здійсненому житті на землі, для України природно забезпеченому всією її історією та землеробською культурою. Прикладом першого хай буде остання, написана вже у США збірка віршів В. Махна, а прикладом другого — «Транс-ністрія» Тараса Федюка. Самовдоволеність лінивого ума і серця, «недомисленість», як кажуть філософи — вона не залежить від онтологічної площини простирання.

Ми би навіть ствердили, що в сучасному урбаністичному просторі України, як впливає з його мас-медійної картини, рустикального (простацького, трюїстичного, інтелектуально й духовно убогого, примітивного, самозакоханого і мізерного) значно більше, ніж в усно-поетичних переданнях уже майже дощенту зруйнованого сільського простору. При цьому і один, і другий є складниками сучасного образу національної культури.

Бо йдеться не про «суму технологій», а про значимість індивідуальних актів художньої свідомості, яким байдуже, де «ставатися». Відтак «бахмацьке» слово Костянтина Москальця для нас має незаперечну духовно-інтелектуальну здійсненість, а рустикальне белькотіння «співучого столичного ректора» — жодного. «Космацький узір» Василя Герасим'юка за всієї своєї гуцульської первинності є явищем усесвітньо скорботним і тому безумовно модерним, тоді як «лаша турбай» столичного блазня є зразком тріумфуючої у своїй мізерності простацькості, яка нині збирає повнісінькі зали, і це — жажливо!

Рустикальне й модерне не рознесені по часовій площині відповідно в минуле і сучасне, а з усім своїм лихим і добрим завжди містяться в саметеперішньому. Рустикальне і модерне не рознесені по просторовій площині в «периферію» і «центр», а усе своє лихе і добре оприянюють і там, і там. Так було в часи «Великої літератури», так само є і тепер.

Хоча і це питання потребує більш детального осмислення, оскільки простакуватість/примітивність незрідка знаходить своє обґрунтування в усталеності перевірених часом форм і значень, у світоглядному консерватизмі, який, у свою чергу, може бути як «здоровим», так і гальмівним. З другого боку, кожна художня неміч в усі часи аргументує своє право на існування не чим іншим, як «новаторством» і незрозумілою для «плебсу» «модерністю».

Про те, що творчі пошуки «нью-йоркчан» врешті-решт зумовлені їхнім категоричним неприйняттям рустикальності, яка величається власною простакуватістю як остаточною «істинністю», красномовно свідчить і наявність в їхніх індивідуальних модерних поетиках сильного авангардного елемента. Згадаймо тут послідовну і чисто авангардну руйнацію строфіки і римування, ба навіть синтаксису у Ю. Тарнавського («Без Еспанії»), явно епатажну мову окремих епізодів його ж таки «У ра ни». Таким же «викликом добропорядному смакові» у своїй нав'язливій ампліфікованості видається нам ризиковано посилювана з роками еротичність Б. Бойчука. Герметизм, у вимірах якого випадає аналізувати цілу низку сюрреалістичних композицій Емми Андіївської, — це також щось абсолютно полярне до ясності простих сентенцій як основного засобу рустикального мистецтва.

Не зайве буде згадати тут і сповзання деяких молодших «нью-йоркчан» в суто авангардну мовно-лексичну ненормативність, яка, до речі, сподвигла давнього прихильника НЙГ В. Барку по багатьох роках солідарності й підтримки відмежуватися від групи у письмовій формі. Так, після публікації в «Нових поезіях» вірша Марка Царинника він звернувся до Б. Бойчука з листом, де заявив: «Випадок з тим віршем (М. Царинника. — *В. М.*) потвердив моє мовчазне вирішення: про повний духовний розрив назавжди, але при збереженні добрих відносин громадянських і особистий, і навіть при співпраці»¹. Барку, котрий завжди прочитував тексти

¹ Columbia University Libraries. Manuscript Collections. Bakhmeteff Archive. New York Group Collection. Boychuk correspondence. Box I. Folder Barka.

«ню-йоркчан» як передовсім свідчення дорогого йому «суверенного духовного самовираження мистця», потрясла звичайна вульгарність, що її припустився М. Царинник, вкотре кидаючи виклик «добропорядному смакові». Що вдієш: авангардний чин далеко не завжди є художньо вдалим.

Нам важливо підкреслити симптоматичне: в усіх цих окремих авангардних актах «ню-йоркчани» виявилися пов'язаними саме з рустикальною традицією, — через її крайнє і тотальне неприйняття. Чим дужче вона ними «відчувалася», тим радикальніших форм набували їхні художні цій традиції альтернативи. Взагалі незримим тлом їхньої поезії, «грунтом» їхніх поетичних картин, коли вдатися до малярської термінології, є солодкава римована лірика простуватого рустикального типу — те, що будь-що-будь вони намагалися «переписати». Саме вона, а не якась «заангажованість», а тим паче національна самототожність, якої вони ніколи не цуралися. Говорити ж про те, що на подібну радикальну реакцію їх надихала висока модерна українська поезія ХХ ст., ми не можемо: таких прикладів поетичний доробок НЙГ не дає. Тому їхня модерна творчість є умовно «чистим» прикладом протистояння рустикальності.

На початку ми згадували про загалом стримано-сторожку реакцію українського літературного істеблшменту на вітчизняний дебют ню-йоркчан на зламі 80—90-х років: з'ясування причин такої реакції буде одним із пунктів нашого подальшого дослідження. Але в 1999 році не менш симптоматичною (хоча радше побутовою, ніж літературно-критичною) виявилася для нас і типова реакція пересічних українців Америки старшої генерації на те, що ось конкретний візитер з України раптом заходився поглиблено вивчати явище Нью-Йоркської групи, в тому числі — архів НЙГ, що зберігається нині в бібліотеці Колумбійського університету.

Ви знаєте, як це буває: «А чим пан тут займається?». — «Вивчаю архів НЙГ». У відповідь на відповідь — мовчазне здивування, з чемності прихована іронічна усмішка, зрештою відпруження у знайденому виході з пікантної (абсурдної, химерної, неймовірної — цей ряд просимо продовжити самостійно), як на погляд

нашого американського візаві, ситуації і зрештою по-американськи пряме, засадниче запитання: «А як пан взагалі оцінює поетичну творчість цієї Нью-Йоркської Групи?»

Наразившись кількадесят разів на таке типове запитання, ми в ньому поступово обжилися, освоїлися і виробили для себе також типову, тим не менше правдиву відповідь, в якій міра евфемістичності відповідає нашому відчуттю культурницької коректності (а в діаспорі — ще й незрідка — політкоректності): «Нью-йоркчани поклали на свої плечі (або й культурна історія України поклала на їхні плечі) завдання величезної ваги і складності, з яким вони намагалися впоратися у міру відпущеного їм Богом таланту».

З такими настановами ми й маємо намір далі детально розглянути виникнення і позиціювання Нью-Йоркської групи в літературному просторі і часі (спершу — Америки, а тоді Європи й України). Як на те буде Божа воля.

2007 р.

ДО ПИТАННЯ МОДЕРНОСТІ ЛІРИКИ ВАСИЛЯ СТУСА

(Художньо-філософські аспекти індивідуального стилю)

Вагомість ліричного доробку В. Стуса є нині загальновизнаюю, постать поета і борця в літературі останнього тридцятиліття цілком осібно з огляду як на винятковість таланту, так і долі, кажучи словами самого В. Стуса, «життєсмерті», суголосної хіба що Шевченковій¹. Однак коли його біографія в загальних рисах більш-менш висвітлена², то поезія, створювана за ґратами радянських тюрем і під постійним пресом кадебістських наглядців, яка забігами сміливців дійшла до нас далеко не в повному обсязі й уперше була оприлюднена за кордоном³, в Україні фактично

¹ Не відлюбив свою тривогу ранню. Василь Стус — поет і людина. — К.: Український письменник, 1993. — 400 с.

² Див.: Царинник М. Поезія і політика // Стус В. Свіча в свічаді. — 2-е вид. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 7—27; Жулинський М. Г. Василь Стус // Літературна Україна. — 1990. — 18, 25 січня.

³ Стус В. Зимові дерева. — Брюссель: Література і мистецтво, 1970. — 206 с.; Свіча в свічаді. — 2-е вид. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — 141 с.; Палімпсести. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — 480 с.

лише вводиться у фаховий обіг розпочатим 1994 року багатотомним науковим виданням творів, причому «Палімпсести» планується випустити 1999 року¹. Отже поетична спадщина митця у нас ще не досліджена й у силу зазначених причин в своїй еволюції не осмислена.

Автор найдокладнішої подосі розвідки про ліричну творчість В. Стуса Ю. Шевельов цілком справедливо зазначає: «Було б безвідповідальним у таких обставинах (час написання більшості віршів В. Стуса невідомий — *В. М.*) намагатися накреслити хоч трохи повний образ Стуса як поета, ще більше — говорити про його поетичний розвиток»². Окремі грані останнього дозволяють побачити зіставлення ранньої (збірка віршів «Зимові дерева» 1970 року) і більш пізньої («Палімпсести» 1986 р.) лірики поета, що з великою делікатністю і робить, зрештою, Ю. Шевельов. Та загалом це завдання окремого великого дослідження, ми ж зосередимося на таких аспектах лірики В. Стуса, які дозволяють віднести її до модерної, а також виокремлюють постать митця з когорти тогочасних українських поетів.

Насамперед впадає у вічі зведена до мінімуму художня роль поетичної теми у віршах В. Стуса, її принципова другорядність і принагідність, особливо виразні на тлі тематичних новацій І. Драча («Балада ДНК»), значимості теми як такої в ліриці Б. Олійника («Про що мовчать обеліски») та й загалом рішучого розширення тематики поезії 60—80-х рр. «Для нього, — пише Ю. Шевельов, — теми й мотиви — тільки виходи у внутрішній світ, у щоденник душі, у невислані листи до інших про власне внутрішнє»³. Навіть у тих нечисленних випадках, коли претекстом вірша виступає конкретна подія, життєвий факт, окреслений у контексті вірша, він як такий уневажнюється потужною духовною рецепцією автора,

¹ Стус В. Твори у 6-ти томах, 9-ти книгах. — Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1994—1999.

² Шевельов Ю. Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса // Стус В. Палімпсести. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 19.

³ Там само. — С. 22.

винятково виразним образом «дійсного чуття»¹, що заступає собою цей факт і переводить його у змістовно низький підлеглий ступінь. Яскравим прикладом цього є драматична мініатюра «Мов лебединя, розкрила...»:

Мов лебединя, розкрила
тонкоголосі дві руки,
збілілі губи притулила
мені до змерзлої щоки.
Сльозою темінь пронизала
в пропасниці чи маячні,
казала щось, даліти стала...
Мов на ангоновім вогні,
не чув нічого я, не бачив.
В останньому зусиллі зміг
збагнути: все, тебе я втрачу,
ось тільки виведуть за ріг.²

Останнє побачення конвойованого в'язня з дружиною, прощання з містом, вітчизною, свободою, — увесь цей подієвий зріз, ця конкретна драма буквально на очах заступаються народжуваним відчуттям незворотності, незглибимим і водночас майже матеріальним, сенсорним, дивним у своїй пронизливій ясності навіть для автора. В завершальних рядках це **почуття фатальності** виогромлюється, набирає магічної сили і, по суті, *вже воно, а не те, що його зродило*, є предметом творчого втілення: попри увесь трагізм ситуації автор зачарований здатністю душі просторитися в безмежжі, хай навіть це безмежжя болю. Вчитаймося, акцентоване «**ВСЕ**» передостаннього рядка — такий же знак речення, краю, як і безкрайності, притягальної і страшної, ніби смерть. В духовно-му відрухові ліричного персонажа це не крапка, а кома, що відділяє

¹ Це поняття обґрунтовується нами в дисертаційному дослідженні «Сучасна українська лірика (особливості розвитку і логіка саморуху)». — К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 1994. — С. 17–25.

² Стус В. Палімпсести. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 179.

знане і здійснене від незнаного, але тим не менше — майбутнього. Не випадково ще у вірші «Вершник» 1969 р. у В. Стуса прохоплюється така теза: «Проминання — воно підносить»¹.

Цю феноменальну здатність Стуса не так до самопоглядання, як постійного духовного самовоздвиження (незалежно від теми чи мотиву) відзначає і Ю. Шевельов: «Не твори виступають як дія творця, а творець самотвориться і як поет, і як людина власною поезією. До загальновідомого «На початку було слово» В. Стус вносить додаток-поправку: поетичне слово»².

Під кутом зору виняткової питомості «дійсного чуття», яке у Стуса повсякчас перебуває у стані саморозвитку й самотворення, його лірика впритул наближається до тієї ймовірної «чистоти» (мінімальної залежності від форм та обставин дійсності, а також її упоширених художніх «кліше»³), яка є конститутивною ознакою модерної літератури. М. Мамардашвілі підкреслює: «Твір як те, що створюється для того, щоб відчувати, пережити, — є записом руху свідомості. ... Це пояснює численні явища у так званій модерністській літературі ХХ століття. Насправді те, що зветься модернізмом, є просто процесом, у якому в чистому вигляді, розірвавши ілюзії наочності і реалізму зображення, виступили ось ці от продуктивні, або витворювальні риси твору. Я ж казав: твір є витворювальний витвір»⁴.

Що стосується мовно-стильової та версифікаційної форми, то лірика Стуса від початку належить до нової поетичної хвилі 60-х років з притаманним їй виходом за межі класичної строфіки та римування, стримано-скептичним ставленням до традиційних романсово-пісенних зразків та фольклорної стилізації. Творчий опір

¹ Стус В. Зимові дерева. — Брюссель: Література і мистецтво, 1970. — С. 61.

² Шевельов Ю. Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса // Стус В. Палімпсести. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 23.

³ Див.: Кінцанс В. До теорії розуміння і передрозуміння літератури // Радянське літературознавство. — 1989. — № 12.

⁴ Мамардашвили М. Эстетика мышления. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 310—311.

порожньому ліричному гладкопису й солодкавому копіюванню народної пісні (чим відчутно значена творчість П. Тичини, В. Сосяри, А. Малишка 50-х років, не кажучи вже про таланти меншого калібру, такі як І. Нехода, М. Нагнибіда, В. Швець, В. Коломієць та ін.) ясно дав про себе знати в стильових шуканнях шістдесятників, зокрема й В. Стуса, в їхньому творчому зверненні до більш віддалених у часі вітчизняних та світових традицій.

Аналізуючи поезії першого, умовно кажучи, періоду творчості В. Стуса, Аріядна Шум відзначає: «Діапазон його лірики йде від спроб італійського сонета, через народно-пісенні строфічно побудовані вірші до найбільш сміливого верлібра»¹, спиняючись далі на тому, що В. Стус виявляє «стиль оригінального поета імажиніста з певною закрасою сюрреалістичної композиції»². І справді, важко не помітити, що лірика Стуса в стильовому плані має певну дотичність до художньої практики 10—20-х років ХХ ст., хоча ми схильні пояснювати це не так свідомим нав'язанням автора до традицій європейського модернізму, як типовим ефектом синхронної взаємодії художньо-стильової пошуковості з традиційною поетикою свого часу, за якої завжди спостерігається зміщення зображально-виражального плану відносно усталеної на даний момент образно-філософської картини світу. Приклад Б.-І. Антонича, Т. Осьмачки, В. Рубчака та інших поетів, які «стоять» між двома явленнями модерну і самі спричинюють його вагомим епізодичні хвилі, це ясно потверджує. Поділяючи загалом думку А. Шум, пошлемося на вірш В. Стуса 1965 р. «Балухаті мистецтвознавці»:

...Балухаті мистецтвознавці!
Вам даремно іспитувати мене:
Я знаю всі ходячі цитати
з патентованих класиків,
я недвозначно вирішую
головне філософське питання:

¹ Шум Аріядна. Поезія Василя Стуса // Стус В. Зимові дерева. — Брюссель: Література і мистецтво, 1970. — С. 1.

² Там само.

спочатку була матерія,
а потім...
Що потім? — ви ж не питатимете!
А потім була свідомість
балухатих мистецтвознавців,
а потім були кітелі,
діагоналеве галіфе,
одне слово — матерія вічна
тільки з діагоналлю.
Більше ніж Марксові
я вірю в ваші чоботи хромові.
То який же я в біса
неблагонадійний?¹

Гротескне суміщення абстрактного й конкретного (матерії як філософської категорії та сукна кадебістських мундирів), знушальна інтонація вдаваної відвертості з тупоголовими ортодоксами при іронічному використанні їхньої термінології та фразеології, елементи художнього епатажу й становча інвективність вірша — все це так чи так притаманне творчості шістдесятників у її загальних (спрямованих проти ідейно-естетичного шаблону й вторинності) началах. Це ж стосується і суто образної сфери, де В. Стус (як і Драч, Л. Костенко, М. Вінграновський, а обік них — поети Київської школи) сягає вищого рівня асоціативності, більшої порівняно з попередниками змістовно-емоційної щільності метафоричних фігур, оснутих на несподіваних наближеннях і паралелях:

...Вже не знайтись межі поразок,
хоч сто мене — в мені,
коли у грудях — сто відраз
і кожна з них — до днів,
котрі прожив, припавши ниць
до болю. *Ридма ріс*

¹ Стус В. Зимові дерева. — Брюссель: Література і мистецтво, 1970. — С. 101.

*(так хмара плаче — горілиць
і так — чумацький віз)...¹*

«Не відволодати душі...», 1965²

Метафора душі, простертої в стражданні, як дощова хмара, і водночас такої безпридатно-недоречної, ба навіть смішної в сучасному світі, як рипучий віз, — художня знахідка автора, що належить до високоасоціативної поетики нової хвилі. Загальна вихідна ідейно-стильова спільність шістдесятників має своє продовження в подальшому образно-смісловому випрозоренні письмення кожного з них, у підвищенні формальної дисципліни вірша і рухові до дедалі більшої глибини та ясності поетичної думки. Однак останній має свою індивідуальну специфіку, що відбиває дедалі відчутнішу відмінність поетів нової генерації і що її суто формальними чинниками навряд чи можна пояснити. Визначальною, на наш погляд, є в цій еволюції стилю світоглядно-філософська орієнтація митців, скажімо, жага ідеального у М. Вінграновського; прагнення до діалектичної глибини зображення у І. Драча з відповідним цьому нарощенням гностичного сумніву; апологетика комуністичних догм у Б. Олійника, що призводить до закостеніння й химерно-хворобливого переродження його образної тканини.

Йдеться про те, що в найзагальніших обрисах стильовий шлях шістдесятників був подібним: од відкидання зужитих стереотипів, вироблення власної високоасоціативної поетики до її інтелектуально-чуттєвого випрозорення й позбавлення метафоричного надміру в пізніший час. Чого аж ніяк не можна сказати про морально-естетичну сутність їхньої лірики, нарощуване (чи малюче) у слові і зі слова лише почасти виокремлюване «дійсне чуття». Вельми проникливо розмірковує про це Ю. Шевельов: «в молодші роки Стус стояв ближче до своїх тоді товаришів пера, від Костенко й Драча до Світличного, а його шукання власного обличчя й власного шляху вело його, власне, до посилення

¹ Тут і скрізь далі виділення наше. — В. М.

² Стус В. Зимові дерева. — Брюссель: Література і мистецтво, 1970. — С. 87.

манери поетистичної»¹. Під поетистичністю дослідник розуміє непохопний духовний зміст лірики, що не піддається вичерпній понятійній ідентифікації і сигналізує про себе поетичним словом, на відміну од поетичності як словесно-літературної форми, що може доносити той зміст до реципієнта, а може (за відсутності даного змісту) й просто лишатися як завгодно значимим художнім відповідником цілком конкретного почуття, явища або тези. Відтак індивідуальну неповторність лірики Стуса та її винятково потужний модерний характер ми схильні вбачати в істоті «дійсного чуття», етично-філософські координати якого відбиті в структурі поетичного образу і є визначальними для всієї творчості поета. «Дійсне чуття» ми розуміємо (і саме так, слідом за Кантом, його розумів І. Франко) як здійснення акту свідомості. «Мислення, думка є засіб, єдиний у житті, і саме життя; ідеї і засоби в ньому інколи так переплетені, що ці терміни вже немає сенсу розрізнявати. Вся проблема мислення полягає в шоактному подоланні мнимого життя. Причому цей акт необхідно повторювати знов і знов»². В іншому місці, вкотре акцентуючи на актуальній природі думки, М. Мамардашвілі висловлює судження, яке дозволяє повніше збагнути глибинний зміст франкового визначення «дійсне чуття» та його закоріненість у європейській філософії: «Є у кантівській цитаті вираз «живе уявлення», яке можливе тільки тоді, коли розум або моральна сила душі набуваються тобою самим у боротьбі зі схильностями, тобто коли здійснюється акт думки, який є зміною нахилу»³.

В подальшому аналізі ми зосередимося на одній кардинальній особливості художнього мислення В. Стуса, що принципово відрізняє його лірику як від творчості старших попередників, так, умовно кажучи, й перелітків, і яка знаменує собою чи не найзначніший

¹ Шевельов Ю. Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса // Стус В. Палімпсести. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 46.

² Мамардашвили М. Эстетика мышления. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 276.

³ Там само. — С. 285.

прорив сучасної української лірики в новий духовний простір, здійснений задовго до широкомасштабного вивільнення поетичної думки з тенет соцреалістичного канону та його полярного аналога в подібні громадянсько-патріотичної поезії на службі державного інтересу.

Мається на увазі виняткова виразність і стала структурованість духовного стану, що, як уже зазначалося, за будь-яких мотивів і тем є у В. Стуса єдиним і наскрізним предметом художнього втілення, який при цьому регламентує образно-стильові форми останнього. Дошукуватися первня в цих суб'єктно-об'єктних відносинах тотожне вирішенню головного питання філософії, а тому ми приймаємо як даність універсальний характер втілюваного поетом у вірші ліричного переживання, котре утривалюється словом і яким «творець самотвориться і як поет, і як людина» (Ю. Шевельов).

Додамо тільки, що духовний стан, про втілення якого йдеться, як предмет осмислення генетично пов'язаний з ідеями Платона, а в термінології Нового часу — «трансцендентальною свідомістю» і дивною природою історичного часу, який верстається власне духовними актами. «На відміну від математичного часу, який є гомогенним і безперервним, життєвий час розділений, і жодний наступний момент не впливає з попереднього. ...Світ народжується заново в кожній точці. ...Існує певна дуга, яка пов'язує розірвані точки простору і часу, і ця дуга є ми, що відроджуємося у наступну мить. І ми тримаємо собою цю вогненну дугу, що замикає смисли. Зімкнулися дві точки часу — і між ними сліпуча дуга думки... Тільки на зсуві убік є дуга, що змикає смисли, які в горизонталі не змикаються в силу фундаментальної розділеності життєвого часу»¹.

Цей образ переживання (що в кожному окремому випадку має різне емоційне забарвлення, конкретно-життєвий зміст, причину і наслідок) у Стуса виступає універсальним носієм «дійсного чуття» поза темою, проблемою і конкретними явищами дійсності,

¹ *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 391.

посередником між іматеріальним духовним та мовно-стильовим планами. Відтак виділення констант ліричного переживання, окреслення його іманентної структури дозволяє опосередковано наблизитися до сутності «дійсного чуття», яке не має матеріального вираження і як таке логіко-понятійній інтерпретації не піддається. Себто, аналізуючи структуру ліричного переживання (що у випадку Стуса є винятково вдячним, «чистим» матеріалом), ми підступаємося до «дійсного чуття» в імовірному до нього наближенні, іншими словами — до Абсолюту¹ в тому його прояві, в якому він відкривається поетові й означає собою всю його лірику. Поняття Абсолюту ми вживаємо не в релігійному, а у філософському його сенсі: «Абсолютними є смисли, які в те, щоб стати смислами, включають і наші акти, нас самих; ми самі стаємо пов'язані або ангажовані відносинами, які випливають із природи речей, не помічаючи або не завбачуючи, що космічна тканина тчеться з того, як ми розпорядилися дарованим нам унікальним досвідом і розплутали його. Себто чи стали ми на відведене нам порожнє місце буття і заповнили його своєю активністю і здатністю вертикального стояння, що тримає час і думку»².

Вдаючись до такої методики аналізу, ми спираємося й на експериментальний досвід Г. Гачева, котрий *в особливостях образно-стильової пластики зумів розгледіти й виділити специфічні риси національного духу, мислення, світосприймання* — все те, що охоплюється поняттям національної ментальності. Згадаймо: «візерунок, орнамент на сарафані — це є народна думка про ритм світобудови»; «особлива структура спільних для всіх народів елементів... і становить національний образ, а в спрощеному вираженні — модель світу»; «національна логіка є однією з найбільш іматеріальних граней тієї цілісності духовного життя народу, яку в класичній

¹ Див.: *Моренець В.* Сучасна українська лірика: модель жанру // *Сучасність*. — 1996. — № 6.

² *Мамардашвили М.* *Эстетика мышления*. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 200. Про «вертикальний вимір» свідомості див. також на с. 372 та ін.

філософії означали поняттям „дух“. Але цей „дух“ розлитий в усьому»¹. Отож, коли в структурі художнього образу можна розглядити відбиток національного духу (а ми в цьому не сумніваємось і цілком поділяємо позицію Г. Гачева), то тим паче можна побачити в ній духовну самість індивідуума та його особистісне стриміння до універсальних начал. Власне, від цього й відштовхувався Г. Гачев, тим самим спростовуючи вульгарний підхід до особистісної художньої моделі світу, її індивідуальної неповторності, яка має вселюдську (універсальну) вартість.

Поглиблений образно-семантичний аналіз віршів Стуса незаперечно свідчить про те, що втілений у них образ ліричного переживання в абсолютній більшості випадків є *просторованим за цілком визначеною і сталою схемою* (що не має жодного стосунку до схематизму художнього мислення, а тільки говорить про послідовність й органічність останнього). Майже в кожному вірші Стуса («майже», бо ми не можемо знати, які з погляду автора є завершеними творами, а які — робочими варіантами, чернетками) ясно прокреслюється духовно-емоційна вертикаль, найвиразніше (та зовсім не виключно!) означувана в тексті такими дієслівними поняттями, як «спинання», «зростання», «піднесення», «сягання», «стриміння», «злітання» тощо. Ця, як далі побачимо, в різний спосіб окреслена парадигма духовно-емоційного відруху є композиційною матрицею усієї художньої картини і заміняє собою об'єктивний фізичний час, у поезії Стуса фактично відсутній. Коли у вірші Талалая ліричне переживання розбудовується насамперед у часі, в темпоральній площині, то у Стуса — просторовий. Зведення у високий етичний ступінь виявляє їхню діалектичну єдність та взаємоперехідність: час переходить у простір (лірика Талалая), простір — у час (лірика Стуса).

Розглянемо під цим кутом зору кілька з багатьох і багатьох можливих прикладів. Так, у вірші «Уже моє життя в інвентарі...» бачимо:

¹ Гачев Г. Национальные образы мира. — Москва: Советский писатель, 1988. — С. 42, 47, 180.

...*Над* цей тюремний мур, *над* що журу
і *над* Софіївську дзвіницю *зносить*
мене мій дух. Нехай-но і помру —
та він за мене *відтонкоголосить*
три тисячі пропавших вечорів,
три тисячі світанків, що зблудили,
як оленями йшли між чагарів
і *мертвого мене не розбудили*.¹

У першому наближенні поривання до надземних висот описується безпосередньо, фактично переповідається («над мур..., журу, ...дзвіницю зносить мене мій дух...»). Далі цей образ почуття прорисовується вглиб, уточнюється метафорою, яка унезалежнює його від фізичного світу, на початку присутнього в картині: «Він за мене відтонкоголосить» — донебне стриміння духовного єства мислиться як його органічна функція, незалежна від жодних матеріальних форм (ані мурів, ані рукотворних храмів), ба навіть самого тіла, нездатного виломитися з «чагарів» безглузлого і марного щодення — «пробудитися». Образ охопленого смертним сном суб'єкта лірики в завершальних рядках має цілком зрозумілий переносний смисл, відбиває гіркоту несправдженого сподівання, «трьох тисяч пропавших вечорів». Йдеться про затраченість, понівеченість особистого буття на землі, його жажну спокривленість та ущербність, яку людина незалежно від міри свого благополуччя здолати не може. «Пропаші вечори», «зблукані світанки», не життя, а скініння при мурах і дзвіницях — цих ритуальних знаках драматичної обмеженості людини — це нижня точка відліку, ордината буття, чітко прокреслена саме для того, аби можна було збагнути його «вертикальний» вимір, «духовну абсцису» як свободу і єдину альтернативу екзистентної уярмленості людини. «Він за мене відтонкоголосить» — *це не ймовірність, це абсолютна певність*, живлена свідомістю принципової непідлеглості духу фізичним законам життя. Інакше цей дух позбавляється сенсу, просто зникає і щезає безслідно, позбувається вартості навіть в очах суб'єкта цієї лірики:

¹ Стус В. Палімпсести. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 125.

Я поглядом зизим шукаю
в безодні зорю золоту.
Кричу її, зву, накликаю,
а як не знайду — то зблукую
і власні сліди замету.

«Сто плах перейди, серцеокий...»¹

«Зблукати», «замести сліди» — все це образні пунктири марнотної безвиході, приземленості, умовно кажучи, понурої горизонталі в просторованості Стусового ліричного переживання, яким повсюдно сусідять натхненні знаки піднесення, «виходу» (варто взяти до уваги біблійну конотацію цього слова). Цих останніх у ліриці Стуса безліч, вони становлять глибинний моральний сенс опірних метафор його письма:

треба *виринути* зі скрути,
як із рури — *срібногорлий хорал*.
Хай *багаття вигорить* геть на порох,
д'горі зрине весь голубиний дух
спогадає і нерозумний ворог,
спогадає і незабгненний друг.

«Ніч — хай буде тьмяніша за темну...»²

«Виринути», «срібногорлий хорал», ба навіть вигорання багаття (не кажучи про однозначний четвертий рядок — «д'горі зрине весь голубиний дух») мають єдиний просторовий вектор і в розмаїтті своєму складають цілісний і наскрізний образ **трансцендентного відземного пориву**.

Аби сказане про розмаїту множину образного означення цього пориву, що зовсім не обмежується власне дієслівними формами, не лишилося голослівним твердженням, наведемо ряд конкретних прикладів із «Палімпсестів» (цей ряд можна продовжувати як завгодно довго): «як вертикально просвітлена ніч — стовбур, узорений зорями туги» (334); «дубала снується синій дим

¹ Там само. — С. 183.

² Там само. — С. 322.

дитинства» (412); «по втратах, що тебе з усіх спромог угору поривають» (176); «і лінії спадні усевпокори, і вертикальний понадземний щем» (200); «Все. Більше пристановиська немає, немає доми. Світ утратив вісь» (201), «душа, розколошкана в смертнім аркані високих наближень» (241); «сподоб мене, Боже, високого краху» (242); «струмить високий день. Як спирту штоф, стоїть осклілий обрій» (245); «це ти, четвертоване серце, устеблене, стромишся в небо» (266); «які простовисні прориви у надвищ, у темінь зазірну» (266); «нехай... твоє худе прозоре тіло спинається з усіх колін» (304); «насторчена твердь і насторчене небо» (359).

В цих же координатах високого і низького, в етичному плані — марнотного і значущого, минушого і вічного — дістають виразу звичайні людські почування, скажімо, гніву і відчаю («світ зайшовсь дубала», с. 244); алієнованості («нам світ не належить — бовваном стоїть», с. 276; — на відміну від душі він позбавлений здатності возноситися і тому сприймається як чужий); відчуття краси і не-краси («тонкі, високі, сині голоси дивочними подобами світають», «а доокруг — болото, муки, твань», с. 313); переживання за рідних, яким випало страждати через нього, поета («від рамена — крик, високий зойк — у дві гінкі долоні, неначе рури, мов многоколонні голосники атлантових музик», с. 363); «простерла долоні — з дитячої льолі — аж ген, де Чумацький поскрипує віз», с. 385); інтимного щастя («перечекаємо годину — дві — і запливе маленька наша хижка в високозоряну голчасту ніч», с. 387); відчуття остаточної особистої затраченості («відшукай блідими устами уста, що струмують угору над зорі життя і над зорі по той бік оджилих бажань», с. 457).

Вельми промовистими в плані сказаного є постійні образні деталі лірики Стуса, такі, як «розкрилені руки», «тонкоголосі долоні», звук пісні і «звук» жесту, спрямований у вись, стрімкі сосни, що «із ночі випливають, мов щогли» (с. 235), «високогорлі сосни» (с. 243 — синестезійне поєднання вертикального контуру і звуку), тополі стрункі або «кличні» («далека Вітчизна, як тополя ячить», с. 388), часом — відчайні («тополя ламле руки — їй сил нема — пірвати тіло в лет», с. 286).

Коли ж ідеться про безрух, затраченість, марноту (за Стусом — «смертеіснування» й «життєсмерть»), поетична картина виповнюється відповідними пригніченими донизу формами, вploщиненими деталями, предметами, назавжди вгніченими земним тяжінням у пласке довкілля: «Уральські гори, уральські сосни, край Кисегачу, я межі вами — валунний камінь — лежу і трачусь» («Зимові дерева», с. 119); «і ув оазі безталання нас тлумить, підгинає, гне» (с. 274); «ці дні, немов зотлілі груші на мокрій гілці існувань» (с. 202) та багато ін.

Подібна просторова конфігурація ліричного переживання явно видима в більшості поетичних медитацій Стуса незалежно від їх піджанрового характеру. Наприклад, у галузі громадянсько-публіцистичного вірша:

*Тороси горя нас і тнуть, і мнуть,
тороси болю кличуть нас до бою,
а ми пливем, як туші, за собою
і тільки дух нам забиває лють.
О в'язню вічності, гати себе об мур,
гати об мур, аби зажить свободи,
конає світ, уярмлені народи
гойдають небо, ніби абажур,
і в чорноті космічній, над зірками
росте їх крик — жалкими шпичаками.*

«Немилосердно нас об вічність б'ють...»¹

Яскраво відображена духовно-інтелектуальна зруйнованість соціуму (образ «торосів горя і болю» сам по собі амбівалентний — це те, що давить, пригнічує, і водночас те, що стримить увись, волає про себе і кличе до дії) переростає в адресований соціуму докір, в осуд байдужої погодженості з обставинами («а ми пливем, як туші, за собою»), негідність якої особливо виразна у світлі вселюдського жадання правди і справедливості («над зірками росте їх крик жалкими шпичаками»).

¹ Стус В. Палімпсести. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 216.

У ранньому циклі «Костомаров у Саратові» (1965—1967 рр.), роздумуючи над проблемою свободи особистості в загратованому радянському суспільстві, Стус вдається до відвертих дидактичних пасажів, які підсумовує промовистим метафоричним штрихом, розмежовуючи тимчасове і вічне, значиме і нікчемне:

Стукай — майбутньому назустріч,
і хай хода твоя легка
легкою буде. І не треба
жалких молінь. І задарма.
Тюрма *не доросте до неба:*
*ще землю їстиме тюрма.*¹

Ці ж принципи морально-естетичної «геометрії почуття» діють у проникливій, драматичній інтимній ліриці поета, незрідка самі перетворюючись на предмет полемічного осмислення. Так, у вірші «Тебе я все підносив на руках...» вже не кохана як така, а *піднесеність її сприймання* персонажем, понадземне трактування любові як Божого знаку вічності й свободи є **об'єктом поетичної рефлексії**, де близька людина в силу своєї земної природи, в силу приналежності до іншого, аніж поет, екзистентно-емоційного виміру виступає мовчазним опонентом поетових самокатувань і самостверджень:

Тебе я все *підносив* на руках,
ставав навшипінки, д'горі зводив руки,
аби могла сягнути до небес.
А ти, підвладна власному еству,
пonexтувала вертикальний простір,
шукаючи земний зелений діл.
Ти є в мені — ген-ген подалі всіх
своїх подоб несправжності. Парюєш,
царюєш — на відстані од себе. І тобі
*немає рівні.*²

¹ Стус В. Зимові дерева. — Брюссель: Література і мистецтво, 1970. — С. 78.

² Стус В. Палімпсести. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 368.

Знаменно, що не докором, а розумінням інакшості перейнята ця медитація, — звідси оте м'яке, лагідне, доброзичливе спогадування «земного зеленого долу», на жаль, негостинного і затісного для поета.

Цікаво спостерігати, як об'єктивний фізичний простір навіть пейзажних етюдів та ескізів В. Стуса міняється, зазнає метаморфоз, «вигинається» залежно від духовно-емоційних здвигів поета:

Цей білий грім снігів грудневих,
грудного болю білий грім,
безокрай марень полудневих,
спогадувань рожевий дим:
в дуєті з лижвою — узлісся.
Святошин. Тиша. Свято. Днесь
ти перемерз, скипівся весь
і — *окрай себе простелився*.¹

Наведена мініатюра має два чуттєво-зображальні плани. Перший — сліпучої протяжності, спокійного урочистого тривання, що його можна назвати щастям екзистентної повні, органічного і земного злиття зі світом: «Цей білий грім снігів грудневих... безокрай марень полудневих... в дуєті з лижвою — узлісся... ти... окрай себе простелився». Графічно (й етично) все побудоване на горизонтальних паралелях, рівнолеглих прямих, що несуть у собі відчуття вмиротворення і дляння, тривання. Другий — це план не менш сліпучого сплеску, колаптичної згорнутості простору і часу в біль, спогад, кордоцентричний спазм, які належать до рефлексії моменту і не мають, не можуть мати продовження через власну надпотужність: умовно кажучи, життєва маса трансформується в енергію і вже як така має тільки ступеневий (вертикальний) вимір: «грудного болю білий грім... спогадувань рожевий дим... ти перемерз, скипівся весь». У взаємодії цих двох художніх планів і народжується гостре відчуття благодаті пережитого.

¹ Там само. — С. 247.

У випадку «чистої» лірико-філософської медитації описувана просторованість ліричного переживання виявлена повсюдно і чітко:

...заскліла склється вже душа —
її тримає гніт.
І тільки гніт той упаде —
і вже од легкоти
на світі білому піде
не знайдеш місця ти.¹

Отже, можна сказати, що лірика Стуса має свою власну, відмінну од загальносуспільної, категоріальну сітку, морально-етичні координати і символи, розуміння яких дозволяє збагнути смисл його вірша в особливій трансцендентній спрямованості останнього. Показовим у цьому сенсі є вірш «За читанням Ясунарі Кавабати», де оригінальна поетика Стуса виявлена в конденсованому, ущільненому вигляді:

...Посередині — стовбур літ,
а обабочи — крона.
Посередині — вічний слід
від колиски до скону.
Жаль — ні неба, ані землі
в цій *труні вертикальній*.
І заврунилися жалі,
думи всілись печальні.
Як то сниться мені земля,
на якій лиш ночую!
Як мені небеса болять,
*коли їх я не чую...*²

«Вічний слід» посередині між «корінням» і «кроною» — колискою і могилою, земне буття як «вертикальна труна» — ці образи

¹ Там само. — С. 228.

² Там само. — С. 288.

сповнені зрозумілого онтологічного смислу й передбачають щось інше, осяжніше, неперехідне, до чого тяжіє душа, **лише почасти** прив'язана до землі, «на якій лиш ночує». Духовний всесвіт — відгомін цього ірраціонального простору в ліриці Стуса дає про себе знати навіть орфоепічно, через углиблення у внутрішній образ слова, в якому буквально і фігурально відлунюється до часу недовсяжне людині: «тлін тліну тлін», «полон у полоні», «до серця серця», «в тиші тиш», «рух руху рух» тощо.

Навіть стислий аналіз текстів В. Стуса потверджує проникливу думку Ю. Шевельова про те, що «його (В. Стуса. — В. М.) поетичний стиль веде до молитви»¹. Коли ж узяти до уваги, що з бігом часу поетична манера бере гору в творчості поета², очевидним буде й посилення молитовного характеру його лірики. В багатьох випадках можна говорити про пряме стильове наближення авторського вірша до церковного канону, наприклад:

Господи, гніву пречистого
благаю — не май за зле.
Де не стоятиму — вистою.
Спасибі за те, що мале
людське життя, хоч надією
довжу його у віки...³

Благовісним, євангельським пафосом раз по раз виповнюються суворо інтоновані строфи В. Стуса, зроджені провіденційним баченням реальної дійсності, її калічної суспільно-історичної суті, *опротестовувати яку поет навіть і не збирається за очевидної марності подібних зводин:*

Як тихо на землі! Як тихо
і як нестерпно — без небес.

¹ Шевельов Ю. Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса // Стус В. Палімпсести. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 41.

² Там само. — С. 42, 46.

³ Стус В. Палімпсести. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 180.

Пантрує нас за лихом лихо,
щоб і не вмер, і не воскрес.
Ця Богом послана Голгота
веде у наділ, не до зір.
І тінь блукає потаймир,
щобвами сновигає потай.
Пощо, недоле осоружна,
оця прострація покор?
Ця дума, як стріла натужна,
оцих волянть охриплий хор.
Та мури, мов із мертвих всталі,
похмуру мовили — чекай,
ще обрадіє із печалі
твій обоюдожалий край.¹

Поет апелює не до суспільства — глухого і розгубленого, — а до Вищої Справедливості («чекай, ще обрадіє із печалі твій обоюдожалий край»).

Однак пояснювати модерність поезії Стуса релігійністю авторського світосприймання у традиційному її сенсі було б великою помилкою: *світогляд поета не відповідає канонічному християнському і сам по собі є натхненним позаінституційним наближенням до абсолютних начал буття*. По-перше, як свого часу і Шевченко, згорьований долею народу й стражданнями Вітчизни, В. Стус не раз повстає на всемілосердного Бога, заперечує його присутність у цьому справді сатанинському світі жадоби, взаємної ненависті й недовіри («Це тільки втома»):

Дарма бо скніти вже на півдорозі
між смертю і життям. Їй-бо — дарма.
Бо жодної з надій не маю в Бозі,
і порятунку жодного нема.²

¹ Там само. — С. 88.

² Там само. — С. 230.

Або:

Немає Господа на цій землі:
не стерпів Бог — з-перед очей тікає,
аби не бачити нелюдських кривд,
диявольських тортур і окрутенства.
В краю потворнім є потворний бог —
почвар володар і владика люті
скаженої — йому нема віради
за цю єдину: все трошити в пень
і нівечити, і *помалу неба*
додолу попускати, аби світ
безнебним став. Вітчизною шалених
катованих катів. Пан Бог — помер.¹

По-друге, що дуже важливо, самі етичні параметри поетичного світу Стуса не адекватні християнським, а в злетах провіденційних одкровенень від них помітно відбігають. Для Стуса земне буття людини — це не тільки іспит стражданням і покутою, не тільки мука у «вертикальній труні», а й «земний зелений діл», сонячне урочисте свято — згадаймо «Цей білий грім снігів грудневих...». З другого боку, небо, надзірний простір, до якого постійно тягнеться поет, — це зовсім не обов'язково світлий рай, вічний і щасливий притулок очищеної душі. Це також *«геть залита чорнотою вічність, котру дарма одбілюють живуці очима серць, долонь, очей і вуст»*². Це — інший безкінечний простір, котрий і **манить власне своєю інакшістю** й невимірністю, в яких душа позбувається всіх опон і самотвориться на всю міру власної потуги, переходить у нову якість: *«мов лялечка, прозорою сльозою, своєю тінню, власним небуттям я відчуваю власну смерть живою, як і загибель самовороттям»*³.

«По той бік оджилих бажань» земні категорії радості, щастя втрачають сенс, «понадгірні межі» ототожнюються з цілком інакшим

¹ Там само. — С. 299.

² Там само. — С. 393.

³ Там само. — С. 99.

баченням Всесвіту, а не благодатним розчиненням у ньому. Не випадково ж — *«і рідні лиця, мов порожні маски, тоді здадуться з понадгірних меж»*¹.

Словом, потойбіччя мислиться поетом не як щасливий притулок душі й завершення усіх її терзань, а як неочевидне у своїх формах продовження розпочатого тут і тепер **духовного самовоздвигнення**, не гарантія спасіння, а його **можливість**:

Відчув себе й досить. А чуєш, — бідо,
три серця, розпухлі наповна.
І не береженого Бог береже,
а здумана мука жертовна,
жертовна молитва, жертовна клятьба,
жертовна любов і прокльони.
Довіку не буде із мене раба,
душа поневажить полони.
Йй радісно вмерти, бо світ цей сліпить,
бо суще не любить живого.
Підносить і косить пробуджена мить.
Та все поривайся — до Бога.²

За всієї своєрідної есхатологічності й трансцендентної спрямованості лірика Стуса *становчо безілюзійна*, позбавлена тієї світочуттєвої полегкості, якою віруюча особистість наснажується у церковному ритуалі. І це також змушує говорити про вихід поета за межі християнського світорозуміння, про його самозабутній пошук власного шляху в площині визнання Абсолюту. *«Ламка і витка всеспадна вседорога. Дорога до Бога ламка і витка»*³; *«Дорога в вічність — тільки кружна, по той бік і добра, і зла»*⁴. Себто, Стусові замало тільки визнання Бога, **сама присутність якого в неблагополучному нашому світі залежить від духовного зусилля кожного.**

¹ Там само. — С. 206.

² Там само. — С. 332.

³ Там само. — С. 165.

⁴ Там само. — С. 111.

Слідом за Декартом він усім своїм етичним дискурсом фактично стверджує: «Бог не передує мені у часі»¹. Реальна дійсність в його поезії, а, точніше, — здійснення особистого існування в реальності, «ставання Я» є активним боготворчим фактором і повсякчас параметрується Абсолютом, чому, власне, її «поодинокі складники ніби реальні й реалістичні, цілісність — високо над реальністю і... високо ступеньована»².

У світлі сказаного навряд чи потребує докладного розтлумачення те, наскільки лірика Стуса як морально-філософське та естетичне явище відмінна від художньої практики шістдесятників і наступних поетичних генерацій, настільки вона випереджає цю практику в етичному та естетичному плані. Поет не апелює ані до громадянської, ані, тим паче, державної волі й сумління. Він цілком незалежний від ідеологічних сутяг, які роздирають суспільний організм і безвідносно до суб'єктивної позиції сторін (хай і найблагодінішої) є черговим виявом зловісної філософії «боротьби на знищення», марнотною шпариною «нещадної свідомості», «квантором знищення», який «помножений на «будущо», ...прирівнює це «що завгодно» до «ніщо»³.

В. Стус апелює до особистісної совісті як **со-вісті**, спільної вісті про вищу справедливість і лад, приступну людині в міру її власного духовного самовоздвиження. Образно кажучи, він роздмухує «Божу іскру в чоловіці», яка освітлює шлях з фатального кола «добра з кулаками» і «зла во ім'я...». Вся лірика Стуса є титанічним актом вивільнення душі з-під влади руйнівних сил, відродження Віри у високому й складному її розумінні, що веде до рішучих змін у ментальності соціуму. Адже «віра є за визначенням віра в те, чого не існує. ...Насправді думка Тертуліана полягає в тому, що вірити можна тільки в те, що потребує віри й існує тільки

¹ Цит. за: *Мамардашвили М.* Естетика мышления. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 315.

² *Шевельов Ю.* Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса // *Стус В.* Палімпсести. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 42.

³ *Плющ Л.* Ім'я їм — легіон // Сучасність. — 1993. — № 5. — С. 84.

в залежності і в міру сил самої віри. Те, що не залежить від моєї віри, не потребує такого специфічного людського акту, як віра: вона була б зайвою сутністю у всесвіті»¹.

Власне через це традиційна тематика й проблематика української поезії 60—80-х років його дуже мало обходить, навіть у випадку щонайпекучішого питання відродження України, — вона є складником єдиної і головної для поета проблеми, а саме: *духовного становлення людини як помислу Божого і Бога як висліді духовного прозріння Людини*. Актуальність такого «повороту теми» стає вповні зрозумілою саме тепер, у світлі моральної пониженості суспільства, яка по-своєму позначилася навіть на кращій частині нашої поезії у вигляді безглузвих протистоянь очевидній нікчемності й марноті.

«Більшовизм, — пише філософ і теолог М. Маринович, — уразив те єдине, що тримало позбавлений держави народ, — віру... Мільйони людей понесли сатанинському кесареві те, що належить Богові, і дістали печатку на своє чоло. Та печатка — у правилах, за якими живем, у тому, що вважаємо мудрим і справедливим. Вона — у червоній аурі наших гнівливих душ. А тому, хоч би що говорили наші уста, хоч би під чий знамена ми не ставали, печатка усе одно проявить себе, бо вона — наша суть»². Цю ментальну суть Стус і підважує віссю духовної орієнтації, значно далекоюжнішою за «справедливий *суспільно-політичний устрій*» та суб'єктивне розгрішення особистості перед своїм часом. Підважує вже самою відносністю земного часу й простору.

Потужні національно-патріотичні й гуманістичні почуття Стуса якнайповніше виявляються саме в поневаженні затісних для духу матеріалістичних категорій світорозуміння, які не допомогли й ніколи не допоможуть зрозуміти світ у його рухливому огромі, не кажучи вже про якесь «поліпшення» останнього.

¹ Мамардашвили М. Эстетика мышления. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 351.

² Маринович М. Спокутування комунізму // Сучасність. — 1993. — № 5. — С. 74, 76.

«Своєю ментальністю ми все ще закорінені в світ протистояння, ворожнеча стала безумовним політичним рефлексом, яким ми реагуємо на подразнення. Наш дух усе ще лишається хворим, тоді як ми зможемо збудувати в Україні лише таке царство, яке всередині нас. І доки ми *носимемо* в собі сатанинські моделі, доти неunikно будемо їх *відтворювати* у своїх діях, якими б високими словами ми їх не називали»¹.

Думається, і це мав на увазі Стус, коли писав про ув'язнення душі у «труні вертикальній» (адже суспільно-філософський аспект його поетичної думки майже завжди опосередкований промовистою онтологічною символікою). Аби до кінця збагнути духовний подвиг Стуса (для котрого поезія рівнозначна власному існуванню, — не випадково маємо дві паралельні редакції одного й того ж вірша з двома знаменними і синонімічними для автора пуантами: «Поезіє, красо моя, окрасо, я перед тебе чи до тебе жив?» і «Поезіє, красо моя, окрасо, я перед себе чи до себе жив?»²), варто ще раз звернутися до трактату М. Мариновича: «І сьогодні духовна криза *прокреслить усі наші національні, державотворчі і соціальні програми*, якщо ми одним вольовим зусиллям не звільнимо Бога, розіп'ятого всередині нас»³.

Актом такого звільнення і є, на наш погляд, ліричне переживання В. Стуса, яке цілком відповідає такій тезі: «Страждання оплачується не помстою, через яку насіння страждання знову випорскується у світ, а чистим виблєнням душі. Знайти зерна комунізму в собі й спокутувати гріх його виношування — цього вимагає від мене моє Небо. Це не заперечує суду. *Це здобуття морального права бути на боці Судді*»⁴. Вдумуючись у сказане, згадаймо сповнені жури і жалю, та не зненависті слова В. Стуса: «згадає і *нерозумний ворог*!..

¹ Там само. — С. 63.

² *Стус В.* Палімпсести. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 198, 418.

³ *Маринович М.* Спокутування комунізму // Сучасність. — 1993. — № 5. — С. 77.

⁴ Там само. — С. 77.

Насамкінець підкреслимо відмінність «дійсного чуття» (або, за Кантом, «живого уявлення») В. Стуса від канонічного християнського вельми важливим у цьому плані спостереженням: «Сили однієї обрядової традиції замало, щоб жила віра. Традиція, канон, догмати віри — це панцир, який оберігає живу плоть віри від напастей. Але якщо немічною стає сама віра, панцир може її розчавити... Сьогодні, ніби зморщений пожовклий листок, відпав світогляд комуністичний. Людина спрагло припала до Традиції, покайно вернулася в храм Обряду. Квітка душі розкрилася, щоб прийняти пилок з Нагірного світу... І раптом почало впадати в око, що живий допитливий дух став шукати щось знову поза храмом. Обряд — задля задоволення естетичного відчуття, задля громадянського обов'язку, навіть задля морального очищення. Але не задля того, щоб пізнати світ, щоб у глибинах космосу почути той самий Голос, що звучить у тобі»¹.

Також у контексті ймовірних підсумків перемістимо акцент з етичної площини (де місце вірі) на онтологічну, де і відбувається повсякчасне ставання, здійснення людини як істоти мислячої і духовної. Утривалена словом повсякчасна процесуальність цього дива і є, на нашу думку, головною суттю поезії В. Стуса, її пафосом, свідченням і мірилом її безсумнівної модерності. «Оскільки добро є тільки у мить свого власного явлення і ця мить лежить у завершеному або ідеальному плані буття, а не всередині самого світу. ...Повторюю, якщо у нас є думка, то вона є тільки способом безкінечного і вічного існування думки, і розуміння Гамлета є спосіб його існування, оскільки він існує у множині, в тому числі і в нас. І ми всередині безкінечності здійсненого твору і тим самим здійсненого і звершеного плану буття. У тому, що перебуло раз і назавжди і де слово «завжди» не в нашому часі, бо в нашому часі ми зіштовхуємося з тим, що повинні немовби щоразу заново за все людство здійснювати акт совісті або акт розуміння. І ми здійснюємо його за всіх людей у тих точках, де самі відновлюємося і відтворюємося»².

¹ Там само. — С. 66.

² *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 89—90.

Спраглим, жаждивим спостереженням цього дива людино-здійснення у собі і є лірика В. Стуса, котрий в атмосфері ще безумовно панівного комуністичного світогляду відмінив і відкинув усі його облудні морально-етичні та естетичні орієнтири, зумів побачити й відбити у своєму слові обриси нового, безкінечного духовного простору, **дарованого кожному як імовірність**. Останнім і пояснюється відсвіт месіанства, яким попри волю й бажання автора значена його поезія, відсвіт, що ліг на поріг духовної свободи незалежної України.

1998 рік

ДВІ НОТИ ПРО МИКОЛУ ВІНГРАНОВСЬКОГО

I. Нота до дієз: «Ідеальний» вихід із соцреалізму

Уперше вірші М. Вінграновського побачили світ 1957 р. в журналі «Дніпро» (№ 2). Чотири вірші було опубліковано 1958 р. в журналі «Жовтень» (№ 8). Але справжній розголос принесла поетові велика — на цілу сторінку — добірка віршів у «Літературній газеті» 7 квітня 1961 р. «З книги першої, ще не виданої». Наступного, 1962 р. ця книга, названа *Атомні прелюди*, була видана і стала одним з головних збудників полемічного виру навколо нової поетичної генерації. Йдеться, передовсім, про «Соняшник» І. Драча, «Тишу і грім» В. Симоненка, «Запах неба» В. Коротича, датовані тим самим 1962 р. Йдеться про утвердження нових естетичних тенденцій, а точніше, про повернення літератури до власне естетичних та етичних засад, геть знецінених попереднім, найбільш «соцреалістичним» періодом розвитку вітчизняного мистецтва.

Досить повно ці тенденції проявилися й у творчості старших поетів — живих класиків («третє цвітіння» М. Рильського, «уманське» просвітлення М. Бажана, друге, а по суті справжнє поетичне народження А. Малишка та ін.). Але власне молодь засвідчила їх глибину й загрозу для прислужницького ремісництва незворотність.

Бо як би не різнилися між собою голоси новопривозців, їх спільним ключем була радість індивідуального світовідчуття, свобода художнього мислення, що вирвалося з лабет соцреалістичного канону з його кучим набором тем, ідей, «загальнозрозумілих» образів та державницькою ієрархією жанрів. Це відбилося вже в обговоренні дебютів В. Симоненка і М. Вінграновського 1963 р., де обік захоплених виступів (М. Сома, В. Іванисенка, Л. Коваленка, Любобі Забашти) прозвучала й така симптоматична теза Т. Масенка: «Я люблю всією душею молодших товаришів, але не будемо виділяти їх в якесь незвичайне явище в літературі...»¹. Однак історія потвердила, що «незвичайне явище» було і полягало воно у відміні трафаретної ідеологічної схоластики, у відміні уніфікованості людини, що заявила своє право мислити й переживати *індивідуально*. Саме цим і зумовлюється множество стильових новацій у поезії 60-х від каскадної метафоричності І. Драча до національно піднесеного неореалізму В. Симоненка. Вельми красномовною, як на сьогодні, є також реакція тогочасної критики, що і в доброзичливих своїх розумуваннях виказувала ляк не перед художніми пошуками як такими, а їх «недостатньою» ідеологічною забезпеченістю: «Він (Вінграновський. — В. М.) зловживає нагнітанням трагічних образів-символів, і це заважає виявленню позиції поета з достатньою ясністю і чіткістю».²

Так, це було явище, бо ідеологічні кліше на очах маліли й розріджувалися в духовному безмежжі землянина, бо витворений однострійною дійсністю громадянин сам відчув здатність і потребу творити на власний розсуд: «Завіса! Все, товариші боги!.. ...Я встав з колін і небо взяв за зорі!» (М. Вінграновський, «Прелюд № 13»). І в цьому — першопричина «космізму» в ліриці 60-х, щедро декорованого зримими здобутками науково-технічного прогресу, але насправді не в тому сушого (варто взяти до уваги хоч би його перегук із «космізмом» 20-х років, освітленим не вогнями космодромів, а каганцями).

¹ Див.: Літературна Україна. — 1987. — 1 жовтня. — С. 3.

² *Острик М.* Прелюдія // Літературна газета. — 1963. — 2 лютого.

Як і мало бути, унітарна партократична система зустріла цівіянню негативно. На Вінграновського посипалися «звинувачення в «абстракціонізмі» та «сюрреалізмі», вкладені в уста людей, які зеленого поняття не мали про смисл уживаних термінів¹. Вгомоненню пристрастей посприяв М. Рильський, котрий 1962 р. у своїх *Вечірніх розмовах* підкреслив обдарованість Вінграновського, сказав про виняткову національну виразність його лірики, вдалі й, на думку автора, невдалі образні рішення². Але найбільше — сам історичний процес духовного розкріпачення особистості й зроджена ним потреба, — ні, жага! — нової естетики. Читач навзагал радо визнав поета — як право на власну неповторність, значимість кожного «я», як осмисленість індивідуального буття, як, зрештою, естетичний аргумент на користь немарності життя.

В *Атомних прелюдах* вивільнилася величезна духовна енергія особистості й змела всякі перестінки в застарілому образі суспільного гуртожитку. Степ і космос, вода і вічність, кров і глина, «моє» і «наше», Україна і любов — все злилося в отій гуманістичній неподільності, де немає нічого мізерного, невартісного або зайвого, де взагалі ще немає *вартості* як специфічної світоглядної категорії, що відкинула людину від землі і людини й дозволила їй плюндрувати суще. Зникла розмежованість громадянською й особистого, історичного й сехвилинного, що можливе лише за найвищої точки зору:

Я люблю тебе степом, Дніпром і Тарасом,
Орлім небом в барвистості хмарних споруд.
Я люблю твої руки, вчаровані часом,
І вологу, розтулену музику губ.

¹ *Войнова О.* Асоціації-ребуси і тенденційна оцінка // Літературна газета. — 1961. — 6 жовтня.

² *Рильський М.* Вечірні розмови // *Рильський М.* Зібрання творів у двадцяти томах. — Т. 18. — К.: Наукова думка, 1988. — С. 563.

Не споживання, а розуміння і творення краси є моральним імперативом ліричного «Я», і в цьому істота його величності, навіть більше — богорівності:

Народе мій! Поки ще небо
Лягає на ніч у Дніпро—
Я на сторожі коло тебе
Поставлю атом і добро.

Пригадаймо Шевченкове — «я на сторожі коло тебе поставлю Слово»: це суголосність не форм, а аксеологій, суголосність мети, що має надособистісну, надгенераційну суть:

Творись *мій* труд.
На тебе *ми* пролієм
Всі грози дня, а не чорнильну воду!

(Підкреслення наше. — В. М.)

Яка органічна й знаменна трансформація «мого» в «наше»! «Космос, людство, земля, народ, доба, Україна — ось який масштаб узяла поетична мова Вінграновського, ось у яких взаємопроймаючих вимірах втілює себе персонаж цієї лірики. І хоча у цьому було ще чимало декларативності, — мабуть, просто неминучої у такому випадку, — але вона вже здебільшого ставала декларативністю пристрасті й думки, а не готових публіцистичних формул; «глобальне», навіть коли воно вербалізувалося у загальних поняттях, поставало як глибоко особисте, «в якості переживання, а не називання»¹.

Голосні, трибунні інтонації *Атомних прелюдів* пролунали заклик до високого життя «на березі юності», глаголом «доброти і жадань великих». Ця лірика була зіткана з красивих прагнень і благородних заклинань, що саме по собі ставило її в опозицію до реального життя і мистецтва, яке апологетизувало це життя. Разом з тим вона виходила з попередньої традиції і не могла бути

¹ Дзюба І. Духовна міра таланту // *Вінграновський М.* Вибрані твори. — К.: Дніпро, 1986.

абсолютно вільною від неї. В цілому поетика «Атомних прелюдів» живилася істинністю поривань та ідей, а не істинністю форм, у чому й відбилася залежність «раннього» Вінграновського від соцреалістичної естетики з типовим для неї диктатом належного. З тією немалою різницею, що належне суспільству тут віддавалося особистості. І все ж таки для творчого прориву у світ свободи, правди і краси, на що був настроєний Вінграновський і все його покоління, цього було недостатньо. Саме звідси — почуття невдоволеності, неповноти, непритулності, що є зворотнім боком життєлюбних поетових поривань:

Кого мені, глибокомудра земле?
Чи, може, поля? Ось мої поля...
Чи роду-племені? Тут рід мій, і сім'я,
І мир, і злагода... Собі ж не ворог я!
Кого мені?..

В логічній інтерпретації питання звучатиме як «чого ж мені?», (до речі, в російському перекладі цього вірша «Димить стерня...» воно саме так і поставлене). «Всього лише» втілень, бо питання «що?» вже з'ясоване — «Краси і Правди і Мети». Лишається питання «як?». «Собі ж не ворог я!» — і це твердження повне риторичного смислу: тут уперше означається суперечність між обивателем і митцем, оскільки творчий дух у принципі ворожий благополучному. І людський світ, і людина в ньому — недосконалі, і подолання цієї недосконалості можливе тільки творенням іншої реальності, якою і є мистецтво. В цьому сенсі художник, поет ворог собі як людині певного часу з усіма притаманними йому оманами. У своєму бутті він має спиратися на щось інше, ніж те, що йому пропонує і нав'язує дійсність. Звідси й починається власний шлях Вінграновського, котрий не опротестовуватиме й не заперечуватиме реальність (що остаточною метою бути не може), а перетворюватиме її за законами краси й переформованою утривалюватиме в слові. І чим переконливішим ставатиме з часом його поетичний світ, тим далі відбігатиме він від свого першовзірця. У цій розбіжності — головне джерело зростаючого з роками

драматизму лірики Вінграновського: чим повніше втілюватиметься в ній ідеал краси і свободи, тим очевиднішою буде його трансцендентність, буттєва непохопність. І тим дужче журитиметься над людиною творець.

Сумний парадокс: наближення до справжнього, неперехідного, дійсного буде рухом *від дійсності*. І започнеться він уже в *Атомних прелюдах*, тих їх моментах, де заявить про себе образотворча сила Вінграновського, його абсолютне художнє чуття:

Червоні рожі синьою водою
В саду учителя я поливав...

Або:

На крилах журавлів весна вже сушить весла,
Загомоніли про життя діди,
І на стежин пахучі перевесла
З снопів тополь тече зелений дим.

Прислухаймося до поета і «не кажімо про реалізм», бо до реальності це образне шитво має такий же стосунок, як глина до порцеляни, стигле виногроно до учти, як неділя до Великодня. Це — естетично й етично перевтілена реальність, смислом якої є сам феномен перевтіленості, інобуття, а не вірність правді життя. Бо правдою тут є краса.

Це аж ніяк не знизить проблемної напруженості творів Вінграновського. Просто патетика суджень (ще властива *Атомним прелюдам*) дедалі рішучіше потіснятиметься патетикою художніх форм і незглибимих образних значень, щирий громадянський порив, гострота соціального зору обертатиметься винятковою естетичною зіркністю, жагою доконечних універсальних втілень. Подібна тенденція відбита вже у вірші «Вже зеленіє синій сніг» 1963 р., наскрізь сучасний інвективний пафос якого монументалізується, підноситься над історичною миттю «війнятим» із цієї миті художнім образом народу:

...П'явки із черевом китів.
Іхтіозаври кабінетів.

Вам не минути в часолеті
Моїх неспинних слів-катів!

Так, ви не звикли до хули,
Ви узаконились до гробу.
Ви за професію взяли
Любов до партії й народу!..

Я формаліст? Я наплював на зміст?
Відповідаю вам не фігураньно:
Якщо народ мій числиться формально,
Тоді я дійсно дійсний формаліст.

Та де вже дінешся, раз світ заколосив
Пустоколоссям вашим в сиві очі.
Жаль одного, що в леті до краси
Народу ніколи було і плюнуть вам у очі!

Кривавсь мій гніве, чорно, тлусто,
Кривавсь вогнем своїх шедрот.
І дмухай в світ, і дмухай в людство,
В мій кукурудзяний народ!¹

«Мій кукурудзяний народ», — цей образ настільки етично глибокий, *віковий*, художньо достатній, що відповідає більшому, ніж ним є замордованний хрущовськими безумами народ 60-х. Він відповідає усьому українському родові в його незлобивому трудовому бутті, так само величному, як і упослідженому. Це вже — інша реальність, над якою не владні жодні ідеологічні химери доби, що викликали у поета щире громадянське обурення й були викриті в художньому акті.

З точки зору зазначених тенденцій не менш, а може, й більш красномовним є вірш «Остання сповідь Северина Наливайка» 1966 р., що десятиліттями ходив у списках і лише нещодавно був уперше опублікований². Можна тільки вражатися,

¹ Цей вірш не опублікований і цитується за авторським рукописом.

² *Вінграновський М.* Цю жінку я люблю. — К.: Дніпро, 1990. — С. 197.

з якою запеклістю виривається поет зі стихії умоглядних тез, — патріотичних, правильних, високих, для будь-кого іншого більш як достатніх, — в дотикально відчутний образний простір, як він розкошує у творенні цього простору, такого подібного життю, але кращого, ціліснішого, красивішого за нього. У творчому запалі Вінграновський буквально обриває сам себе на виражальному слові, ставить за ним три крапки німоти, майже відчаю і... починає все спочатку, але вже мовою зображення, форми, образу й творить художню дійсність, вільну від умовності людського знання про світ. В художній довершеності ця дійсність — безумовна, а тому в остаточному підсумку — ідеальна:

...В суцільних ворогах пройшли роки-рої,
Руїна захиляється руїною.
Ми на Україні хворі Україною,
На Україні в пошуках її...

Забудьмо все у цю священну мить.
Забудьмо наші розбрати і чвари.
Я — вас веду, і воля нам горить,
Вона горить нам вічно, як Стожари...

...Забіліли сніги мої чорні,
Засміялась душа молода;
Воріженьки стоять видзігорні.
Воріженьки стоять, як вода,

І солонина моя Солониця
На погибель мені ще гряде,
Ще у міднім бику задимиться
Мое тіло, як сон, молоде,

Ще заплаче ночами Барбара
Над споляченим сином моїм,
І розірветься серце, як хмара,
Від даремних за мене молінь, —

Та і тоді не прокленем ми долю,
Не зречемось себе, поранених синів,
Коли й побачимо в кривавиці за волю,
Що наш народ вже тереном зацвів.

У різних аспектах фахівцями описаний несподіваний вибух метафоричного мислення в ліриці 60-х, так чи так пов'язуваний зі стрімким розвитком цивілізації, НТР, звільненням особистості від унітарних світоглядних схем тощо. Все це так, але в принципі метафоризація художнього мислення була зумовлена ще одним, головним на наш погляд, чинником: в українській поезії на теренах УРСР критерій *правильного* з усією рішучістю замінювався критерієм *прекрасного*. Мистецтво слова повертало собі власну сутність, упосліджену тоталітарною свідомістю. Правильне лежить у руслі понятійного і підвладне раціональному обчисленню. Прекрасне — завжди метафоричне саме по собі, бо є знаком вищого й незбагненого смислу, абсолютною формулою, якою життя поєднується з вічністю. Воно не підлягає раціональному обрахунку, а тому завжди вільне від диктату ідеології. Тут естетичні витоки шістдесятництва, того метафоричного виру, що і захопив, і збентежив читача, загалом привченого до ідейно-тематичної вичерпності твору. А «*Балади буднів*» І. Драча з їх іронією цинкових форм, золотим бароко цибулі й мандруючими в небі штанами не «пояснювалися» ні темою, ні ідеєю. Так само, як «*Сто поезій*» Вінграновського, де у синьому небі висівалися сни, літали однокрилі літаки й відьомські цариці городів, а ночами підводилися неандертальці дерев.

Звісно, поет писав «про щось», але це «щось» усе зухваліше вислизало з тем, кожній з них довірялося вельми почасти, повсякмиць підпорядковувало собі нові різноманітні предмети. Здається, Вінграновському байдуже, з чого видобувати поетичний зміст, що блискуче задемонстровано віршем «У синьому небі я висіяв ліс...», де все — небо, море, птиці, стебла, фантазії і мрії — з волі художника і його почуття, яке ось тепер, тут і саме так себе виявляє:

Дубовий мій костур, вечірня хода,
І ти біля мене, і птиці, і стебла,
В дорозі і небо над нами із тебе,
І море із тебе... дорога тверда.

Хто «ти» — «любов моя люба»? Кохана? Україна? Доля? Душа? Будь-яка конкретизація цього розлитого в навколишньому образі почуття збіднює його. Він універсальний, бо відбиває стан душі — тонкої, чуйної, сповненої любові і до жінки, і до вітчизни, — до життя в усьому його потрясаючому огромі. Стан свідомості, душі, яка сама себе пізнає у дзеркалі світу. Це — «тверда», надійна дорога, бо чим більше віддається, тим більше лишається. І ніякої іншої мети художній акт не переслідує. У світлі сумнозвічних «соціальних завдань мистецтва» подібне твердження може видатися ризиковним, але це саме так. Та й що справді поганого в самовартісному палахкотінні душі, коли вона велика і сильна спокревненістю з душею народу? Не даремно ще в *Атомних прелюдах* поет казав: «Не кваптеся, беріть мене потроху...»

Цю особливість поезики Вінграновського, що увиразнилася у книзі *«Сто поезій»* 1967 р., найповніше збагнув І. Дзюба: «Його поезія — це якесь постійне взаємопереливання різних почуттів та станів душі, різних її рівнів... Не кожен його вірш мусить мати всі оті виміри. Хоч переважає тип поезій саме з такою структурою: всеохопне душевне дійство»¹. Саме тому не історія з конкретними персонажами є предметом відображення у малій поемі «Ніч Івана Богуна», а її пристрасне переживання, теперішнє боління нею: «Могил нема. Могили повтікали. Дніпро утік — осталась лиш вода». Цього не міг, не повинен був бачити Богун, лягаючи кістками в рідну землю, бо інакше — навіщо все?! Це бачить, цією драмою терзається Вінграновський, виносячи тяжкий вирок сучасності: «Ганьбо! Ганебище! Ганьбище, ти над нами!» Мертві страму не імуть...

¹ Дзюба І. Духовна міра таланту // *Вінграновський М.* Вибрані твори. — К.: Дніпро, 1986. — С. 15.

Вільна, щаслива собою суб'єктивність переживання породжує несподівану і водночас неспростовно достеменну метафору: «Мазниці густо сплять, і кругло сплять колеса». Так, це неправильно — це гарно. Так само гарним є поетів гнів, коли він у рідких (а далі все рідкіших!) випадках торкається чисто соціальних проблем, приміром, таких, як споживацтво: «Я задихаюсь, біль до млості, я всі прокляття розпрокляв / І фіолетовий від злості ножами серце обіклав» («Недавно ще я в цьому колі жив...»). Гарним є поетовий сарказм й бридливність до ідеологічної фальші («Душа наїлася та бреше...»). Гарною є його напружена, світлоока національна гідність, що потребує не теми (як у багатьох інших випадках нашої лірики), а буття у тверді образу:

...Ми знову є. Ми — пізні. Найпізніші.

Що наростили з худеньких матерів

В саду порубанім.

Я знаю, не для тиші

Вулкани дивляться

З-під наших юних брів.

Є Віра. Є Свобода. Кров і шмаття.

Естрада, сало, космос, кавуни.

І є народ, в якого є прокляття,

Страшніші од водневої війни.

На предмет взаємин митця і влади написано десятки прекрасних віршів (Ліни Костенко, В. Симоненка, В. Стуса, Д. Павличка та ін.). Але і з цієї високої шерехи «Повернення Хікмета» Вінграновського виділяється прометеєвським пафосом, красою непоборного сумління, що возвеличує творця.

Та найбільше в «*Ста поезіях*» — саяливого, дзвінкого, запахущого світу, схожого на дитину, яку митець виловлює метафорою над самою прірвою часу і повертає у безпечні густі жита:

Я покажу вам сливи на сучках,

що настромились, падаючи мовчки,

затисла група в жовтих кулачках
смачного сонця лагідні ковточки

Або:

Стоять сухі кукурудзи,
й сухе волоття суше просо.
Лелека, мов старий грузин,
по жовтім полю ходить босо.
Лисиця їла — і нема.
Лиш облизнулась в жовтій тиші...

Порятований красою — таким постає світ у ліриці Вінграновського. Взаємозлитість ліричного «я» і дійсності — цілковита, остаточна, істинна (природа у Вінграновського дивиться, думає, слухає, коригує чуття ліричного персонажа тощо), тому що це вже не власне дійсність з притаманною їй суперечністю й ушербністю, а її естетичний іноваріант, мистецька подоба, не заторкнута жодним ганджем. Між нею і поетом немає ніякої конфліктності, лише напружена цікавість, насолода перевтілень, які обом заповідають безсмертя:

А світ стояв у синіх постолах,
Стояв в моїх очах і придивлявся,
як саме світитися він, світ,
в моїх очах.

«Сто поезій» свідчать і про активні творчі пошуки самовираження. Вінграновський випробовує місткість форм, вдаючись до верлібру («Я сів не в той літак»), і хокку, де окреме крізь крайність переходить у загальне («Ми з нею прокинулись з голубами. / Пляшка вина, що не випили ввечері ми, / Замерзла вночі на балконі»). Він будує вірш на засадах кінорежисури, послідовно виймаючи з картини головні деталі так, що лишається одна пронизлива жура — не журлива, а висока («Сестри білять яблуні в саду...»). Та, певно, найзначущі відміни вносить у поезику Вінграновського освоєння фольклорної традиції, ширше, живої народомовної стихії. Це символіка чисел і барв («Тринадцять руж під вікнами цвіло...»), змістова глибінь

художнього паралелізму («Прилетіли коні, ударили в скроні...»), казкові прийоми ліричної композиції («Невірна ніч, непевна — тупу-тупу — Безнебна ніч — татари де?! — прийшла...»). Це також безособовість мовлення, що впроваджує у вірш багатовіковий етичний досвід народу, особлива риторична неконкретність, яка підрозуміває вище знання, істину, що її народна мораль полишає Богові і тому каже висловлювати її евфемічно:

Хто розцвів, хто розцвів —
запитало.
Я розцвів, я розцвів —
відказало.
Хто помер, хто помер —
запитало.
Я помер, я помер —
відказало.
Що ж таке, що ж таке —
запитало.
А таке, а таке —
відказало.

1971 р. з'являється книга Вінграновського *Поезії*, складена з творів двох попередніх збірок і якогось десятка нових віршів. Серед останніх привертають увагу передовсім дві малі поеми — «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...» (у пізніших виданнях названа «Голубі сестри землі») і «Гайавата». Малими поемами їх дозволяє назвати епічний розмах, що злютовує фрагменти світу в концептуальну гармонійну цілість:

Благословенна будь, оселе на землі,
На березі, над юною водою,
Де з діда-прадіда неквапною рукою
ми творимо добро в душі і на столі.
Хай буде вічно так, як воно е...

Це — з першого твору, де поетичні лики наших малих річок у їх земному характерному плині витворюють єдиний велемовний

образ — ріку народного буття. «Як сон суворий, темно-русий» воїн Тетерев, взолочений обжинковий Псло, шовкова Рось «під вітрилами Любові і Свободи» віддзеркалюють український історичний все-світ від часів Дажбога по сьогодні, яким його відчуває і мислить собі Вінграновський. Прекрасна безкінечність, ясні зорі й тихі води якої не мають жодної злої барви, бо навіть тінь тут — щаслива, — це схвилюване й оптимістичне переживання України як свята і блага пов'язане з дійсністю виключно у міру дійсності самого ідеалу народного життя — мирного, трудового, вільного, пронесеного крізь століття згуби й катастроф. Не випадково животрепетний цей образ завершується лубковим штрихом, хоч не хоч притаманним словесному вираженню ідеалу («А з нами наші, наші ріки — Надія, Віра і Любов»).

Цей поріг умовності вираження вищих цінностей, здається, остаточно долається у поемі «Гайавата», ритміко-інтонаційна будова якої свідомо взорована на славетний твір Лонгфелло. Звичайне земне життя зі своїми щоденними клопотами й тривогами, недостатками й нестачами подається тут як найвище благо, єдине приступне людині щастя, у світлі якого всяке вигадане, поза життєвські турботи виведене щастя є просто зайвим, оманливою і немічною фікцією, якій у надлиманському світі «Гайавати» навіть не знаходиться місця. Діалектика людського щастя відбита в яскравій, тривкій образній матерії.

Однак, виштовхане у двері, ідеальне вперто повертається вікном. Бо розписаний у головних рисах родинний світ «Гайавати» *адекватний* вищим етичним нормам народу, його *ідеалові* життя, а не життю як такому. Неметушливі діди володіють тайнами ремесел, баби правлять городяним царством і бавлять онуків, батьки яких дають лад хазяйству, що вимагає трудів і терпіння. Усі шанують усіх, одведені від спокуси, вбережені від лукавого й наділені хлібом насущним. Це — гармонійний світ, і хіба ж не тому він у Вінграновського такий химерний, упосаджений в казку й перегра, перейнятий вертепною веселістю й добрим дивацтвом, що насправді не є нашим, існуючим, дійсним?! Це принципове питання, бо відповідь на нього наближає нас до розуміння всієї подальшої творчої еволюції Вінграновського.

Придивімося до «дитячих» віршів *Поезій*. У чім вони власне дитячі і чому? Чи тільки тому, що тут блукають босі роси, ластів'ята навчаються читати дорогі імена і, лежачи горілиць, замовкають на сонці інжири? Але ж фантазійність притаманна й дорослій свідомості. Інша річ — гармонійність, незасмученість й особлива переконаність в істинності власних уявлень, що з віком полишають людину. «...У дітях, — пише І. Дзюба, — немовби відновлюється вічна єдність живого світу, відчуття якої втрачене дорослими... Його „дитячі“ вірші — принципово новаторські тим, що „конгеніальні“ дитячій уяві, співмірні з поетичністю дитячої душі. І проливають нове світло на природу всієї поезії Вінграновського»¹. Так, але варто зважити на те, що «дитяча» лірика митця зовсім не впроваджує малого читача в реальний світ, а є художньою (етичною та естетичною) альтернативою цього світу. До речі, зовсім не «малою» як за часопростором, так і почуттям (приміром, вірш «В Іллі на дачі леє дощ...» завершується такою, емоційно і психологічно аж ніяк не адаптованою строфою: «Не наче все, як мало быть: / Залатане із латки / Скубе щось серце на майбуть, / як гусеня з-під лапки»). Дитячою тут виявляється тільки одне: абсолютна віра в справдешність зображуваного, безумовність подання уявного як дійсного. Поет не бавиться з читачем у гру «давай-но навмисне», знаючи гаразд, як воно насправді є: насправді-бо тільки так і є, як ось у цьому слові. Поза ним нічого іншого (не кажучи про істинніше або вартісніше!) просто немає, не існує. Невитворене не є дійсним!

Вже неминуче буде сніг
З хвилини на хвилину..
Завіє сніг і наш поріг,
І в полі бадилину.

За ногу вхопить вітер дим,
А сніг і дим завіє,

¹ Дзюба І. Духовна міра таланту // *Вінграновський М. Вибрані твори*. — К.: Дніпро, 1986. — С. 22.

Ще й теплим язиком твердим
Прилиже дим, як вміє...

Це світ, писаний спочатку, творений за веліннями етичних та естетичних гармоній, відповідно до предковічних народних уявлень про добре і корисне. Так у «дитячій» ліриці Вінграновського висвітлюється природа його таланту, котрий бере від дійсності рівно стільки, скільки потрібно для свободи і краси. Ця лірика однаково багато говорить і дорослому, і малому читачеві тому, що кожному пропонує ці універсальні духовні цінності, а не більші чи менші фрагменти знання про суще. Тим паче, що це реально суще в усій своїй соціально-психологічній гнилизні виглядає дедалі похмуріше.

Нова хвиля репресій напочатку 70-х, ідеологічна тарабарщина, руйнація народної моралі та все інше зі смерку останньої імперії рве зв'язки живого слова із сучасністю. У глибинах «подільської осені» шукає відітху Д. Павличко, на цілий світ мовчить непоступлива Ліна Костенко, за колючим дротом народжуються *Палімпсести* В. Стуса... В поезії шириться «тиша», лукаво названа морально-філософською медитаційністю, осмисленням етичних проблем. Насправді ж і фронтально — абстрактність і декларація. Змучене «вказівками» поетичне слово випускає життя з палких юнацьких обіймів шістдесятництва, бо не може, не хоче ані пояснювати, ані поділяти безглуздя дійсності.

За таких умов інтуїтивно безпомилковим видається шлях Вінграновського, котрий послідовно відходить від загальносупільної тематики як предмета ненадійного, тимчасового, штучного, чужого, перекладаючи в образне слово самого себе, власну вулканічну духовну сутність. До речі, цим пояснюється жанрова універсальність його лірики, всезначущість пафосу, що зликовує особисте й загальне в істинності переживань. Митець витворює художній світ, мірою якого є сам, а тому постійно прагне перевершити себе, змагається з приблизністю усіх словесних втілень й непохопністю власних почувань.

З роками надзвичайно загострюється художній зір Вінграновського, котрий прагне зафіксувати, утривалити в слові найтонші

рухи природи і душі, сума яких і дає вичерпне світовідчуття. Раніше, приміром, картина вечора виконувалася ним розмашисто, великими мазками: «За гай ступило сонце і пішло, / І далину покликало з собою...» (1965). У збірці *На срібнім березі* 1978 р.: «До вечора іде, холонучи, теплінь і тулиться до каменя шокою». В «Ранковому сонеті» 1957 р. він писав: «Твоя краса мені свята, твоя любов мені священна». Розуміючи всю різницю інтонацій, звертаємо увагу на вищу предметність образу, зрослу роль деталі: «Я вас люблю, як сіль свою — Сиваш, / як ліс у грудні свій листок останній» (1976).

Погляньмо, як обростає «плоттю деталей» зображення лиманської осені: в *Атомних прелюдах* — «Стоїть голубою журбою / Осінь морська голуба»; в *Ста поезіях*: «Над лиманом кукурудза світлі вуса опустила, / І лиманський Гайавата щось там робить-виробляє, / Душить гроно винограду — / Зимувати цілу зиму»; в книжці *На срібнім березі*: «Пришерхла тиша — сіра миша — / У жовто-білих комишах, / І сизий цап — іранський шах — / пришерхлу тишу тихо лиже. / На сірім мурі чорний кіт / Крізь білі вуса парко диха...»

Звісно такі зіставлення досить умовні, але подібна еволюція стилю — не поворот до «поглибленого ліричного переживання», яке у Вінграновського завжди було й особистісним (ліричним), і глибоким, а закономірний перехід від моделі світу «Краси, і Правди, і Мети» до її втілення в дотикальній художній тканині. Вінграновським керує вимога повноцінного, адекватного перекладання свого «я» в образ, котрий і є для нього справжньою дійсністю. Витворюваний ним правдивий світ душі потребує глибини, деталізованості, багатомірності. Опредмечування переживань — дедалі переконливіше — є їх утриваленням. З цього погляду рух від глобальності *Атомних прелюдів* до предметної надвиразності «срібного берега» є цілком природним.

Проте, чим повніше поет переживає, чим більше бачить і чує, тим гостріше й болісніше відчуває неповноту самовираження. Щось обов'язково лишається «за бортом» слова. Творче надзавдання (передчуття творчості — «не зрадь хоч раз, не проминися даром... передчуття моє») постійно випереджає саму творчість. Художникові не дано цілковито, до решти втілитися у своїх речах,

він вічно не встигає, його в житті «забагато». І коли цей Художник стоїть на позиціях морального максималізму, як Вінграновський, це завдає муки.

Хіба цим пояснюється, чому вражаюча ясність і глибина картин Вінграновського «на срібнім березі» така драматична. У ранньому вірші «Боюсь поворухнутись... тишина...» передчуття значущості й повноти того, що має бути, світле й безмарне:

Думки невиказані стали за порогом,
Рости, моя розбуджена тривого!
Я ще не знав такої легкості й свободи.

В подібному за ліричною композицією вірші «В кукурудзинні з-за лиману» 1978 р. (нехай і в плані чогось інтимного, в даному разі не це істотно) підбивається певний підсумок пережитого, осягнуте зіставляється з «невиказаними» на порозі зрілості думками:

Але душа моя затерпла —
Відкрилась голосом отим
Дорога біла середстепна,
Де йшлося великим і малим,

А множество вже стало станом
Позаду мене в небесах...
І я заплакав над лиманом,
Де голубим сміявся птах!

І сама ця підсумковість, творча незбутність — драматичні. Тут нема ні відчаю, ні фатальності — поет невідступний у русі до найповнішої творчої самореалізації і самовіддачі, що безпосередньо пов'язане з трансцендуванням, з потребою і «здатністю людини виходити за свої власні межі»¹. Адже «життя не можна означити, локалізувати. Про нього ніколи не можна сказати конкретно, визначено, бо життя — це завжди щось іще»². Це — драматичність

¹ *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 62.

² Там само. — С. 32.

життя і таланту, мука творця, зумовлена «розширювальною силою життя», митця, котрий в інтенції завжди лишається більшим за власний витвір, хоча цього «ніхто не бачить»...

У поезиці Довженка Свобода і Любов стоять над смертю, бо підперті буттям народу, винесені в епічний простір. У ліриці «срібного берега» і далі («Губами теплими і оком золотим», 1984) — навпаки. Скільки драматизму в особисто відчутій минушості життя, скільки героїчної краси у визнанні цього:

...вісімдесятим ліком,
двадцятим віком почнемось — нема!..
Учора тут ще басувало літо,
Тепер дивися: молода зима!

І стежка вже не стелиться під ноги,
І не співає — каркає лиш птах...
Взуваймось добре на свою дорогу.
Взуваймось тепло на зимовий шлях.

Я обніму тебе. Тебе я обнімаю.
Мій білий подих на твоїй руці...

Але якраз оце «навпаки» поет і прагне подолати: збути себе до решти в творчості, віддати до грана ототожнюється у Вінграновського з перемогою над смертю, вічною недоконаністю життя, є останнім доказом деміурга.

Саме тут, у плані найповнішої самовіддачі, розгортається вся пребагата інтимна лірика поета (нині зібрана у книзі *Цю жінку я люблю*, 1990 р.), саме тому вона *вже не тільки інтимна*. Переживання його ліричного персонажа многократ ширші за особисті, живлені не жаданням втіхи та взаємності, а жаданням віри й надії на те, що душа здатна перейти у щось вічно суще. Любов і перевтілення в неї, адекватність почуття і його художньої реалізації, катарсису — також стає одним з критеріїв справжності й цілісності створюваного світу. Прагнення до найповнішого втілення у поезії й «вичуття» любові переплітаються, взаємопроникають. Однак кожне справжнє почуття незбутнє, як незбуття поезія, відчуття прекрасного.

Тому інтимна лірика Вінграновського не тільки драматична, а над-ривна, катастрофічна:

Я тебе обнімав, говорив, цілував.
Цілував, говорив, обнімав — обнімаю,
Говорю і цілую — сльозою вже став
З того боку снігів, цього боку немає...

З роками ця патетичність набирає сили, за нагромадженням взаємозамінюваних займенників «я» — «ти», «мій — то голос ваш», «твоя дорога — мої там кроки» і т. п., так характерним для стилю Вінграновського, — гіркота недосяжного, пошук рятунку з нетотожності ідеального і реального, що рознуртовує усю лірику Вінграновського, кажучи йому творити свою власну, досконалішу, естетично неспростовну реальність. «Ще пахне хвиля яблуком і тілом, / І сушить голову за цвітом своїм мак» — в цьому наскрізь життєвому образі все, як у житті, крім одного — проминання, тут його немає: і сум, і насолода і краса увічнені, явлені назавжди.

На IX з'їзді письменників України, потрясений суспільними катастрофами, І. Драч дорікне поетові за «тиху цвіркунову ноту», що в книгах *Київ* (1982) й *Губами теплими і оком золотим* (1984) витіснила литаврні перекази «раннього» Вінграновського. Але ця тонка духовна мелодія і буде відповіддю митця епосі. Проблеми щодення, земні печалі і радості — все проходить, «минає все у плині дорогому», «і ми поїдемо і щезнемо без сліду...» — не минає тільки сотворене у красі. Змінюються погляди, ідеї, суспільні «правди», а краса лишається правдивою — «на все життя єдина Рось тече»!

І Вінграновський послідовно, затято, не озираючись на гримаси буднів, вимальовує свій світ, де красивий і гордий народ живе і житиме на теплих і чистих ріках. Бо нічим іншим як митець він йому зарадити не може! Творення нетлінної образної матерії є для нього не засобом, а метою і суттю, і тому він у принципі байдужий до сехвилиних суспільно-політичних аспектів дійсності. Він творить свою другу, божественну дійсність дарованим йому від народу словом, видобуває з цього слова трансцендентну, поколіннями накопичену енергію.

Як ні для кого іншого, слово для Вінграновського — це жива безкінечність, в яку він углиблюється, вуртовується, якою розкошує. «Він розглиблює якесь поняття ним же самим (наче вибирає, вигрібає слово зі слова: «Із тих одвертостей хоч крихітливу крихту», «мале з малих, крилечечко із крил»), ступенює його до останньої межі, вичерпує до дна: «І однота-одина у ній одніє», «я сам сумую», «Мовчить печаль і сум мовчить у сумі, І ти мовчиш. Мовчання й те мовчить»¹.

Недаремно у вірші «Час» 1989 р., наче збагнувши істоту власних устремлінь, він ладен усе віддати Часові, тільки просить його не займати Слова: «не зачіпай його, малого, бо в ньому так багачко й много...»! Більше, як у житті.

Все сказане підводить до думки, що поетична творчість Вінграновського — глибоко ідеалістична, і саме ця якість дозволила йому здолати межі, гальмівні традиції соціалістичної естетики, в нелегких зв'язках із якими продовжує перебувати більшість його літературних ровесників. Увесь його мистецький світогляд відповідає не тільки тому, що «спочатку було Слово», а й продовжує цю тезу вірою в те, що Слово буде й насамкінець. Як носій єдиної універсальної вартості — Краси.

1996 р.

II. Нота сі бемоль: енциклопедична

Вінграновський Микола Степанович (народився 07.11.1936, с. Богопіль, нині місто Первомайськ Миколаївської обл. — помер 26.05.2004, м. Київ) — поет, прозаїк, кіноактор, режисер. Член СПУ з 1962 року. Лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка (1984), лауреат премії Фундації Антоновичів (1993) та премії імені В. Вернадського (2002). Заслужений діяч мистецтв України (1997). У 1955 році вступив до Київського інституту театрального мистецтва на акторське відділення, невдовзі продовжив навчання

¹ Дзюба І. Духовна міра таланту // *Вінграновський М. Вибрані твори*. — К.: Дніпро, 1986. — С. 18.

у ВДІКу під керівництвом О. Довженка (закінчив 1961 р.). Ще студентом зіграв головну роль у художньому фільмі «Повість полум'яних літ» (автор фільму — О. Довженко, режисер — Ю. Солнцева, Мосфільм, 1961).

Як режисер (з основним місцем праці — Київська кіностудія імені О. Довженка) поставив художні фільми «Дочка Стратіона», 1964; «Ескадра повертає на захід», 1966; «Берег надії», де він зіграв також роль Вацлава Купки, 1967; «Дума про Британку», де зіграв роль Несвятипаски, 1970; «Тихі береги», 1973; «Климко», 1984; також документальні фільми за власними сценаріями — «Голубі сестри людей», 1966; «Слово про Андрія Малишка», 1983; «Щоденник О. П. Довженка (у співавторстві з Л. Осикою, 1989); «Довженко. Щоденник. 1941—1945 роки», 1993; «Чигирин — столиця гетьмана Богдана Хмельницького», 1994; «Батурин — столиця гетьмана Івана Мазепи», 1994; «Галич — столиця князя Данила Галицького», 1995; «Гетьман Сагайдачний», 1999.

Автор кіносценаріїв «Світ без війни», 1960; «Первінка», 1973; «Сіроманець», 1979. Написав спогади про О. П. Довженка («Рік з Довженком», 1975) та низку есе про славетні українські міста («Чотирнадцять столиць України. Короткі нариси з її історії», Одеса, 1996).

Як поет дебютував віршами у журналі «Дніпро» (1957 р., ч. 2). Чотири поезії було опубліковано в журналі «Жовтень», № 8, 1958 р. Але справжній розголос принесла Вінграновському добірка поезій у «Літературній газеті» 7 квітня 1961 р. Перша авторська збірка, названа «Атомні прелюди», з'явилася 1962 року як поетичний факт духовного розкріпачення особистості й палкого жадання нової естетики, основаної на законах краси і — невдовзі — чистих образних значень. У ранній поезії Вінграновського, що винурюється з русла соцромантизму, вивільнюється духовна енергія особистості, яка самотвориться у мистецькому акті, яка привласнює собі історичний національний часопростір і самобутнім упроваджує його в світовий культурний контекст.

Індивідуальні стильові ознаки кристалізуються у збірці «Сто поезій» (К., 1967). Це передовсім вільна суб'єктивність переживання,

вражаюча ейдотичність образної пластики, зумовлена прагненням поета сягти вичерпних, ідеальних художніх форм і значень, «абсолютність художнього слуху» (за висловом Гр. Тютюнника). З відстані часу стає дедалі очевиднішим, що саме з ліричною творчістю Вінграновського цих і подальших років слід пов'язувати кристалізацію і найповніший вияв естетизму як стильової течії в українській поезії другої половини ХХ століття (її корені сягають раннього модернізму і набирають життєвої стійкості у творчості «неокласиків»). Причому цей високий, європейського гатунку естетизм Вінграновського від початку розвивається і набуває моральних смислів саме на ґрунті національної культурної традиції та народного світогляду в усій повноті їх вербального і невербального вираження. На цю обставину, оцінюючи всеукраїнських дебютантів «Літературної газети», відразу звернув увагу велемудрий М. Рильський у своїх «Вечірніх розмовах», саме цим виділяючи для себе Вінграновського з-поміж інших¹.

Збірка «Поезії» (К., 1971) уже дозволяє говорити про явне тяжіння митця до витворення свого власного — ідеального — поетичного світу, заснованого на засадах органічно засвоєної народної етики та естетики. Вінграновський не апологетизує, не опротестовує і не заперечує реальність, а послідовно *перетворює* її за законами краси і *перереформатованою* утримує у слові (в цьому — неоромантичний «спадок» його індивідуального стилю). І що переконливішим ставатиме з часом його поетичний світ, *то далі відбігатиме* він від свого першовзірця — зримого соціально-історичного ландшафту. В цій розбіжності (яку зманені художньою достеменністю дослідники не раз називатимуть «реалізмом») — головне джерело зростаючого з роками драматизму його лірики: що повніше втілюватиметься у ній народний етос, митцеве відчуття краси і свободи, то очевиднішою буде їх *трансцендентність*, буттєва непохопність, себто власне їх художньо-естетична *явленість* (збірка «На срібнім березі», К., 1978).

¹ Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. — Т. 18. — К.: Наукова думка, 1988. — С. 563.

Взаємозлитість ліричного «я» і дійсності в цій поезії — цілковита, остаточна, істинна (збірка «Київ», К., 1982). Тому що це вже *не власне дійсність* із притаманною їй неповнотою і суперечністю доброго і злого, гарного і незугарного, а її індивідуальний естетичний **інваріант**, мистецька подоба, не підвладна жодній бездушній силі (часу, історичній необхідності тощо). Це повсякчасне випростовування свідомості (і совісті, і любові) з одвічної тісноти кожного особистісного часу і простору. Між дійсністю як такою і митцем немає філософського конфлікту, а сама лише напружена цікавість і насолода перевтілень, що обом заповідають безсмертя:

А світ стояв у синіх постолах,
Стояв в моїх очах і придивлявся,
Як саме світитися він, світ, в моїх очах.

Йдеться про оприявлення фактично недосяжних для людини «чистих станів», про «світло, що освітлює саме себе», про те, до чого ми час до часу приторкуємося тільки і виключно через мистецький чин (як первісний творчий, так і — реціпієнтний).

Парадокс: наближення до справжнього, неперехідного, істинного буде для Вінграновського-художника рухом *від* реальної дійсності, оскільки поза художницьким враженням і переживанням ця дійсність (соціально-історична, національна, особистісна — будь-яка) позбавлена бажаної повноти, себто досконалості, адже досконалість — це «повнота, нерозрізнена всередині себе представленість (явленість) тут і тепер» (М. Мамардашвілі).

Будучи одним із найяскравіших новаторів українського вірша 60—80-х років, образна пластика якого завдячує архетипам народної свідомості, її ментальним матрицям так само, як і неповторності індивідуальних художніх осяянь, Вінграновський віддає перевагу класичному віршуванню з його невичерпними для української мови мелодійно-звукописними можливостями, хоча не цурається й верлібру, фольклорних форм, засвоєних доглибно, в самій парадигматиці.

Особливе місце у творчості Вінграновського посідає інтимна лірика, перейнята не еротизмом, а відміченим вище жаданням

«розширення», екзистентної повні (досконалості), що підносить її у високий філософський ступінь за цілковитої відсутності чужих поетові риторичних фігур (збірки «Губамии теплими і оком золотим», К., 1984; «Цю жінку я люблю», К., 1990; «Любове, ні! Не прощай!», К., 1996).

В доробку Вінграновського — низка поетичних книжок для дітей: «Андрійко-говорійко» (К., 1970), «Мак» (К., 1970), «Літній ранок» (К., 1976), «Літній вечір» (К., 1979), «Ластівка біля вікна» (К., 1983), «У Неквапи білі лапи» (К., 1989), «Іде кіт через лід» (К., 2000), «Козак Петро Мамарига» (К., 2001). В «дитячій» ліриці Вінграновського з особливою зримістю висвітилася природа його зумовленої естетизмом поетики, що «бере» від дійсності рівно стільки, скільки потрібно для Свободи і Краси, якими вони сформувалися в українській ментальності впродовж століть. Саме тому естетизм Вінграновського є таким *достеменним*, таким прийнятним, характеризується такою *високою комунікативною відкритістю*.

Власне дитячим тут виявляється одне: цілковита *віра в справедливість* зображуваного, безумовність подання красивого уявного як дійсного. Поет не бавиться з читачем у гру «давай-но навмисне» (як більшість тих, котрі пишуть для дітей), знаючи гаразд, як воно є насправді: у Вінграновського насправді-бо *тільки так і є, як ось у цьому слові*. Поза ним нічого іншого (ані істиннішого, ані вартіснішого!) просто немає, не існує. *Невитворене* поетом за законами краси *не є дійсним*. У цій поезії світ твориться заново, переінакшується за веліннями предковічних жадань і уявлень про добре і гарне, — саме тому цей текст з однаковою переконливістю промовляє і до малого, і до дорослого читача.

Склавши замолоду данину піднесеній Довженковій стилістиці (повісті «Світ без війни, 1958; «Президент», 1960), Вінграновський в оповіданнях і повістях 70—80-х років виробляє власний, цілком оригінальний стиль, по суті відповідний поетичному письму. Метафора, порівняння, сяйливий образ визначають і фактуру, і поетику цього тексту. Його сюжети мають відносну подієву основу і рухаються перебігом почуттів, якими шедро наділяється все довкілля, фантазією митця сполучуване в єдиний,

самому собі зрозумілий, хоч і далеко не ідилічний світ («Первінка», 1971; «Сіроманець», 1977; «У глибині дощів», 1979; «Літо на Десні», 1983; «Кінь на вечірній зорі», 1986; «Манюня», 2003). Великим звершенням Вінграновського став історичний роман «Наливайко», витворений у стилістиці химерності і казкової живописності (1991).

2005 р.

ІСТИНА — В ДОРОЗІ

(Леонід Талалай)

У літературній майстерні України було гамірно й напружено. Під крутими небесами нової доби, в яку так хотілося вірити, гули атомні прелюди М. Вінграновського, ожеледь народного духу розбивали протуберанці І. Драча, тиша і грім В. Симоненка, перекірливе, дедалі кличніше мовчання Ліни Костенко, недруковане, грізне слово В. Стуса і вперте правдоборство І. Дзюби. Своє епатажне «Нате!» вже кинув філістерам П. Мовчан, на мову чорнозему перекладав ідеологічне бубоніння Б. Олійник, меморіальний глянець на ідолах поколупував В. Коротич, у вітчизняний материк нурився думкою В. Підпалій, натхненне соло на сольфі виконувала Києву Ірина Жиленко...

Окрилена свободою поезія вдарила в усі струни, вирвалася з кімнат на вулиці й площі, необачна і дужа. Тим драматичнішим для неї і всієї культури був кінець відлиги, холодна злива реакції, що відділила чисту, ясно освітлену місцинку 60-х від споночілого будення наступних літ. І строф озон, «такий буйноголовий», переходив у гіркий спогад, огортаючи легендою розпочату баладу волі, що урвалася на півслові. Принаймні так здавалося зі сльотавих завулків 70-х, коли злиденна пора розкидала горде товариство по всіх усядах: кого наслухати байдужого до політики цвіркуна,

кого на лінію тиші — заклинати честю безчесний час, кого в мовдовський концтабір, а кого — на стадіон, спостерігати не так за грою, як за бідним одуреним співвітчизником, якому після шахти відлено місце в боковому секторі і кухоль пива перед матчем.

Та в тім і сила мистецтва, що воно завжди багатше за наше уявлення про нього, і саме тому літературні покоління з бігом часу не втрачають, а здобувають на розмаїтті, виявляють риси і лики, яких ми в потоці подій не встигаємо розгледіти, не досягаємо їхньої приналежності саме до цього культурно-історичного шару, не добачаємо плідності пагона на дереві, з якого, здавалося, уже зібрано врожай.

Так сталося і з Леонідом Талалаєм, поетична зоря якого плавно розгорілася в останнє десятиліття, пов'язуючи його ім'я з 70—80-ми роками, хоча насправді він — із системи Соняшника, з високих орбіт, прокреслених гранословами на світанні другого національного відродження України. 1962 року вийшли у світ «Атомні прелюди» М. Вінграновського і «Соняшник» І. Драча. 1967 р. з'явився «Журавлиний леміш» Л. Талалая, його перша поетична збірка. З відстані тридцяти років п'ять літ дебютної різниці втрачають на значенні, натомість стає вповні відчутною духовна, ідейно-естетична спокривненість цих явищ, множина яких і втворює образ поетичного покоління — не моментальний, а живий, рухомий, невпкорений і масштабний. Леонід Талалай — звідтам. І це стільки ж говорить про нього, як і про духовний злет тих років, про баладу волі, яку жодна реакція насправді перервати не спроможна — вона продовжується.

У бурхливий поетичний плін 60-х збірка «Журавлиний леміш» Талалая увійшла досить скромно, не претендуючи на статус явища, зокрема в галузі форми. Автор не пробував сягти ні каскадної метафоричності Драча, ні литаврності Симоненка, ні простонародної оземленості поетичної публіцистики Олійника. Його вірш належав до класичної традиції з притаманною їй дисципліною форми і оманливою ясністю змісту.

«Журавлиний леміш» мав два яскраво виражені плани. Перший явив приналежність Талалая до неоромантичного художньо-філософського бунтарства шістдесятників з їхньою спрагою творчих

діянь, нездоланною духовною енергією, яка неодмінно має порятувати світ: «Буденщина! Одвічний ворог, Від тебе все життя втікаю вгору. І я не відриваюсь від життя, Коли я піднімаюсь над тобою». Вітер безмежжя рвав сорочку на грудях землянина, котрий, за виразом Вінграновського, «встав з колін і небо взяв за зорі». У Талалая це звучало так: «Ми одержимі, одержимі. Нам вік тісний, мов одежина...»

Знаємо гаразд, що це був порив не в холодні космічні простори, а в духовний всесвіт народу, — настільки ж палкий, наскільки й романтичний, оторочений ілюзіями осягнутої справедливості й близького добра. «Я пізнаю не в магазині почому хліб і сіль почім», — писав Талалай, втуртовуючись у щодення зі ширим прагненням возвеличити упосліджену «просту» людину. Та, як і в більшості подібних спроб, це оберталось примиренням людини з умовами її існування, виливалося в химерну логіку «реального гуманізму» (що й розвалило зсередини позитивну естетику десятиліття й призвело до перегляду ідейно-естетичних основ і життя, і творчості). «Слаблю руки, що стискають мітли, Слаблю спини зігнуті людські. Це без них не мали б стільки Світла, Стільки сонця вулиці міські». Так, рядки молодого Талалая повнилися повагою до людини праці, але разом з тим і недовдоволеністю про її буття, замовчаною скрухою, яка є зворотним боком високого і по-своєму дуже чесного пафосу шістдесятників. Певною мірою це стосується і нечисленних творів традиційної, точніше, нормативної громадянської тематики, до якої Талалай, як і інші талановиті поети, намагався внести свій звук і барву, хоча вдавалося це вельми почасти («Балада про азбуку», «Я був на війні»).

Другий план збірки явив читачтву іншого Талалая — значно тихшого й складнішого, зосередженого на тонких матеріях, з яких і зітчеться його поетичний світ. Пора світоглядних одкровень і декларацій, гуманістичного проповідництва (якими підривався мур бездумної одностайності, поверталася людині потоптана тоталітаризмом гідність, у тому числі й національна) минала не тільки під тиском нової реакції. Вона минала й тому, що надходив час естетичної реалізації високих заяв, час повернення мистецтва

з ідеологічних маршів до художньої робітні. Поезія тверджень потребувала доказу образними втіленнями.

Чимало митців цей процес переживали важко, для деякого така переорієнтація виявилася непосильною, і вони довели «позитивну декларацію» до заклінального абсурду. Талалай вписався у цей процес органічно. «Журавлиний леміш», не відмінюючи сказаного «першими хоробрими» (в тому числі й самим автором), ніс поезію спостережень — естетичних і психологічних, — образним вістрям углибав у світ природи і душі («Живий годинник — дятел стука, І щось ховають в колбах дупел, Щось відкривають щодоби Старі алхіміки-дуби»). Життєствердний порив покоління переливається тут у постійну напругу сприймання, захоплення сліпучим буттєвим плином.

Уміння бачити означає для Талалая здатність р о з у м і т и, вслухатися у реальну долю, чим доброта й відрізняється від по-блажливості. Вдивіться в образ самотньої жінки з циклу «Нашадки», жінки, яку оминуло родинне щастя: скільки психологічної правди в її глухому, притлумлюваному роздратуванні при зустрічі з молодятами, з чужою втіхою; у дратівливості, якій за себе соромно і яка переходить у болісну німоту, а відтак у бездонне, як удовина ніч, і навіть собі не вимовлене «хай щастить...». Виняткова чуйність, психологічна проникливість позбавлять лірику Талалая афектаційності, оглушливого емоційного надміру і витворюють рідкісну перспективу, духовний простір, в якому кожне явище матиме свій розвиток, своє резонансне тривання (зверніть увагу на постійний для Талалая образ луни, відлуння, відгомону). Поет зможе побачити й утривалити те, що мріє за радістю і відчаєм, за враженням і навіть спогадом про нього, за площиною видимого і приступного раціональному глузду. Звідси — особлива глибина, здавалося б, простих, метафорично необтяжених поетичних картин Талалая. Таких, як вірш «Птиця», де про саму життєву драму не сказано майже нічого, але відлуння якої бринить усе новою гіркотою, новим болем, новою самотністю.

Прагнення прозирнути дійсність «аж до дна», відтворити її «по живому» — в природі таланту Талалая. Воно змушує поета

до пошуку найточнішого штриха, образної ясності, адже відображуване — не є остаточним зрізом, за ним — багато інших («твій погляд — як чорний вітер, такий, що і дихати нічим»). Воно захищає поета під *загальниковості*, яка починає розсотувати поетичну мову кінця 60-х. Зрештою, духовна невтоленість перетвориться для Талалая на філософсько-естетичну проблему, яку він розв'язуватиме впродовж наступних десятиліть і яка вперше означиться віршем «Мить»:

Я миті кажу:
 — Зупиняйтесь не треба,
 Бо там за тобою — краша!
 Краша!
 Дивлюся на бруньку,
 А хочеться квіту,
 На квітку дивлюся,
 То хочеться плоду,
 І так щозими, щовесни і щоліта
 Од сонця до сонця,
 Од сходу до сходу.

Попри енергійність інтонацій не впевненість тверджень, не гордовита переконаність у власній правоті є суттю цих медитацій, а подив, здивованість, навіть розгубленість перед незбагненністю людської природи, запитальність, яка позначить собою усю лірику Талалая і наблизить її до головного, драматичного питання: «Навіщо?». Починаючи з самої назви — «Вітрила тривог» (1969), — друга збірка Талалая ще зберігає неоромантичний запал шістдесятництва. Це й переможна веселість добровольців громадянського чину, протиставлена пристосовницьким тенденціям апатичної маси («Іронічна порада»), і наївний категоризм юні («Знаю, долі моїй не стоять на межі, На межі, що між радістю й болем»), і пряма етична декларація, наснажена духом морального максималізму («Хоч як би важко не було, А залишатись сильним треба, І неподільним, як число, Що ділиться лише на себе!»). Однак це — останні репліки в прямій полеміці з епохою

«приморозків». Уже в самій постановці питання про неподільність — знак порушення світоглядної гармонії, сигнал входження суспільства в новий етап. По суті, це відповідь поета на пропозицію застою узаконити конформізм, примирити високі гасла з «дубістю й косністю» дійсності. Зневаживши «бундючних малярів, що ділять світ на чорне і на біле, коли на світі стільки кольорів!», він говоритиме про своє, непомітно й послідовно підточуючи самі основи тоталітарної свідомості. Так, «Вітрила тривог» іще напиналися, але живодайний вітер уже вщух, лишивши по собі гіркувату, сторожку тишу. І Талалай розчув у ній досі приглушений барабанами пафосу «екзистенційний трепет», мову рідної землі, живого буття, що повсякчас виламується зі струхлявілих форм і наївних етичних координат. Усього й для всіх досягти не вдалося. Образ суспільності розпадався, і його потрібно було формувати заново, від початків. Себто — від конкретної людини з її силою і безсиллям, розгубленим мовчанням над уламками світоглядних вірувань, з її палким бажанням статися, відбутися у житті і на землі. «На останній грані зламу пізнавалось недарма, як скорочується „мама“ до обривистого „ма!“». Спостережливість, увагу до порухів душі, а не відчай та осмоту виніс Талалай з десятиліття, яке відпалахкотіло так яскраво і високо, що кожний подальший чин і слово неодмінно мали видаватися притіненими, кволими, присмерковими. В спростуванні цього враження поезія зробилася як ніколи гострозорою, мовби собі і світові доводячи власну самість, особність мислення, яку в неї не може відібрати жодна ідеологічна система.

Десь далеко луна затиха,
Тиха липа сама себе слуха,
Знову сидням — старим лопухам —
Налилося водички у вуха.

Давня думка про те, що в живій росині більше краси і правди, як в усіх теоріях разом узятих, набувала нової актуальності. Ні, це не відміняло ні життєвого, ні літературного героїзму, ні «Молитви» Д. Павличка, ні «Палімпсестів» В. Стуса, не відміняло

огиди до возведеного в канон словоблуддя, що її по-своєму виявляли всі чесні письменники. Уникаючи конформізму і кон'юнктуриництва, поезія повернулася до «чистої» роботи, по суті — до ідеї власної мистецької чистоти, яку почала не обстоювати, а реалізувати. В цьому розумінні поетичне малярство Талалая, засвідчуване дедалі багатшим рядом картин і образів, перетворювалося на своєрідне мірило звільнення поезії і від ширих ілюзій, і від цинічної брехні. «І перед школою кленок стоїть червоний, ніби учень, що запізнився на урок», «в небі соняшник срібний, дівча надломило, йдучи на гулянку», «в надій такі печальні оченята», та ін. — це не просто образні спалахи, а й голос вільного митецького духу, неприборканих, естетичних сил, альтернатива живої лірики барабанному пафосу доби.

Хай це як парадоксально, але задушлива суспільна атмосфера 70-х по-своєму змусила поезію естетизуватися, ускладнити образно-інтонаційну гаму. Саме в цей час розвиднюються «ожиніві обрії» чорторійського блукальця М. Воробйова і нові риси української поетичної школи висвітлюються в ліриці В. Голобородька. Тоді ж, оддалік редакцій і видавництв, але при вічному березі мистецтва виношують свої твори Ліна Костенко і В. Рубан, М. Саченко і В. Кордун. Під цим кутом зору абсолютно закономірною видається дивна для декого «цвіркуновість» М. Вінграновського і взагалі гостра тиша художньо-емоційного напруження, що залягає в ліриці десятиліття, перетворюючись на його філософський знак.

«Тиха» поезія 70-х: коли це визначення (як і кожне інше, в чомусь, безумовно, ущербне) і має свою позитивну вартість, то насамперед завдяки творчості Леоніда Талалая. Роздумуючи над нею, починаєш уповні розуміти, що «тиха» — то не значить млява, знебута чи боязка, не значить байдужа до сподівань упосліджуваного народу. Вже в поемі «Відлуння вирію» (збірки «Осінні гнізда», 1971) Талалай недвозначно скаже: «І не посмієш власні рани Нести між люди у світі В новітній час, коли султанам Ще не написано листи». Ні, в тих листах, які безправні художники доби стагнації, до власної честі, таки надішлють «новітнім султанам», буде і Талалаєве їдке, знущальне слово. Згадайте всю облудність офіційної

риторики, впродовж десятиліть зіпертої на обіцянку «світлого майбутнього», і ви збагнете, які брили брехні підважує поет іронічними пасажами свого верлібру:

Треба жити завтрашнім днем?..
А куди подіти сьогоднішній
З його справами і проблемами,
З його обпікаючими «Як?» і «Чому?»...
І що я робитиму завтра,
Проживши його сьогодні?

Коли методом безкінечних перекручень і вилучень писалася «зоресяйна» історія «нової єдності», — імперським умом вигаданого «радянського народу», — Талалай мовою зрозумілих символів стверджував: «Коріння моє не всохло, зміцніло і розрослося!», не в плакатах і бронзі, а в знаках витривалості і болю відкривав минуле своєї вітчизни: «В тяжких снопах мовчало літо, війна — в порожнім рукаві». Зрештою, коли душа сучасника отерпала від догм «розвинутого соціалізму» і вже ладна була зневіритися в усьому, поет, схилиючись над криницею роду, вишіптував як заклинання, як молитву: «Немає правди вище мами і вище совісті її». І це було відхрещенням від будь-яких інших етичних кодексів, окрім народного!

Стосовно поезії Талалая «тиха» — означає замислена і зірка, зібрана в увазі до суцього і людини з її мінливими настроями й почуттями. Як добрий і мудрий спостерігач, ця лірика бачить і знає більше, ніж каже, — її зображальний план завше передує виражальному, її емоційні струми не спалахують блискавицями, а працюють на повноту утривалення екзистенційного потрясіння. «Напинає луна пустоту, як вітри жадні груди вітрил», «ти одна — цариця над вогнем, все інше володіє тільки димом», — ці та безліч інших, майже абсолютних щодо поетичності образів Талалая народжені в крайній напрузі художнього чуття. Крізь знервованість і бедлам віку поет сягає *процесуальності* духовного самоздійснення, ставання особистості, явлених ним у пластиці форм, кольорів і насолоди саме такого вільного творення. Окрім вроджених властивостей уяви, схильної до завершених художніх значень і неокласицистичної предметності

втілень, є тут також і цілком свідомо письменницька орієнтація на первинне, непідробне, неложне. Є те, що по суті відповідає парадоксальній і глибоко філософській тезі О. Мандельштама, висловленій ним ще на зорі акмеїзму: «Любіть існування речі більше за саму річ і своє буття більше за самих себе».

В добу розростання суспільної фальші, світоглядної химерії і спричиненої цим девальвації Слова — етичної та естетичної — точність і викінченість письма ставали першорядним свідченням його чесності, тієї сумлінності, якої дедалі більше бракувало в житті. Поет міг не порушувати високих тем (зрештою, тривіальність і кон'юнктурність їх потрактування віднаджували художників від самих цих тем), але поет міг намалювати літо так, щоб український читач відчув себе у цьому літньому плині, упізнав свою землю, відчув її дихання, смак, безпричинну добрість. І в цьому малюнку було більше істинної сумлінності та патріотизму, ніж у десятках творів сумнозвісної «громадянської тематики»:

Бджола до вечора нестерпно
Над вухом соняха дзвенить.
Нога у ясеня отерпла,
Й нема другої — підмінить.

Сумлінність поетичного малярства, яким вирізнялися з потоку 70-х збірки Талалая («Осінні гнізда», 1971; «Не зупиняйся, мить!», 1974; «Допоки твій час», 1979), підносила гідність мистецтва, була чи не головною на той час формою заперечення настирливого ідеологічного бурмотіння «верхів». Бити себе в груди і волати «Я — чесний» — не в традиції українського народу, це має засвідчити зроблене тобою. Саме це затаєне твердження, ця гідність, віра в себе і смислотворчий мистецький чин, ця жива, ні на що інше, окрім себе не зіперта совісність і розлиті в «тихій» ліриці Талалая, її ясних рисах навіть тоді, коли поет пише про щось дуже особисте, майже невимовне:

І мокнуть кури в лопушинні,
І сіра стріха намока.

Моя надія в безгомінні
На що схилитися шука.
І заплелася павутина
В пожовкле листячко лози...
І під твоїм високим тином
Давно дозріли
Гарбузи.

В основі цієї образної мови лежить передовсім «пластика» вписаності людини в природу, поетика народного побуту, а не суспільно-філософських реалій. Мові застою, зіпертій на котурни декларованих чеснот, вікопомних діянь та всесвітньо-історичних значень, що всоталася в клітини радянської лірики і її затруїла, цій глевкій риторичі Талалай протиставив мову живого враження від природи, яку зірваний з рідного кореня сучасник уже переставав розуміти. До речі, в цьому — певна суголосність Талалая і Вінграновського: «Втекла, як посмішка з обличчя, втекла, мов крапелька з весла» — «Ти схожа... дві краплі води упали з весла золотого»; «Щось є у тіні загадкове, в моїм відбитку — не моє» — «Щось в тому чорті є від мене, щось є для мене в тій зорі»; «Коли сльоза, людська сльоза в своїй сльозі сльозою плаче...» — «Сиди, не плач, моя сльоза, сиди, не плач, як я сказав!» і т. п. Вони — з одного народнописанного кореня, що живить вічнозелені брости поезії.

Більше того, прагнення до неспростовних, як сама природа, образних значень нерідко стирає у творчості обох поетів грань між лірикою «дорослою» і «дитячою». Гадаємо, це відбувається тому, що світосприймання художників, звільнене від штамів і стереотипів суспільної свідомості, зрештою повернуло собі первісну (дитячу, — бо яку ж іще?!) свіжість. Більш ніж достатньо подібних прикладів у «Поезіях» М. Вінграновського 1971 р. («Сама собою річка ця тече...» та ін.). Так само універсально звучить і вірш Талалая «Облітає листок»: «Лис послухав тишу, Обійшов ярочок, Кинувся на мишу, а спіймав—листок».

Упродовж ХХ століття, захопленого боротьбою класів та ідей, суспільна і, зокрема, художня думка витворила величезну масу

абстрактних символів, понять і метафор, які збивали свідомість людини на манівці, відтинали її від етнічного кореня. Навіть у високі 60-і роки ця маса була примножена. Залежність особистості від «планетарно-історичного» тяжіння перевищила гравітаційну силу реально вділеного йому шматка ойкумени. Окрім іншого (почасти й позитивного), це руйнувало зв'язок між людиною і природою: причетна до зірок, вона ставала непричетною до зела, води і чорнозему, з яких жила сама і годувала увесь білий світ. Писані природними барвами поетичні картини Талалая (М. Вінграновського, В. Підпалого, М. Воробйова, В. Осадчого...) повертали людині слух і зір, здатність розуміти затюкану цивілізацією мову природи, і в цьому також незаперечний гуманістичний сенс цвіркунових нот «тихої» поезії:

Не чути цвіркуна у бур'яні.
 Як павутина тягнеться хвилина.
 І доки грію руки на вогні,
 Охолоня під зорями долина.

Все зоряне й високе, «всі думки, народжені в тривозі», «всі обиди та образи» не зникли й не розчинилися у споглядальності, а набули в цій ліриці своєї зримої, ясної і достеменної — «ніби видих на морозі» — форми. І найцікавіше, що це стосується не тільки духовного простору, а й часу. Тут ми наближаємося до того, що є суто талалаївським внеском в естетику 70 — 80-х років.

Йдеться про те, що вичерпність образного «зняття» дійсності передбачає водночас і просторову (малярську), і психологічну глибіню, що міниться всіма почуваннями, а вимірюється одним — особистісним відчуттям часу (миті, доби, епохи, вічності). Ми ще до решти не усвідомили, наскільки всебічно тоталітарна естетика прагнула уніфікувати особистість: заперечувалася етнічна самобутність («радянський народ»), індивідуальний простір («все наше»), самовияв («незамінних немає»). Так, але заперечувався й індивідуальний час, до нуля зводилася значимість вділеного кожному природою хронологічного відтинку між народженням і смертю. Життя і смерть конкретного «Я» зважувалися виключно

на терезах героїчного поступу «Ми», індивідуальний час беззастережно розчинявся в загальносупільному (інакше як було його одібрати на невольничий труд у таборах?!). Посилена увага до нього розцінювалася як зловорожий «ізм», хоча чи не всі вершинні поетичні злети 60—80-х років (від «Дід умер» Симоненка до «Марусі Чурай» Ліни Костенко) з'явилися усупереч цій тенденції.

Тотальна історична детермінованість особистості, знецінення її життєвого часу було по-своєму геніальною спекуляцією системи на головних засадах народної етики, на вживленому в душу слов'янина від поганських часів відчутті єдності з племенем, громадою. Скасування останньої власності — своєї неповторної хвилини — завершило процес соціального уярмлення особистості. Чи не тому так панічно вороже поставилася радянська естетика до екзистенціалізму, що той увільнив людину від супільства різним відліком їхнього часу, розмежуванням буття та існування, хоча ця розмежованість і ця свобода зовсім НЕ означали щастя?!

Очищення лірики від абстракцій, опредмечення образної пластики, — ця дорога х у д о ж н ь о ї п р а в д и привела Талалая до химери історичного детермінізму і дозволила йому розв'язати загадку, за яку не міфічні, а реальні герої, митці радянського часу, в більшості поплатилися творчою долею (згадаймо творчу драму П. Тичини, смерть Є. Плужника, побиття Л. Первомайського за «Казку» — прикладам «несть числа»). Не підважуючи історичного часу, Талалай усією своєю поезією явив первинність і єдиносущність особистісного часу, тієї хвилини, яка є і зникає, яка взагалі існує тільки у своєму сезанні, безцінній минушості, все інше — фікція «лишого Фауста».

Вже «Осінні гнізда» освітилися поетовою жагою відтворити екзистенційне потрясіння як таке: пронизливу і терпку радість існування в проминанні (бо воно тільки таким і є), втілити в образі й повернути людині невагомий і безцінний скарб — власний час, без якого все інше нічого не важить, навіть самопожертва: «О, тільки б мить, о, тільки б мить мені, як атом розщепить!». Це прагнення стане мистецьким надзавданням Талалая, обійме і обарвить собою усі теми, всі мотиви його лірики: «Висока тополя над сонцем

горить. І важко душі одвернутись од правди, «Що все це не вічне, що все — тільки мить», «тихий дим підіймається вгору і покинуту згадує плоть», «а навколо стільки цвіту облітає, мерехтить, поспішаючи у літо, у яке не долетить...». Так, спершу це будуть окремі спостереження. Та, осягнувши таємницю перетікання простору в час, матерії у світло, поет уже не зможе одірватися від гірко-солодкого плину метаморфоз, в якому і тільки в якому — життя.

Вічна змінність, минущість доброго світу (а погляд Талалая прикутий передовсім до красивого і доброго в житті) — внутрішня логіка чи не всіх прекрасних композицій Талалая, митця, котрий хронологічну одноплщинність зображення розтяв відчуттям незглибимості кожної зникомої миті:

Мамо, не плачте часто,
 Приїду до вас весною,
 Постоїмо біля шастя,
 Як біля води швидкої.

Новий, схоплений поетичними образами вектор — особистісний час, — і витворив загадкову, потрясаючу, магічну перспективу ясних талалаївських картин. Вона манить, їй одразу хочеться довіритись, як довгому куванню зозулі, як погожому літньому ранку, що заповідає теплий і щасливий день. Тут свій вимір, що розпросторює відчуття внутрішньої свободи всіх і кожного, і зовсім не дивно, що «одна хвилина біля мами, одна хвилина золота» — більша і триваліша за довгий крах цілої імперії. Незглибимість окремого і минучого, що відкрилася художникові, підносить і наші з вами рівні духовної свободи, і, не озираючись на канони, ми самі вільні визначати, що справді велике, а що нище, мислити за законами гуманізму, в основі якого — увага і довіра до індивідуальної думки, судження, почуття.

Лірика Талалая наскрізь промита, освіжена нестримним часовим потоком. Сам нематеріальний, він надобуває кольору, звуку і форми в особистісному світосприйманні ліричного «я», у світозміні, яку це «я» спостерігає із жаским захопленням, як танок на вогні або сонячне бездно з-над краю урвища. Це — особливий

ліричний хронотоп. Навіть коли персонаж цієї лірики пригадає, здається, ніби він дивиться вперед, так швидко злітає з-перед його очей і відноситься у непроглядну далеч колишня конфігурація форм і настроїв, світу і душі. Йому не потрібно озиратися, так яскраво горять і так хутко відгорають і спогад, і мрія, і все суще. Йому нікуди озиратися, бо устаткованого, оформленого, застиглого, стаціонарного минулого немає — воно, як і теперішнє (і майбутнє!), існує тільки в акті сприймання, в динаміці почуття, що спалахує і гасне, поступаючись іншому. Це — *в і ч н а т и м ч а с о в і с т ь*, форма осмисленого духовного існування особистості, котра додає свою пережиту мить до вічності, бо іншої вічності просто не існує: «З нічого — нічого», як казали древні. «І тільки тим багата вічність, що наша пам'ять береже», — Талалай. І тому це — *з н а ч и м а т и м ч а с о в і с т ь*, філософський стрижень даного поетичного світу.

Поезія Талалая від початку 80-х років («Високе багаття», 1981; «Глибокий сад», 1983) і є таким захоплюючим творчим актом, дивовижним у своїй цілісності й художній пластиці. Людина і вічність, що зустрічаються «на рівних», бо однаково завдячують собі існуванням, — більше ні в кого з сучасних українських поетів ми не побачимо цього в такій достовірній ясності, як у Талалая. Відтак стає цілком зрозумілим, наскільки позірною є «тихість» його слова: вивільняючи неймовірну енергію, атом також розщеплюється беззвучно!

Скажімо, у вірші «Глибокий сад» відтворюється одна з пережитих у дитинстві хвилин, яка, хоч і минула, та не щезла, бо була, е і завжди буде саме такою, а тому: «Стоїть на місці час. Нічого не минає. На промінь золотий схилилась висота. Співають горобці на гребені сарая. І мати молода подвір'я підміта». Все — в тамтешній своїй круговерті: «Танцюють лопухи, і соняхи, і клени, Найдальша далина прибилась до воріт, І вихор золотий шумить навколо мене, Розкручуючи все і всотуючи світ». Це — оземлений, фізично відчутний образ тієї (оцеї!) миті, якою живе, якою розкошує поет, жадливо вдивляючись у форми і кольори (які зараз почнуть прозоріти і танути), вдивляючись у себе самого — білявого хлопчика, котрий ще не відає того, що вже знає поет, і тому кудись поривається, спішить, квапиться жити, спокушений солодким трунком прагнень.

Він ще не знає, що все н а л е ж н е цій миті — і медове, і полинове — вже відбулося, сталося, увічнілося! Він вихопиться з неї і щезне: його, щасливого шибеника, всмокче в себе час і поведе крізь тарапати, аби зрілий майстер вповні усвідомив і відчув безмір короткого щастя, яким просвітлена ота мить, зникає і разом з тим уже нікому й нічому непідвладна, навіть Хроносу, бо вона не стороння, вона — його часточка, клітинка:

А в центрі — тільки я, дитина листопада,
Єдиний диригент і чародій на мить,
Дарма, що народивсь під зіркою, що пада,
В саду, що обліта, на вітрі, що горить!

До матері тягнусь, розказую руками
Про те, що тільки їй лише одній збагнуть.
Щаслива, у дворі мені сміється мама,
І в неї зморшки всі ще глибшими стають.

Метелик вогняний кружляє біля мене,
Торкається плеча і відлітає геть.
І звідки мені знать, що яблуко зелене
Метеликом таким приречене на смерть,

Що вже проснулась мить, і зоряна краплина
По теплому стеблу збігає до землі.
Від матері спішить захеканий хлопчина,
Біжить в глибокий сад і розтає вві млі...

Склепив повіки сон. І почорніли тіні.
Над яблуком в росі метелик кружеля.
І стільки у саду дозрілої малини,
Що хлопчика не жди — не вийде звідтіля.

У цій проймаючій і такій земній картині — все в теперішньому здійсненні, ось тепер і навіки є саме таким, і саме таким уже ніколи не буде: безконечно коротке і безконечно тривале опинилося під одним знаменником буття і примирилося! В одвічну драму життя і смерті Талалай вписав свою незалежну і напрочуд

людинолюбну репліку, до якої наш украї знервований вік тільки почав прислухатися. Розкриймо очі, збагнімо: час хотів упіймати поета (як він рано чи пізно ловить кожного!), а поет натомість упіймав у свої обійми час, і відкрилося, що не вороги вони, а співтворці вічності! З оцього внутрішнього, справді філософського примирення (так неподібного до вимушеної скрушної погодженості) з Часом — виняткова людяність і доброта талалаївської лірики, світосприймання, якому чужа драстична нервозність, відчай, почуття безвиході, знесилоючий душу страх смерті.

Як болісно, як трагічно перехоплює нас подих зітхання: «Життя, на жаль, минає». Талалаєві не жаль, бо інакше як у проминанні він його і не мислить, не відчуває, тільки рухом його втолюється, достоту усвідомлюючи конечність руху. Та це знання — не трагедійне, воно анітрохи не затьмарює високої гармонії душі і світу, людини і природи, уміщених у єдиний екзистентний плин, в якому нічого не втрачається безслідно — ані останній промінь, ані останній мед. Цим пафосом наснажене звернення до «брата соняшника» в одному з найкращих віршів Талалая:

...Ми важко схилялися не перед часом,
А тільки для того, щоб сіять себе.

Багаття святе материнського лона
Потайно горить у своїй глибині —
І лиже вогонь язиками корону;
Ми, брате, згоряєм на цьому вогні.

А пісня бринить між тобою і небом,
Дарма, що темнішає колір стебла
І вже не лишилось ні крапельки меду —
Учора останній бджола допила.

«Брат мій соняшник»

Українська поезія ХХ століття подарувала світові антоничівську «пісню про незнищенність матерії». Леонід Талалай творить пісню про незнищенність часу в ту пору, коли архангел апокаліпсису зготувався просурмити востаннє і сповістити самозгубному

людству, що «часу більше немає. Час скінчився». За найвищим рахунком у ліриці Талалая немає поняття «було», а тільки «є», навіть історичні мотиви не обтяжені завершеністю, не мають «коди» і саме тому так органічно влітаються в картину сьогодення. У цій чудесній здатності все оживлювати й наближати — специфічність історичного мислення, історичного зору поета: «І задивлюся, і збентежусь, Бо віддзеркалює вода Осінній день, собор і стежку, Якою йде Скворода. Оглянуся... Жовтіє далеч. Червона площа зашумить. У скверіку Григорій Савич Уже без костура стоїть».

Оживають не тільки видатні постаті, а й потерпання, болі народу, його героїчне натхнення, — все, в чому увічнилася кожна значима мить його історичної долі (М. Мамардашвілі називає ці буттєві віхи «історіалами»). Звідки долинає до нас гірка дума Остапа Вересая, з якої глибини — минулого чи сучасного? І взагалі, долинає чи лине во плоті тієї хвилини, коли пальці кобзаря торкаються струн і слово розмикає скорбні уста?

Та знову бандуру важку підймаю,
І знову ковтаю пилюку доріг,
І смерті жахаюсь, бо пісні немає,
На котру б малого залишити міг.

«Останнє слово Кобзаря»

І в найскрутніші для мистецтва часи сфера інтимного завжди була його останнім оберегом, сховком того особистого, що не підлягає суспільному оподаткуванню. «Вічна» тема кохання драматична сама по собі незалежно від того, щасливе це кохання чи ні, бо за палахкотінням почуттів завжди чаїться абсолютний холод небуття. Любов — останній доказ людини в суперечці з неминучим. Але Талалай до нього не вдається — він уже переміг у зводинах із часом, приборкав його невситиму жадобу поглинання і не затуляється коханням від небуття. Навпаки, сам несе його на руках, «як немовля, що незаконно народилось», оповідаючи про те, як гарно жити в добрі й злагоді, — і то тільки здається, що недовго... Витончена, оповита світлом, у чистих і високих ликах своїх непохопна для житейських слів і суджень інтимна лірика Талалая —

це поцілунок русявої Хвилиноньки в щокую сивої Вічності, вітання землянина нещедрим і нещасним богам:

А все, що сталося на цьому
На світі білому, на голубому
І на зеленому, пливло,
Як за прозорою стіною,
Як за прощальною сльозою
Пливло, бо дійсністю було...

Так, *минає тільки справдешнє*. Ця теза не тільки вивіває всякий романтичний, підсолоджений флер з інтимної лірики Талалая, а й видає її істинну сутність — шляхетність, лицарство, старанно приховуване від проїденого цинізмом віку. Йому ще знадобляться і цнота, і доброта, і благість, аби вгмонити і ввести в береги нестримні людські жадання, йому придасться апостольська здатність дякувати за одпущене долею, — за все, чим і повниться лірика поета. Зокрема, ренесансного розмаху картина «В золотому колі». Хвилина на осонні, блаженна мить щасливців, яка тим швидше минає, чим гостріше відчувається її вічність, — не у плач і скорботу, не в жаль за минулим переливається вона, а в умиротвореність і дяку:

По колу тінь пройшла,
Пройшла по світу всьому.
А там, де щастя ми
Співали горілиць,
Блукає пам'ять там
У колі золотому
І в кошик загляда,
Що в плямах від суніць.

Відчуття, образне освоєння особистісного часу дозволяють Талалаєві зазирнути в надра людської психології, неприступні для «одномірних» поетик. Коли спершу його лірика вирізнялася передовсім рідкісним поетичним живописом, то у 80-х роках («Наодинці зі світом», 1980; «Луна озвалась на ім'я», 1988; «Така пора», 1989) з'являється ціла низка психологічних портретів. Без цієї сторінки

увялення про творчість Талалая буде неповним, оскільки тематика й проблематика її не обмежуються суто особистим. Важко сказати, що тут значиміше: чи такі великі, притчевого характеру полотна, як поема «Дитячими очима», вірші «Поразка», «Лотова дорога», «Покинута кладовище» з проникливо висвітленими в них гранями людської душі (і добрими, і злими), чи такі ось блискучі мініатюри, де в психологічних розколинах миті відкривається вся людська доля:

Обняла і відчула: востаннє.
 І не стала йому докорять.
 Вийшов з хати теплом на світанні
 І повіявсь, як дим з димаря.

Витирала то сльози, то шибу,
 Замела павутиння в кутках,
 Накришила в полумисок хліба
 І борщу налила з чугунка.

У дворі годувала собаку,
 До живого тулилась тепла.
 Відв'язала його. І поплакати
 З ланцюгом у руці побрела.

Талалай, як ніхто, розуміє психологію миті. Це дозволяє йому бути гранично зірким і чесним, і найперше, в оцінці самого себе. Як у вірші «Суниці», де обібрані до пуп'янка кущики наводять персонажа на думку про невиситиму людську захланність, але ж... що він сам тут робить? — «Мені осудливо чомусь Про ту подумалось людину. Але і сам я озирнувся, Немов од погляду у спину».

Талалай наділений рідкісною здатністю відчувати порухи душі. Цими зблисками спостережень випрозорена, освітлена вся його лірика: і тоді, коли він малює свого душевно поламаного, роздвоєного сучасника («Фотографія страху»), і коли просто відтворює вечірні сутінки: «І зазвучало над землею, Але не музика, одначе, А вже оте, що після неї В людській душі тремтить і плаче». Погляньте, як точно відчута, як майстерно відтворена ота ще неясна бентега, що тільки зароджується у природі і душі на самісінькому гребені

літа, коли по баштанах купчаться спітнілі кавуни і оси ласо обсідають потріскані дині:

Кленова крона ще густа,
Та ніби зовсім нерухома,
І в кожному шерхоті листка
Невтоленість і перевтома.

Невтоленість і перевтома — одна з потрясаючих формул, які виводить художник, співаючи по краплі трунок життя. Здається, ще зовсім недавно (якихось десять літ!) з його вуст зривалося таке палке жадання: «Як хочеться все охопити очима, чуттями своїми!». А вже рука виводить на папері:

І все частіше помічаю,
Що я безсилий осягти,
Яке я світло відбиваю,
Які ношу в собі світи.

Невже жура і відчай вповзають і в цей тремтливий сонячний світ?

Ми починали ці роздуми з того, що Талалай завжди прагнув бути земним і чесним — і як художник, і як мислитель. Таким він і лишається «наодинці зі світом» (а насправді — разом зі світом!) і тоді, коли, вдивляючись у соняшникові юні дні, погоджується з народною мудрістю, що «не таке солодке свято, як його передчуття», і коли без тремтіння в голосі каже:

Така пора, мій сивий брате,
Коли закінчується гра,
І навіть вчитися вмирати
Вже необхідно, вже пора.

І це зовсім не так трагічно, як може видатися випадковому гостю цього художнього світу, бо це — знак повні, акме, коли вже все відкрилося думці й почуттям, коли вже немає нічого неприступного.

Тепер, як ніколи, поезія Талалая повниться енергією пізнання й осмислення сушого. Вслухаючись у себе, поет зізнається:

«І гостріш відчуваю, як протягом час в моїх порах свистить, з мене плоть видува». Але ж чим швидше все пролітає, тим більше чарівних карбів лишається на серці і душі, тим більше утриваюється отих «вічних тимчасовостей», які лишень і мають сенс. Хай півсонця золотого вже сховалося під воду, «та півсонця золотого — в золотій воді». Як у давній казці, де козак загадав смерті таку роботу, що вона підвередилася й одступила. «Ось відітну», — сказала щербата. «Відтинай, — сказав козак, — мені ж більше!».

Це — не казка, це — чи не єдина на сьогодні гуманістична філософія, яка навчає людину бути щасливою нині, тепер, а не в «світлому майбутньому». Сьогодні, поки котиться день і стукотять колеса:

День минає... Вечір на порозі.
От і зорі. І Чумацький Шлях.
Все минає. Істина в дорозі.
Сіль на возі. Сльози на очах.

1991, 2008

ДИПТИХ ПРО ТАРАСА ФЕДЮКА

І. До єдиної теорії поля

Степ — незаймана даність: ковила, костриця, житняк, келе-рія, тонконіг, усяке різнотрав'я, що від Бога, Простір і Час, що ними блукають їхні ж тіні, бо більше тіням тут немає від чого пролягати. В степ *увходять*.

Поле — займана даність: жито, пшениця, ячмінь і всілякі злаки, що Бог дав людині на поживу і що їх Ной узяв по зернині в ковчег. Поле *засівають* і з поля *приносять*.

Степ передбачає *присутність*; поле — участь, і з цим нічого не вдієш. Розораний, розкопаний степ може стати полем (хоч би й досліджень). Занедбане поле стає диким, але не степом, бо він — поза людиною та її розумінням. Тому й не кажуть «степові дослідження». Кажуть — степові мандри.

Останній клаптик європейського степу — Асканія Нова, 10 км². Все, більше на материку немає. Еманация степу. Еволюція поля.

Це — два плани поетичного світу Тараса Федюка, дальній і ближній, — ідеться тут про його книжку «Хрещаті південні сніги», видану в Києві 1995 р. Перший — план споконвічного, незайманого, такого, що існує: в самому собі і від себе. «Дальній» він тільки в художньому розумінні, в глибині прописування, у невловимості, що змушує казати про невисловиме натяком, символом, алюзією, відсиланням до етнічної пам'яті.

Це не опишеш словами...
 Пензи затерпнуть рясні...
 Тільки сухими нитками
 Витканий на полотні
 Можна цей степ уявити...

Цей предковичний світ — не застиглий (як, приміром, орнаментальні композиції В. Іллі, що про них хоч і сто разів тороч, нібито вони сповнені «внутрішнього життя», та однак це життя «тонкокрилих у бурштині»). Він міниться в потойбіччі, з якого сигналізує про себе «просторовими тінями», історичними маревами, символікою народного життя. Тут туман зависає над турецьким берегом «тоненькою чалмою», «могил козацьких мавзолеї мовчать між давньоруських трав», «природа, наче юна полонянка, що з Кафи пилюгавої втекла», тут ростуть вишні, і бджоли збирають мед, «над лиманським вереском — крик османських птиць» і т. п.

Цей легендарно-міфічний овид постає в поезії Федюка саме як позачасовий і позапросторовий, «вийнятий» із історії у вічність («Балада», «Сторожова могила» та ін.). Він не *був*, а *є* у постійно триваючому теперішньому часі («— Хто там ходить? — Ми, татари. — Хто там спить? — Ми, козаки»). Себто степ — не географічний чи навіть історичний, а *моральний* простір («У степу нічого, крім добра, і малого, як мізинець, лісу...»). А головне, що він *не освоюється* (це неминуче призвело б до дидактичності, відчутної і в окремих віршах Федюка, які до кращих явно не належать), він — *розгортається* тканиною вірша, стає перед очима в усій своїй первозданній безначальності й безпричинності. Ось, як у вірші «Вибрався в путь козак»:

Вибрався в путь козак
 Крізь полин перепелиний,
 Щоб топтати землю синю
 Сивим конем.
 Просто так.

І йому кривавий мак
 Щось пророкував у спину.

Зброю взяв. Лишив дружину.

І дитину.

Просто так.

.....

Скоро буде певний знак —

Стріне хана товариство,

Бризне в трави бій іскристий,

Кров — намистом —

Просто так.

Вечір. Без коня козак.

Без життя-буття

і друзів.

Кричить пугач в чорнім лузі:

«Пу-гу, пу-гу»...

Просто так.

Емблематично змальована доля: молодече заповзяття, похід, бій з ворогами, смерть. Після онтологічно зрозумілого повтору «просто так» *саме собою* напрошується «пора», «треба», «склалося», «судилось». Чому? З чієї волі? Невже і справді просто так?!

Чи не вперше зустрічаюся з таким вичерпним художнім втіленням філософської тези, за якою «моральні вчинки є причиною самих себе» (М. Мамардашвілі). Сказати б, не вірш, а етична формула, мораль, що подається без жодного моралізування, без будь-якої авторської участі, в «чистому вигляді». Безумовна незаймана даність. Всяке «навіщо?» і «чому?» проорує у ній борозну прагматизму, готову прийняти в себе тисячу житейських слів, слів-пояснень, слів-спростувань. Та це вже буде не «степ», а тільки поле. Не моральний імператив, а ставлення до імперативу.

«Безначальність істини» й безпричинність моралі — світло степу, його духовна суть. Причому із власне християнською традицією зв'язок тут опосередкований народним буттям «від Купала до Івана». Зрештою, «безначальність істини» знімає саме питання про те, що є первинним — народ чи Божі заповіді, бо і те, і те мисляться одвічними і єдиними. Тут корені специфічного християнського

так і чорна (ось саме так щонайгідкіше, і це є суще). Тоді як істина просто або приймається, або ні. Як Нагірна проповідь.

Другий план — це минуший житейський овид, часом гамірний, часом засніжений і мовчазний, виписуваний поетом талановито й любовно. Образне живописання Федюка дисципліноване й ошадне, явно тяжіє до класичної ясності зображення і достеменності поетичної уяви, в чому й помітна його приналежність до доброї художньої школи М. Рильського, М. Вінграновського, Л. Талалая та інших майстрів «прозорого стилю» («Прощай, поволеньки твій слід, маленький краб у море стягне», «Упала вовча ніч на сніг овечий, Навпомацки у темнь брешуть пси» та ін).

Тепла осіннього — не треба...
Ще мить — на золото калин
Дощу із хмари натереблять
Вітри з лиманів і долин.

Однією з індивідуальних особливостей цього стилю є його відчутна забарвленість гумором, дотепом, іронією, то доброю, то гіркуватою. «Атмосферний вплив» Одеси? Мабуть, і це, та не меншою мірою вияв народного глузду, ригористичність якого врівноважується жартом і який сам є органічною складовою «одеської атмосфери». Типовий приклад — буквالیстичне (за практикою концептуалізму) потрактування розтиражованого афоризму щодо вичавлювання з себе раба («Експромт» — «...Нарешті — вичавив! До краплі! Живу, Як вичавлений раб»). Або ось така «кода» передзим'я:

...Вже скоро сніг
на цих столах шербатих
Свої найдки срібні розкладе.
Як темна хмара,
вечір наповзає,
Пісні тягучі в небо пролягли.
Сумні чомусь...
Веселих не співають,
Хоча «Кагор» вже, мабуть,
завезли.

Картатий житейський лан, епізоди будня, що переживаються глибоко, відкрито. Тут кожному є місце при столі, пауза для репліки, своя мить на гріх і на каяття, мить, яку можна відчутти, обійняти і відпустити. Не лубкова, не ретушована, а така, яку ти сам собою твориш тут і тепер. Як, приміром, оця:

День народження у мене. Я даремно кликав друзів.
Хто ж до друзів у райцентри
їздить з центрів обласних.
І свічки (їх двадцять вісім)
тануть у печальнім крузі
Й, догорівши, допікають
спечений давно пиріг...
...Тихо-тихо догоряють на блакитній скатертині
мої пальці, пальці мами, пляшка зелена-вина.
Мені добре. Майже добре.
Хоч запрошених немає...

Життя, яким воно є, зі своїми поетичністю й прозовістю, в якому ліричний персонаж Федюка бере пряму й природну участь (щось одбирає на пам'ять, щось намагається забути, чимось милується, а чимось — ні). Цілком самодостатній художній відбиток дійсності, в яку вснований український поет з Одещини кінця ХХ ст. Здавалося б, короткий огляд збірки на цьому можна й завершувати.

Але річ у тім, що в «Хрещаті південні сніги» (які складаються з вибраних віршів шести попередніх книжок 1975—1993 рр. — розділ «Чорним по білому», й нових творів — розділ «Згоріла корчма») вшито наскрізну внутрішню колізію, що розгортається у головний мотив усієї лірики Т. Федюка. Як читач уже здогадався, це — параметрування двох означених вище планів, спроба їх суміщення, зведення до спільного знаменника. Чому б ні? Чому б «степ» і «поле» не обійняти одним творчим помислом?

По-перше, цьому опирається *стиль*. Адже одвічне й незаймане, етнічне й християнське (і до певної міри сакральне) відтворюються у площині символіки й моральної емблематики, а ситуативно-житейське (і до певної міри профанне) пишеться з «натури

(часом аж надто) схильністю до просторозмовної риторики, — розкривається як поет справжньої народної і християнської свідомості, глибокої за силою і особистісністю. Вона не демонструється — прилюдне страсотерпництво у нас ніколи не підносилося в культ, та й ярмаркові страсотерпці — не нашого поля... Вже скорше — з гумором, самоіронією, та й взагалі ближче до мовчання, ніж речитативу.

Було б смішним і помилковим розглядати духовну колізію, що її переживає поет, як поборення історичного зла ім'ям предко-вічного добра. У тому й суть, що автор не набивається у пророки, його світосприймання безілюзійне, відтворювані плани буття не *альтернативні, об'єктивно існуючі*. Саме тому його вірш вільний від інвективних модуляцій, що стосуються будь-кого, крім себе. Адже хто не присягав, той і зрадити не може, хто не чув, як тирса шелестить, той і не забуде шелесту тирси, і марна річ заводити з ним мову про степ. Це вносить емоційну рівновагу в роздуми поета: і коли йдеться про найдорожче («Одеські тамтами»), найрідніше («між потойбічних музик наш потойбічний вулик»), і коли грайливим жестом порушуються одвічні питання екзистенції («Я пісеньку співаю, пливають повз мене люди... Вони мене не знають, тому і не забудуть»).

Усе це якнайповніше відбите в лірико-філософській поемі «Друге пришестя», що підводить ризику не лише під «Хрещатими південними снігами», а й під спробою якось поєднати різні світоглядні системи, в одній із яких особистість довіряється етносу, його позачасовому духовному досвіді, а в другій — практиці й нормам свого часу. І власне тут вимальовується основа імовірного етичного узгодження силового поля «слабкої взаємодії» (людина — вічність) і «сильної» (людина — час). А саме: їх *принципове розрізнення*.

Та це ж лише початок вироблення «єдиної теорії поля», скаже не байдужий до фізики читач. Правильно, лише вихідний постулат, що його і А. Ейнштейнові не вдалося замкнути підсумковою формулою. Але ж як важливо визнати факт існування іншого, *чужого* і потвердити таким чином факт існування свого! Без осуду, огуди, приниження, зневажання навіть того, що тобі однозначно не подобається (яке це далеке від традицій соцреалізму!). Закономірне суб'єктивне

неприйняття прокреслюється лише межею, якої — самої по собі — цілком досить. *Для початку.*

До такого рішення й схиляється автор, інтерпретуючи біблійний сюжет Апокаліпсису, яким завершується Історія і починається Вічність:

Вік новий — на кінчику пера,
Що підпише вирок невблаганний.
Зарегоче блазень балаганний,
Зблисне ключ апостола Петра.

Хмарою постане в небі Бог.
І останній хам
вже майже мертвий

Біблію на небеса поверне,
Мов старий бібліотечний борг.

Нерозрізану, нечитану ніким,
Нездійняту до висот закону.
Убивать людей,
б'ючи поклони...

Ні, не їм писалося,
не їм.

Я іду. Удруге. Вдруге.От.
Спроба і утіха ідіота.
Чую не важке знайоме: «Хто ти?» —
А чуже коротке: «Хто ідьот?!»

Як бачимо, за всієї соціально-історичної означеності, конкретизованості «підсудна маса» поділяється не на «праведних» і «грішних», «чистих» і «нечистих», а своїх і чужих, себто підлеглих даному закону і не підлеглих. Я не здивуюся, коли почую в цьому місці вигуки типу «Який примітивізм!», «Яка хуторянська засліпленість!», «Де загальнолюдські цінності?!». Шкандаль...

А який шкандаль, панове? Розрізнення належить до загальнолюдських цінностей бодай тому, що необхідне *для впізнавання*. Який шкандаль? Це ж алегорія, і судить, точніше, *висловлює судження*

не всевидящий і всеблагий Бог, а грішний український поет кінця ХХ століття, котрому так мало треба, — аби лишень не доруйновувався його прабатьківський світ, моральний закон цього світу, на сторонній погляд, можливо, і смішний. Та й насправді *не судить* він, а тільки означає *свої* межі:

Сміються в очі. Де їм зрозуміть,
Що в пій піщаній і пекельній тиші
Я вишепнув їм вирок найстрашніший:
Вони не наші,
Їх не нам судить.

В Євангелії від Матвея сказано: «Не судіте, щоб вас не судили; бо яким судом судите, таким і вас будуть судити, і якою мірою міряєте, такою і вам відміряють» (7, 1—2). Самототожність як міра, — кому вона не підходить? Кого обурює? Кому допікає? Адже це і є істинний гуманістичний засновок єдності вселюдського поля, хіба не так?

А що поет не безсторонній, що і в наведеному вище уривку хтось може небезпідставно вглядіти позицію, до того ж відмінну від толстовського всепрошенства, так із цим уже нічого не вдієш. Що є, те є. Але чи може бути інакше, коли куди не глянь — усе поле і поле, ще добре, як засіяне, а не дике, з байдуже вгородженим у нього заступом археолога-постмодерніста, коли «порубано зміст далечі», і вже степу того — на два гони, а «сонце розуму» ще й не вставало? Що тут скажеш?

«І тоді я їм скажу прилюдно у вічі: я вас не знав ніколи! Відійдіть він мене, ви, що чините беззаконня!» — Євангелія від Матвея (7, 23).

1996 р.

II. Приватна гравітація Тараса Федюка

Трансністрія — Задністров'я, якась невидима, ілюзорна земля, серпанковий і непевний, з точки зору європейця, простір, щось таке, що, очевидно, і є, але як і де? Дальша Трансільванії, ближча Задонщини, та хоч там як — цілковита terra incognita, незрозуміла у своїй

протяжності кольорова метафора. «Де це сталося?» — «У Трансністрії». — «О, там — могло, там що хочеш могло статися». Край — не край, історія — не історія, культурно-географічний парадокс, розгорнуті, але не прочитані письмена...

Коли вдатися до попередніх помислів і творчих проєктів самого Тараса Федюка, — зона Овідія: заобрійна і позачасова територія поетів-вигнанців, що виколискують самотність і тугу за батьківщиною на вітряних берегах скитії, степова вітчизна сивої ковили, напівокультуреної лози і напівзруйнованих храмів. Земля поза землями й епохами. Напевно там хтось мешкає, мабуть, якісь люди, що говорять якоюсь своєю мовою, п'ють своє вино, печуть кукурудзу на жару, проводжають очима хмари на захід і вичиняють на сонці Час. Час застигає, перетворюється на слюдяні пелюстки, де темнаве тисячолітне «було» м'яко вигинається й розтягується в овали «є» і «буде». Для одних — притча і пострах, для других — *«двоє-трое багать наче шкури червоні плескати... і така благодать що ж ти скажеш їй, благодати»*.

Час тут сам по собі відсутній і залежить від ракурсу та фокусу спостереження: то блискавично минуший, «короткий і шкідливий, як цигарка», то тривкий і настирливий, наче смак полину, то непорушний і сухий, як демагогія й омана, що про них уже все давно відомо, але це «відомо» нічого не змінює у старих, як світ, сюжетах — вони повторюються («старий воєвода збирається в лютий похід»). Трансністрія — не зашмуляний слайд, а солонкувата слюда, у звивистих лініях і розведених кольорах якої — все, чим ти жив, що любив і чим терзався, що беріг і не зберіг, бо й не умів цінувати (молодість!), у що палко вірив, що ненавидів... Воно тут усе, триває подосі, але вже не пече, точніше, *не так пече*.

тут літають наскельні соколи
тут блищать власяниці і мідь
тут нікого ніде і ніколи
і якщо навіть ноги поколеш —
десь далеко позаду болить

Але водночас Трансністрія — це єдине, що в остаточному підсумку було вихоплене із загребущих рук історичної дійсності і вилучене з аукціону вселенського розпродажу, щастя, що цей «лот» виявився для учасників торгів абсолютно нецікавим (як і все, що стосується «тонких матерій», непридатних для банківської застави). Тепер ця земля у безпеці, аж тепер, коли її фактично вже немає, та й велике питання, чи була вона насправді, чи примнилася. Поетичний фантом, притча без моралі, а згадаєш, — і серце усміхнеться:

тоді найкраще з молдаваном
сидіти в затінку чогось там
чи молдаванином чи гостем
чи кимось зовсім все-одно
коли у нас на півдні шоста
і коли вівці сунуть мостом
і коли жити довго й просто
немов розчинене вікно

Добра казка, приватний міф, особиста розрада на такі ж особисті печалі, — пощо вона кому? Тільки тому і вціліла, що не добути з неї ніяких дивідендів, навіть політичних. О, це було дуже мудро і завбачливо: позбавити цей топос, цей в останню мить вихоплений з розпродажу «лот» усіх ідейно-політичних дивідендів, бо інших, на щастя, він і так не передбачав. Тепер можна читати газету. Однак якби цієї вигадки не було, то й газета ця нікчемна про нікчемне не читалася б. Власне, коли з овидів поетичного простору Федюка зникає Трансністрія, коли ці скам'янілі пелюстки Часу перестають вигравати кольоровими вигинами на призахідному сонці, стає насправді тоскно:

Це сніги. Це уже не снага.
Ніч. Печаль. І її сателіти.
На погоду болить нога —
їй дісталось за пів століття.

Чути ангелів пір'я і спів.
Пір'я слів поміж пальці старечі

у квартирі, яку я купив
для ще більшої порожнечі.

Там, у конкретній точці простору і часу, як бачимо, є і великі літери, і розділові знаки: там присутній і фізичний, й історичний час, є свої початки і свої закономірні фінали, звична логіка подій і конкретика місця, а разом з ними: сірість і нудьга — «довга як шия жирафа». Не так, як у Трансністрії, де «вітер пил вечоровий жене у вивітрени вапняки випасати», коли «край столу мамалига коли вино у склянку лине коли у промені пилина що колір глини береже», й ти аж тоді збагнеш увесь задум, «коли навіки втрапиш це».

У Трансністрії ж пунктуація зайва, бо тут немає що від чого і навіщо відділяти, поділ уже стався: вам — своє, мені — своє. З боку може видатися, що «з нічого ніщо ні для чого й нізачо за тим», однак це правда власне тією мірою, якою головне питання філософії лишається для нас непохопним; якою у кожному часі присутній інший час. Тут усе, як на долоні, а тому воеводине пафосне «змагання за державу» (фактично — за Малушу) таке ж зрозуміле і кумедне, як і демагогія сьгоднішніх суспільних сюжетів: за десять століть нічого не змінилося, *«за річкою ворог стоїть як набита оскома... якби не ця дівка малуша як єть прастіпома... махай воевода мечем кольоровим махай»*.

Хіба можуть бути озаглавлені великими літерами початки, коли немає завершень? Це — Трансністрія, — бережно, любовно, талановито виписаний екзистентний топос без чітких обрисів і хронологічного осердя, які й не потрібні, бо вся ця ойкумена (простір, земля, країна, історія, життєве середовище, подієвий ландшафт, — небесне тіло!) нікому і нічому **не передовіряється**. Автор і так знає, звідки вона починається і на чому приблизно завершується. А всім іншим — навіщо?

Це тільки здається, буцімто автор витворив її у слові і ось віддав на вільні мандри читачеві, — ні! В тому й суть, що Трансністрія, — одна з найпронизливіших у сучасній українській поезії парабол, — і в своєму текстуальному бутті лишається суто **приватним** феноменом, попри все своє надзвичайно предметне (незрідка —

у кращих неокласичних традиціях — гостро тактильне) художнє втілення. У тому й річ, що для мене — як читача, стороннього, — Трансністрія лишається неприступним і повсякчас емоційно мінливим фактом плекання того, що є для поета «своїм». Все і ніщо, видиме і невидиме, явлене і заховане у жарті, паузі, жесті, натякові, у потамованій радості й так само — скорботі:

...а пісня метеликом в горлі — не чути її
скривавлена кізка. метелик. хай буде. хай будуть. свої.
все сходиться як перспектива для слова у слові «давно»
і море тремтить як німе і солоне кіно

Я не раз думав, як же Тарас Федюк вирине з гостро виписаної ним іще наприкінці ХХ століття і по суті романтичної апорії «культура — цивілізація», якою логікою сполучить несполучуване: *одвічне, природне, правдиве і штучне, рукотворне, часове?* На чому в його поетичних горизонтах зійдуться, зімкнуться «степ» (як метафора безумовних для поета смислів) і «поле» (як метафора умовних значень)? Як ці рівноприсутні в житті (хочеться комусь чи ні) і водночас полярні начала дійдуть у нього згоди? Бо у попередніх збірках морально-філософський конфлікт між цими даностями тільки загострювався. Тепер я знаю, як: у Трансністрії, в авторській екстеріоризації самої апорії, в акті іронічного вилучення і з контексту сучасності, і з контексту її літератури того, що виявилось і цій сучасності, і цій літературі глибоко байдужим. Звісно, не безкоштовно. Але ж плата за все як вселенський закон була встановлена не сьогодні.

степ твій — це просто земля якої багато яка глинобитна
втоптана під ноги копита кігті промені і кістки
прошай історіє хвороби слів розкладання амбітне
яке складеться в кінці у єдину фразу: ти хто такий?

рефлексант і володар комплексів фобій неврозів
гадань на кавовій гущі кадилах кальянах маці
що ти робитимеш якщо слово закінчиться по дорозі
як закінчується свіча чи сухий пісок у руці?

що ти робитимеш після того як не захочеш дуже
всього що не дуже й хочеш тепер на цьому току..
...назад візьми собі Господи Тобою видану душу
і прости мені Боже
що повертаю її таку..

На цілу збірку слово «душа», якщо не помиляюся, зустрічається усього кілька разів, причому вдруге у винятково важливому, як на мене, пасажі, де чітко визначається **міра** власної сполученості з тим, що умовно випадає називати дійсністю (історії, культури, соціуму, суспільства, часу тощо): *«Бог з ним — твоє або моє з порт'єр із родових дерев злечу як птиця тетерев з усього що любити мушу але не так уже щоб душу... на згадку — тільки скрип дверей і чорна книжка теккерей»*. Переінакшений акцент на назві відомого місцевого птаха різко посилює авторське іронічне «бувай/те!» усьому, що належить багатом (не буду тут акцентувати на таких множинах, як народ, нація чи суспільство, — ну яке вже є, — вистачить «багатом»), що офіційно прочитується як «громадське» і «громадянське». Належить. Робити. Почувати. Перейматися. Обов'язок. Етос. Чин. Позиція.

Ні, суб'єкт цієї лірики не цурається, навпаки, — признається до всього цього «належного» морально-етичного комплексу взаємин людини зі світом, признається до етосу, виробленого впродовж сторіч: жодних зневажливих знаків або жестів, ані тіні збиткування! Признається, але, перепрошую, не настільки, аби за все це душу віддати... У поєднанні з параболою Трансністрії це щось нове, щось дуже важливе для української художньої думки, якась нова якість, що заслуговує на увагу.

Адже йдеться не про остогидлу «постісторичну» збиточність і глузливість іронічно-арогантного автора, котрий за твердженнями до діла й без діла ним же цитованих світочів сучасної європейської думки буцімто вже вмер, а насправді, дивись-но, — здраствує, витанцьовуючи на могилах своєї вітчизни й запрошуючи реципієнта «зацінити» його судоми. Йдеться про мислячу і високо рефлексивну особистість. Тобто слід відразу відмежувати суб'єкта цієї лірики від галасливого збіговиська поганих послідовників у минулому

славних бубабістів. Та й сам поет — не цього поля, і в його степу тих розгублених на вітрах історії просторік споконвіку не було. Тарас Федюк — з вечірніх овидів і без того гнітючих сімдесятих; він увіходив у літературу пліч-о-пліч з бунтівними «дітьми трепети»; він бачив, як шугонуло повз нього «молоде вино», проливаючись на землю крізь діряві барила перехідної епохи; він мав можливість співчутливо спостерігати, як від порогів третього тисячоліття і далі аж у байдужу безвість шугонуло повз нього зірване з усіх коренів і гальм покоління імейджмейкерів-самотворців, як із білими від нетерпіння очима чвалує воно у погоні за драйвом, за драйвом, за драйвом... Аж піна — вітром! І темп, що знаменно, задає не молодь, а «скакуни», виведені ще у заводах 80-х. Поет мав час і натхнення не потрафляти літературним віянням, у плані тотальної релятивності для нього — іронічного одесита — неприйнятним. Він — з іншої, злої і чесної зграї, яка маліє на очах:

...нас немає уже
ми ламаємо гілля опале
поодиночці йдемо на останню ночівлю в кінці
і рихтують мисливці
тремтячі свої самопали
і спадає туман
молоком золотим в молоці
круглий місяць висить
клапті шерсті звисають зі спини
підгинаються ноги зважнілі з води і роси
ми йдемо в чорний ліс
нас іти і вмирати не спинить
ані шепіт вгорі
ні внизу голосні голоси...

(курсив наш. — В. М.)

Фольклорні заздравниці у цьому контексті — маркери брем'я, що його свідомо несла на собі «неігрова щопта» українських митців, та, яка попри все продовжує його нести; у прямих ремінісценціях до «Осінніх псів Карпат» В. Герасим'юка і «Нічних голосів»

І. Римарука — прощання з ілюзіями, що присвітлювали «вісімдесятникам» у їхньому служінні слову, але не зречення від самої «служби», про яку нині випадає говорити в іронічних тонах ну хоч би тому, щоб не виглядати смішним в очах цього убогого, спідленого, низькочолого часу:

ну ти не повіриш — я тут Україні служу
якої немає насправді
а служба триває
лежу на дивані читаючи книжку чи жу-
рнал хоч заважають читати трамваї

Це з невеличкого, на сім віршів, циклу «Вірші в Трансністрію». Та й справді, куди ще може сьогодні писати поет? кому тут, в Україні, нині потрібні вірші? Тут —

завали снігів магазинів зужитих ідей
у парках дітей що сидять на печальній скотині
завали скотини...

за що постраждав іудей
за це або як у піщаній своїй палестині?

душа прикипає до горла і випитих чаш
майбутнє відоме але я служу і на виклад
поки що не зважусь...

напишеш?

пиши як там наш

лиман

чи для прикладу — небо

чи в небі наприклад

Так утрете і, здається, востаннє згадується душа, — стражденна, наболіла, провинна. Але... до цього нікому не має бути діла, «sum quisve», кожному — своє, як казали древні, котрі знали і на учті, і на жертвності. Всі претензії сьогодення бути покликаним у безсторонні свідки на зводинах «я» і «буття» — рішуче відкинуті. Так, дійсність, доба, соціум, суспільна множина («багато»)

присутні або *можуть бути* присутні на цьому процесі (куди ж ти від них дінешся?), але — без права голосу. Зі свого боку, суб'єкт цієї лірики також не тривожить «присутніх у залі» своїми проблемами, не шарпає сучасника за сорочку, домагаючись його розуміння чи співчуття, у своїх розмислах і переживаннях він *не апелює* до цих інстанцій, знаючи гаразд ціну подібним апеляціям («махай воєводо мечем кольоровим махай»!).

У підсумку ця лірика виявляється позбавленою істерії та емоційно-психологічного *надриву*. І сутнісно, й інтонаційно їй чуже як «постісторичне» блазнювання, так і публічна драматизація історичної оприсутненості «я», бо ж і те, і те вимагає глядацької участі («маестро, уріжете марш!»). Трансністрійні ліричні сюжети — це не привселюдне «оголення/роздирання» душі зі щедрим накиданням читачеві усіх світових й особистих скорбот, а перенесення духовної напруги у сферу непублічного, у простір мовчання, як того і вимагає справжній **аристократизм**. Потужні духовні акти екстеріоризуються у візіях і формах, що можуть мати доволі різне значення навіть для самого суб'єкта переживання, котрий, звісно, «знає, але не скаже, де причаївся диявол, бачить, але не видасть, де заховавсь Перун», якщо скористатися висловом Михайла Стрельбицького.

Ця поезія являє себе читачеві з тією позірною легкістю, з якою фігурист-віртуоз виконує складний пірует або правдивий інтелектуал цитує з пам'яті і в оригіналі Горация. Драматичні сутності людського життя, його конфлікти й парадокси, його правда і кривда, сподівання і відчаї (у тому числі і передовсім — українського сучасного життя) не підважуються і не обсміюються, як це вже стало звичним у поетичних текстах «покоління пепсі і драйву», а зазнають інтелектуальних трансфігурацій і виносяться за межі даного, за дужки «прямої мови». Як? Естетичним зусиллям, **перетворенням** самого предмета. Куди? В зону **приватного**. Не особистісного (найкраща українська лірика громадськи значиме завжди являла як особистісне), а саме приватного. У чім тут відмінність? Явлення особистісного є актом *довіри*, на відміну від явлення чогось як приватного, що є актом, скажемо так, *запобігання* імовірно-го «влізання у душу». Сказав же поет, душа — Богові, яка вже є.

Українська поезія, повторюся, завжди була винятково особистісною, тоді як на *приватність* здобувалася зрідка. Як подумати, то можна в цьому зв'язку згадати хіба що Миколу Зерова, Євгена Плужника, Ігоря Калинця, Гр.Чубая, Олега Лишегу (ряд — рухомий): поетів дуже різних стильових манер, але спільного для усіх стремління дистанціюватися від свого часу як від чужого, ба навіть, кажучи словами Тичини, «чуждого». Не менш важливо наголосити й на змістовних вимірах цього означуваного «приватного», що в усіх згаданих випадках по суті завжди було споконвічно вселюдським (як Зеровий «Ітаки синій дим...» чи «Мій азбуковник» Калинця), а не побутово власним чи фізіологічно інтимним.

Образно кажучи, з цієї філософічної приватності не стирають узуті в черевки ноги автора (котрий їх — у черевиках — пильно так розглядає); в її вимірах — щось інше, ніж спостереження власних інтимних актів (від сексуальних до фізіологічних), чого в сучасній літературі, на жаль, більш як досить. Це — приватність власного духовного життя, що його не конче виставляти на позір, бо і гордість, і шляхетність цьому противляться. А ще, звісно, це морально-філософський вердикт своїй добі, не гідній звірянь.

М. Зеров досягав бажаної дистанції шляхом глибоких культурологічних алюзій, абсолютно недоступних новим господарям життя, Калинець — густою символікою, для адекватного розуміння якої реципієнт мусив і мусить знати «код», захований в етнокультурній товщі. Федюк вилучає свою апіта з контексту доби міфологічною екстеріоризацією власних духовних станів, іронічною саморефлексією і мовною грою.

Здається, забавляння неповними риторичними фігурами (усіченими репліками, обірваними фразами, епізодами незавершеної думки), «гра в ніщо», себто стилістика цифрової епохи, яка не терпить стильової повноти, мовного акмеїзму вже тому, що він їй абсолютно недоступний (усі мізки зайняті «логінами», «пінками» і «пасвордами») — чи не єдине, що якимось пов'язує цього автора з поетичною практикою «молодих». Проте пов'язує суто формально, бо коли в поезії початку ХХІ століття ця колоковіальність/просторозмовність є виявом тотального «пофігізму» і збиткування з «високих

літературних традицій», то у Федюка ця мовна дискретність є свідченням своєї тут присутності (а що вдієш? не будеш же закочувати очі й відлітати в емпіреї), але так само маркером авторської зневаги і до цього «пофігізму», і до цих збиткувань. Мовна, з дозволу сказати, культура цифрової епохи використана у функції риторичного прийому, себто зі статусу поетики понижена до статусу риторики.

Саме такою видається мені природа Федюкового «талалаєння», його (за Шерехом) «балаку» з вільним плином просторозмовних незавершених форм. Зрештою, у цій незавершеності мовних синтагм — недовисловленість думки/присуду, свідомо обірваних мовником на пів слові: *«ніч то тут а потім геть там брак отрути і кінноти і сповза самотній гетьман з-під полтави на банкноти»; «кілька хронічних хвороб крім основної хвороби заєць заплутує — щоб ворон зривається — щоби»* і т. п. Так він же й не обіцяв нікому завершених дефініцій (хіба для себе, а так — ні). Хоча заради справедливості мушу сказати, що в цьому чи не єдиному пункті дотику до літературного сьогодення автор подекуди з мисливця перетворюється на жертву і таки втрачає контроль над мовною грою, яка його в окремих випадках поневоле, прирікає на сліпе і безглузде розтрушування слівес:

вони вип'ють чаю поглядять книжку яку купи-
ли яку я їм не прислав
хоч легко і просто міг
е у них на завтра хліб телефон протерті супи
їхній учень є десь не знати де
каже йде як сніг

Гра з порожнечою — ризикозна, порожнеча поглинає... На щастя, такого в «Транснїстрії» мало, віднесемо це на карб дифракційних ефектів поетики натяку. Натомість багато доброго гумору, жарту, іронії, дотепу. Цією авторефлексійністю автор відмежовується від фальшу, що прибирає вигляду євангельських послань, від дешевого літературницького пафосу, а суб'єкт лірики — від імовірних закидів у наївності та новітньому месіанстві (*«ми у люстро зазирали як в покинуті кімнати в люстрі не було нікого крім покинутих кімнат...»*). Така позірна безжурність, притаманна багатьом

народним культурам (японці усміхаються, розповідаючи про трагічне), загалом є індивідуальною ознакою авторського стилю і способом забезпечення приватності. Та й то правда: багато шляхетніше іронізувати над собою і власним творивом, ніж над своїм народом (як тепер кажуть — відчуйте різницю).

«Трансністрія» не обтяжена літературними алюзіями й ремінісценціями, так само пародіями чи переспівами: на всю збірку — один пастиш з українського шлягера «Половина саду квітне, половина — в'яне» (прізвище автора оригіналу я, на свій сором, не пригадаю, бо ніколи ним не цікавився). Зате кілька присутніх ремінісценцій (з Т. Шевченка, М. Лермонтова, І. Франка, Дж. Селінджера, Б. Чичибабіна, І. Римарука, В. Герасим'юка, здається, — все) дуже чітко виявляють гравітаційне поле цього слова, його положення в універсумі європейської християнської культури: знову ж таки без надриву, без патетики і ксенофобії, із гарантованим читачеві правом лишатися цілком байдужим до того, що поетові болить, — хай уже не як рана (це було замолоду), а як сумне розуміння (що прийшло з віком):

...я ще повернусь просто так і все
в свої асканії коли мене самого
як кров ворожу в море понесе
дніпром дністром або південним бугом
і світ стоятиме мов чапля на нозі
в гармонії і чорній рогозі

Я відзначив загалом низьку, як на сьогодні, ремінісцентність цієї поезії лише для того, щоб підкреслити її психологічно-емоційну первинність: на відміну від мейнстріму сучасної літературної практики ці тексти породжені не іншими текстами, а власним інтелектуально-чуттєвим досвідом, первинною матерією особистого існування. Візії і ландшафти Трансністрії приваблюють передовсім своєю земною і художньою достеменністю, це вже потім погляд розкриває їх асоціативно-оцінкові смисли, а спершу захоплює саме зримість, шорстка предметність і художня виразність малюнка: *«мандрівочка пахне як скаже дунай як скаже румунія чи аргентина беремо торбиночку йдемо за край і скіфські могили в степу*

як скотина — потріскані спини покірна слюда і ящірок дрозж по губах і по шкірі і тихо бере нас у човен вода беремо торбинку».

Культурологічний гумус цього поетичного масиву — тоненький, як південний родючий шар, його інтертекстуальність майже ніяка, що досить дивно в наші часи суцільної нашарованості і дифузії текстів. У Федюка все постає з власних розмислів і спостережень, все взискує для себе власних форм і наближень:

і медузи у хвилях як храмові чаші тремтять
і катрани під ними гойдають сліпими хвостами
сіть на пальці лягає а пальці на груди.

їх п'ять.

запиши мене Господи в списки твої після мами

І водночас цей поетичний світ високо діалогічний, сповнений різних реплік, поглядів, дискурсів, шемрання якихось суджень, що прозвучали і розтанули в інших шепотах, для яких тут також доволі місця, а тому ніщо нічому не заважає, ніхто ні на кого не тисне, ні з ким не сперечається, не справляє прикрості. А якщо і справляє, так той «хтось» у силу вихованості не подасть виду, бо ж, відомо, вольному — воля, спасенному — рай. Місця і справді тут неміряно для всього, чим багатий людський будень, крім одного: суперечок або полемік, «інтелектуального базару». Ні, насправді і він є, але тихий і непомітний, як курява на будяках, як пил у повітрі, бо інтерес до нього згас, і тепер він тонким шаром вкриває собою інші — правдиві і тривкі — поверхні. Поет чує багатоголосся буття, що його, видимо, зовсім не конче підводити під знаменники суджень: пощо здійсмати нагріту сонцем куряву? Ось нагодиться випадковий подорожній, і так здійсме. Тому вже нехай собі: *«на все навчився дивитися трохи збоку неначе не я а хтось інший — кому ще треба — говорить і дихає пише букви стукає кроки і хоче жити і тягне ковдру собі на себе це інший хоче переліпити з тієї ж глини і він же б'ється об лід стіну і об синій ладан іще не карикатура але вже смішна пилина в холодній довгій і нетерплячій господній длані».*

Я веду до того, що цей імпліцитно багатоголосий і різнополюсний світ не має жодного відношення до іділічності «натурального

існування», до лубкового примітиву первинності або ж рустикальності. Чим-чим, а демонстративною простакуватістю ці тексти похвалитися не можуть. Її в попередніх книжках поета ніколи не було, а в цій — і поготів. Це доглибно модерна лірика, коли під «модерним» розуміти й сутнісно нове самоусвідомлення особистості *hoc at nunc*. Федюк про це, звісно, каже інакше: *«тому цинічні мої зате хороші мої розмови тому бажання мої короткі розмов цинічних тому не треба мене читати на паперових і електронних ресурсах віють вітри північні»*. Мені можна закинути надмір цитування: не заперечу — винен! Але, що вдієш? — Федюка *хочеться цитувати*, бо, цитуючи, стаєш причетним до ставання, до здійснення живої думки, — що може захоплювати більше? Як на мене, здійснення живої думки у слові — найдорожча якість справжнього письма і чи не головна ознака модерності. Бо у «постісторичних» текстах українського виробництва думка не здійснюється за визначенням — це було би, з погляду адептів ателічності, просто смішним. Хоча мені з того демонстративного нездійснення думки зовсім не смішно: мені нудно. Однак, даруйте, я відхилився.

Описане вище — це, так би мовити, половина обрїю Трансністрії (обирайте самі — західна чи східна). Бо другу половину збірки складає власне інтимна лірика, поетичні карби зустрічей і прощань, кохання, «дружби на весь вік, що гасла за хвилину, хвилинних усмішок, що пронесу до згину», як сумовито жартував мудрий Рильський. Бо Федюк, напевне, не міг би повторити услід молодомузівцю «поезія — розрадо одинока». Поезія для Тараса — *modus vivendi*, агрегатний стан свідомості (радше услід Римарукові він міг би повторити «поезія — Медея, що вбиває дітей своїх»). А живильне джерело цього «крилатого стану» — пристрасть, любов, млосна мана закоханості, солодкі згустки екзистенції, яка тільки в таких явленнях не ставить про себе жодних питань. Одинока розрада *«в тоскній квартирі у киеві на лівобережній де осінь сумна й довга як шия жирафа»*.

Ці прозорі чуттєві конфігурації «чистого буття» цікаві передовсім наскрізною авторефлексивністю, журна-іронічною спостережливістю над собою, над людським серцем, над вогнем, що пригаса,

але пригасаючи — гріє. Я би таки відніс їх до західного овиду цього поетичного світу, бо всі ці пастелі в обіймах вічності (закоханість тут завжди — посланець вічності) освітлені вечірнім світлом дня, що завершується. Не знайдемо тут ані еротики, ані шаленства почуттів: це художні студії літнього майстра над тим єдиним, що до певного часу дозволяє кожному з нас опиратися марноті життя. Скільки в цьому Еросі є від християнської Любові, відразу не скажеш, безсумнівно одне: це саме він, давній грецький Ерос проламує собою квартирно-побутову і моральну тісноту увічнених поетом епізодів. Проламує у ту натхненну височінь, де скарбуються моління і надії і простираються небеса усіх Трансністрій:

а ти і не знала якої хотіла ціни
намісто стікало мов кров на початку війни
казенна дорога де голя і гоголь бур'ян головка
і ще: параноя — це знаєш нічого наука така

снодійне заснуло згорнулось калачиком спить на столі
готелю якогось де близько до Бога і вата на склі
де радіорубка розбудить о шостій волаючи: «ще...»
де кров'ю із горла на сіру подушку

намісто течє

де вранці — дільничий, за ним — коридорна, за ними не ти:
— роз'їздився хрич ні щоб дома сидіти між внуки й коти
у сквері запахне палаючим листям або шашликом
а ти і не знала

всміхалась і спала

і кров з молоком

У цій вічній темі Федюк знаходить свій ракурс, з якого в допустимій зримості відкриваються різні психологічні й морально-філософські аспекти людського «я», яким воно постає у хвилину щирості і самоомани: *«...наговори їще потім піди собі сів мені на плече — птицею — вчений біль дам йому там зерна чи тонкої води сніг позняки весна стіл виноград не йди»*. Старість і юність, мрії про повернення молодості чи в молодість (чого звісно, не буде), мить як благо і дарунок

долі, — важко утриматися і не згадати тут «За рікою в затінку дерев» Е. Гемінгвея або «Таємницю твого обличчя» Д. Павличка. Цей духовний краєвид цілком безлізійний, але водночас наскрізь перейнятий ніжністю до ілюзій, без яких це життя було би нічого не варте. У підсумку виринає щось інше. Як його назвати? Назовімо його, за Бергсоном, *elan vital*, життєва сила, снага, воля до життя, — планетарна вісь, навколо якої зрештою і обертається Трансністрія. Звісно, умовна, як і земна. А перевернись вона, і пощезне все живе на Землі. Ось і вирішуй собі, наскільки ця умовність уможлидна.

і нічого не буде якщо навіть Він
вийде сам на дзвінницю і вдарить у дзвін
і попросить тебе: озовися

знаєш любя я мешканець тих порожнеч
із яких не буває любові і втеч
але ти приїжджай коли-небудь
і якщо не сьогодні якщо не сюди
і якщо взагалі твої теплі сліди
і якщо взагалі — тільки небо

Коло замкнулося: любов до життя, до світу, з якого ти виїшов і який власне з любові ти оберігаєш, утриваюючи у слові, в уяві, у візіях чи кольорових снах, — тепер береже тебе самого. Бо немає іншої рятівної сили. Хоча і ця сила стосовно кожного з нас також, на жаль, дочасна. Сказано ж бо — «усьому свій час».

І цьому законіві підлягає в Трансністрії все. Навіть іронічна медитативність, яка, здавалося, так безроздільно запанувала на цих поетичних просторах в якості головної тональності і магічного коду захищеної від злого ока приватності. Легкість, жартівливість, безтурботність стосовно малого і великого, ця усмішка Діоніса, воздвигнута «над банями титлів», оце розлите між рядками «вольному — воля» в остаточному підсумку також виявляється обмеженим другою частиною цієї ж, виробленої українським народом, етичної формули, а саме: «спасенному — рай». Себто не кожному, хто зазнав тої воленьки, скільки заманулося, ні — не кожному. Грайлива манера,

в якій поет виповів себе світові — також стала предметом глибокої і цього разу — ригористичної рефлексії:

у мене стільки свободи що страшно на себе дивитись
свобода — срібна як пух як смерть як череп в пісках
як на роздоріжжі тупий і неграмотний витязь
що камінь читає нічого не знає штани в будяках

залежності Боже подай від обставин чи хоч від людей
від календаря із червоним на кожній сьомій сторінці
або від халдеїв — хай не навіть буде хоча би один халдей —
від гурту овець в одній із колишніх римських провінцій

подай обов'язків Боже ярма чи колючої нитки яка
пов'яже з цим світом бо я ще інакше не можу...
але уже пізно просити молитись і жити — свобода така
і за плечима крило перебите —

остання яку я пройшов огорожа

Як бачимо, християнський дискурс у поезії Федюка — винятково потужний і відіграє виняткову смислотворчу роль. Це заслуговує на окреме дослідження. Зі сказаного також випливає, що попри окремі стильові поступки сьогоденню (ну виключно задля уникнення комунікативного розриву: це як згода поміняти кльоші за завужений фасон, — по суті геть не принципова, зате як комфортно почуваєшся в різношерстому товаристві!) Тарас Федюк світоглядно — з морально напружених і навіть ригористичних 80-х, з покоління, для якого слово має вагу, і ця вага вимірюється його моральною забезпеченістю, його співвіднесеністю з тим Словом, що було на початку. Так, він з покоління, для якого перш ніж щось витикати в очі світу, годиться розібратися з самим собою, а перш як оцінювати когось — взяти на іспити самого себе. Це — не легко, хоча з манери реалізації цих засад могло скластися протилежне враження. Що ж, прекрасно! Бо ж це — приватна справа, поет і не мав наміру нас, читачів, собою обтяжувати. Як кажуть шляхетні вірмени — «тамук ханем» — «твое горе — мені». А не тобі — мое (за традицією «душі, відкритої наостіж»).

Може, на тому б і завершив, але з поваги до поетичного таланту Тараса Федюка скажу. Гострим і прикрим дисонансом до духу і букви «Трансністрії» звучать мені два включені в неї вірші, а саме: «Норд-Вест» і «...ти — що зелені очі». Перший, на мою думку, — дешева й анахронічна апологетика богемності в традиціях раннього модернізму, але вже без зворушливої цнотливості останнього. Другий я взагалі коментувати не буду, бо тут автора, здається, просто зрадило почуття такту. Ви ж, пане поете, не претендуєте на лаври Дона Гуана (хоч навіть той, пригадується, не вихвалявся списком своїх перемог)? В обох випадках іронія не спрацювала: немає іронічної дистанції між предметом оповіді і суб'єктом лірики. Мала бути, а — немає! Порожнеча поглинула. В кожному разі ці два тексти мали залишитися у поетовому архіві. Хоча, як подумати, то пощо вони й там?

Наостанок — кілька резюме. По-перше, поетам не конче вистрибувати голяка із зони сумління для того, щоби виглядати імпозантно, бути естетично цікавими, щоб їхні вірші звучали віртуозно, легко, щоб їхня поезія насамперед була, а вже потім щось значила. Не конче: етичне й естетичне не складають апорії, вони не перебувають між собою в доглибній і нерозв'язній суперечності, не треба плутати моральність з ідеологією, а тим паче — дидактикою.

По-друге, подолання романтичної суперечності між культурою і цивілізацією не долається рустикальністю, апологетикою натуральності. Навпаки, чим хутчіш українська поезія і загалом культура позбудеться войовничої простакуватості, в якій буцімто і виявляють себе її головні гуманістичні цінності, тим ліпше буде для вітчизняної культури.

І останнє: усі балачки про принципову відмежованість літературного тексту від тексту дійсності («текст і нічого крім тексту») як чергова концептуальна максима повинні відійти в історію розвитку гуманітарної думки. Бо ця ж таки «Трансністрія» Тараса Федюка поза своїми співвіднесеннями з текстом української дійсності XXI ст. просто не прочитується. Більше того — вона як помисел і породжена цією нестерпною дійсністю, яка не залишила жодного місця етичній особистості, а тому остання змушена виходити в позасвіти і там знаходити собі і місце, і смисл його посідання.

Трансністрія — поетична альтернатива цієї дійсності. Так про що мова? Адже тільки в оточенні невидимих, але кожному з нас відомих «навколотекстових слів» розкриваються ближні і дальні смисли цих легких іронічних медитацій (звісно, не у прямих кореляціях, а в складних асоціативних площинах). Не можна збагнути задзеркалля, забувши про світ перед дзеркалом. Перцепція без апперцепції неможлива. Тож не варто, шановні, вдавати із себе натомлених життям і стверджувати, що вже все написано. Написано. Але не вами. Її історія ще не закінчена.

3 лютого 2008 р., Нью-Йорк

СЛОВО, ЩО ВИПАЛО З МОВЧАННЯ ФІЛОСОФІВ

**(Київська школа поетів:
Михайло Григорів)**

Хто додає знання, додає страждання
(Проп.1,18)

Дописуються останні сторінки двадцятого віку, доверстуються останні книги, і тим очевиднішою стає недовисловленість, недоосмисленість самих себе в духовному просторі століття. Так, більша частина його — в руїнах, згарищах, цвинтарях, невиситима злоба й підлота пахає гейзерами з розламів часу, попіл мільйонів б'є у груди... Але ж не тільки! Щось мало бути іншого, необкореного, спасеного, бо інакше навіщо все?!

Від початку віку за покликом «Молодої Музи», з порога «Української хати» рідне слово з новою силою поривалося до Європи, до берегів вільної і високої творчості. Чи здужало, чи спромоглося? Що відповісти Миколі Вороному й авторові «Вальдшнепів»? Чим недобаченим, а проте сушим і власним, потішити непогамовний дух Маланюковий і Зерова у питальній задумі? Що сказати Довженкові? Як переконати Тичину і заспокоїти його в його спокуті,

що порошно «пофарбованої дудки» розвіюється степами, а з кларнета — проміниться сонце?

Незабаром прийдуть інші, вони ліпитимуть свій образ ХХ століття, його літератури, його поезії. Та поки є час, хочеться внести корективи у зліплений нами, відбитий в академічних курсах історії української літератури. Це дещо порушує традиційну композицію передмови, бо насправді це й не передмова, а роздуми *post factum* навздогін явищу, що засигналізувало про себе понад тридцять років тому і втілює у тексти й долі, які вже не переписати: що стало рисою українського духовного портрету, хай і розпізнаваною з дистанції та значним запізненням. Нехай, нехай уже підсохли фарби, але тим ясніше видно, що були ми не такими прямолінійними й настовбурченими, якими можемо видатися з нарисів історії жанру, а значно складнішими, глибшими і, сказав би Довженко, *свобіднішими*. Що були в українській поезії такі, котрі попри всі суспільні зводина й зударі, попри всю «пусту і дику площину» мали «власні причини простору». Якою милістю? Звідки? Спробую почати з цього. Лише спробую, бо поетичний світ Михайла Григоріва і загалом Київської школи потребує окремого ґрунтового дослідження. Я тільки заризкую твердженням, що без подібної студії жодна подальша наукова історія вітчизняної літератури ХХ століття вже не обійдеться. Отже, про Михайла Григоріва та його коло.

Михайло Семенович Григорів народився 5 червня 1947 р. на Прикарпатті у селі Лісному-Хлібичині в селянській родині. Навчався в Коломийській та Снятинській школах-інтернатах. 1966 вступив на філологічний факультет Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка, де зійшовся із на пару курсів старшими за себе (також українськими філологами) Василем Голобородьком, Віктором Кордуном та Миколою Воробйовим, котрий вчився на філософському факультеті. В єдиній на сьогодні більш-менш докладній статті про дане неформальне угруповання під назвою «Київська школа — що це таке?» («Літ. Україна», 1997 р., 20 березня) В. Кордун спогадує ще з десяток знаних тепер імен (зокрема, С. Вишенського, В. Рубана, М. Саченка, І. Семененка та ін.), проте в такий спосіб, що не лишається сумніву в їх відчутній внутрішній дистанційованості

від, сказати б, основного ядра з чотирьох осіб. А, можливо, це вже тепер, обтяжена досвідом пережитого, сама «квадрига» делікатно дистанціюється від свого ширшого тогочасного оточення (тут природно згадані також Надія Кир'ян, В. Ілля, М. Рачук, П. Марусик та ін.), і на те її воля, з якою історикові літератури належить рахуватися. Відтак, маючи на оці М. Воробйова, В. Голобородька, В. Кордуна та М. Григоріва, зіпрუსя на свідчення очевидця й «винуватця»: «Як на мене, то силове поле, в якому відбувався процес ущільнення ядра нового поетичного явища, мало найбільший магнетизм від 1965-го до 1968 року» (В. Кордун, згадана публікація).

У 1966—1967 рр. їх усіх повиганяли з університету, але М. Григоріва Спілка письменників (передовсім стараннями І. Драча), усвідомлюючи неминучість показового покарання і цього «відступника», «відрядила» на навчання у Латвію до Ризького університету в плані «зміцнення братерських зв'язків між народами...» єдиної і, здавалося, невбійної імперії. Це був порятунок вигнанням (хоч і не до Сибіру). Траки радянських танків прасували Прагу, «відлига» скінчилася, а разом і коротке, завше напівголодне студентське раювання з його молодим і гострим пульсом духовного життя. Що на цей момент було за ними?

М'який у спілкуванні і кришево непоступливий у творчості (що треба розуміти широко — і як витворення образів, і як витворення власної долі) М. Воробйов 1962 і 1964 року мав дві поетичні добірки в районних газетах Черкащини, 1965 р. його вірші публікуються у колективному збірнику «Молода пісня», 1966 р. — в березневому числі журналу «Дніпро». А 1967 р. рукопис віршів М. Воробйова пильні охоронці комуністичної моралі вилучають на бориспільській митниці у поетеси Віри Вовк, котра мала благородний намір видати їх в Америці, що й вирішило подальшу долю поета.

Особливий резонанс у першій пол. 60-х викликали дебютні публікації В. Голобородька, в яких надзвичайно самотньо й талановито «робилася спроба відродження міфо-поетичної свідомості» українського етносу (В. Кордун). Невдовзі творчий феномен В. Голобородька статтею «У дивосвіті рідної хати» («Дніпро», 1965, № 4) означив І. Дзюба, а 1966 р. була видрукувана перша збірка

поета «Летюче віконце», проте у світ не вийшла, бо увесь її тираж було пущено під ніж (за кілька років, доповнена «шухлядними» творами, вона під цією ж назвою вийшла в Парижі. Так відкрилося ще одне українське ім'я, пізніше удостоєне честі представляти світову лірику в знаній антології «Від Рабіндраната Тагора до Василя Голобородька»).

30 червня 1967 р. на сторінках «Літературної України» ше встигла з'явитися дебютна добірка поезій В. Кордуна зі вступним словом І. Драча «Диво Віктора Кордуна». Кажу «встигла», бо у травні цього ж року їх автор був виключений з університету і (коли не брати до уваги два об'явлення у виданих в Польщі польською мовою: «Антології української поезії», 1977 р. та двотомній «Антології радянської поезії», 1982 р.) зміг вийти до читача зі своїми віршами аж 1982 р. («Україна», №13).

Михайло Григорів не мав жодної публікації, хоч саме тоді, в середині 60-х, писав досить інтенсивно (коли щодо нього подібне визначення взагалі можливе), а головне, мислив себе поетом і насправді ним був. Незгірше за публікації із 1967 р. про це свідчить пряма — «літвіська» заборона на його і Кордунове ім'я. Нещодавно в газеті «День» (21 січня 1997 р.) О. Лишега дуже точно сформулював те, що я маю на увазі, кажучи про становлення Григоріва як поета вже на самому «краєчку відлиги»: «Поезія — це не сукупність віршів або збірок, написаних людиною, а стиль життя, відмінний від усіх інших. Його досить легко обрати, особливо замолоду, проте дуже важко витримати».

Бо перша збірка Михайла Григоріва, названа «Спорудження храму», з'явилася аж 1992 р. (не надто поквалітивими, а проте стараннями «Українського письменника»). І на цей час поетові вже виповнилося 45. Фактично вся молодість і «весела зрілість» минули в Латвії, хоч його життєзначні зв'язки з Україною ніколи не уривалися. Тут лишалися його найближчі друзі, тут народилася його донька Марія, що їй поет і присвячує оцю свою другу, а, по суті, з тридцяти творчих літ підсумкову книжку.

Однак і в Латвії він, до честі роду нашого, не просто «був», як більшість «східних гостей», а досконало вивчив латвійську мову,

історію і культуру країни, в якій знайшов собі притулок, зумів реалізуватися як журналіст і в останні роки свого ризького періоду посідав місце заступника головного редактора однієї з провідних латвійських газет «Ародс». Добрим ужином «прибалтійської одісеї» М. Григоріва стали й видані в його перекладах українською мовою чотири книжки відомих латвійських поетів — І. Зієдоніса, О. Вацієтиса, Е. Веверіса, П. Зірнітиса (всі вийшли в Україні наприкінці 80-х — на початку 90-х років). І хоча художній переклад як літературний жанр навряд чи найбільше відповідає природі художнього таланту Михайла Григоріва (про що далі), творче освоєння латвійських поетичних моделей також не варто скидати з рахунку.

Коли я, згадуючи О. Лишегу, кажу про «поетовий стиль життя», то маю на думці й немислиму для більшості добропорядних громадян «вийнятність» митця із того, що ми називали (та й називаємо) добробутом: дах над головою, власний притулок, нехай би й «чотири на чотири», родинний затишок, — усього цього водночас М. Григорів ніколи не мав. Місяці, роки — десятиліття! — по чужих кутках, всухом'ятку, в лахах далеко не «від Кардена», з ночівлею по майстернях на здійнятих з петель дверях і власному кулаці замість подушки, — все це мала частина суворої реальності того «стилю» буттєвої і, головне, внутрішньої незалежності, що його так легко обрати замолоду і так важко витримати. Себто я означую цей буттєвий дискурс зовсім не за тим, аби зворушити благополучного читача й викликати його пообіднє співчуття *до поета*, а тільки для того, щоб відразу окреслити майже невимірювані, а проте надто важливі для розуміння духовної сутності цієї поезії «власні причини простору». Лише кілька років тому Григорів нарешті дістав від СПУ «гостинку», і тепер з повним правом може повторити услід за «зеленим Константи»: «cztery kąty i ja piąty». Бо пізно змінювати «стиль», що розвинувся у тобі самому і сформував тебе. Отак дуже коротко і, хочеться сподіватися, делікатно про біографію М. Григоріва, котрий, — і то не красива поза улаврованого всіма почестями й обдарованого всіма благами «співця комунізму», а щира правда, — «жив, як писав, а писав, як жив». Себто — *вийнято, сторонньо, нетутешньо*.

Тут виникає потреба ще раз повернутися до Київської школи й спробувати бодай у першому наближенні уявити собі її місце в духовній географії століття. Наполягаю принаймні на столітті, бо суть питання, про яке йдеться, не обмірюється локальними тенденціями в межах десятиліть. Бо йдеться про соціально-історичну детермінованість і суспільну заангажованість поезії, — проблеми засадничі з огляду на духовно-практичне побутування поетичних текстів, украй обтяжені історично вимушеною дефензивністю української літератури останніх щонайменше 150 років.

Йдеться про за давнєну полеміку навколо «чистого мистецтва», в якій Київська школа за два десятиліття до розриву в панівній художній свідомості єдиного соціально-часового плину (себто до тотального розпаду соціалістичного реалізму як системи декретованих філософсько-естетичних форм і значень) спромоглася на найпосутнішу пропозицію і найпослідовніший творчий чин в усьому видимому поетичному просторі.

Це зовсім не перебільшення, а констатація об'єктивного факту, який сам по собі підводить підсумкову риску в оцій, з одного боку, природній, а, з другого боку, позалітературними чинниками *інспірованої* полеміці. Судіть самі: набувши програмного характеру в практиці європейського декадансу, символізована образом «вежі зі слонової кості», ідея «чистого мистецтва» впродовж усіх радянських десятиліть була одним із головних об'єктів поборення для теоретиків соцреалізму. Проте сама по собі проблема багатовища й давніша, цілком виразно вона окреслюється уже в критичній думці першої пол. XIX ст. Не буду тут цитувати загальновідомі пасажі про громадянське покликання мистецтва «несамовитого Віссаріона» з огляду на справді притаманне йому великодержавницьке шаленство, яке, по суті, і є внутрішньою мотивацією перевантаження лірики «громадянським обов'язком». Згадаю статтю Д. В. Веневітинова 1826 р. «Про стан просвіти в Росії (кілька думок у план журналу)», в якій автор розвиває тезу щодо «поезії думки» й рішуче засуджує «безідейність поезії»¹.

¹ Веневитинов В. Д. Полное собрание сочинений. — Москва—Ленинград, 1934. — С. 218—219.

А тим часом славнозвісне фетівське «только песне нужна красота, красоте же и песен не надо» народжується значно пізніше, аж через півстоліття (1873)!

Вся лірика символістів, так само як естетичні (їх було прийнято називати «естетськими») шукання «молодомузівців» і «хатян» (у Польщі — поетів «Молодої Польщі», в Німеччині — творців «Молодої Німеччини» і т. д. по країнах Європи) прийшли на зміну позитивістським тенденціям 70—90-х рр. XIX ст., живленим бажанням ладу, вірою у можливість ладу і благородну соціальну роль мистецтва у витворенні цього ладу.

Себто кожний сплеск ідеї «мистецтва для мистецтва» в художній і критичній думці XIX—XX ст. фактично *завжди був відповіддю мистецтва* на утилітарні запити суспільства, на більш або менш виправдане суспільно-історичними завданнями прагнення *підпорядкувати* художню творчість конкретним сьогоденним потребам народу (саме так, гадаю, слід оцінювати Франкову критику «штуки для штуки»). Відтак кожна актуалізація гасла «чистого мистецтва» містила в собі не стільки заперечення, скільки філософськи піднесене над сьогоденням потрактування цих потреб (саме так, гадаю слід оцінювати слова В. Пачовського «Се є штука — я не пхаю тут ідей!»).

Іншими словами, *ініціатором* самої розмови про міру естетичної самоцінності художньої творчості були не *митці*, котрі буцімто творили виключно для себе (це в принципі неможливо з огляду на природу мистецтва та загальнозначимість матеріалу — мови), а ідеологи суспільної практики, яких виводила з рівноваги неодмінна трансцендентна спрямованість художньої і, зокрема, поетичної творчості (і відповідна часткова відверненість останньої від їхніх власних потуг). Сама ця проблема була мистецтву величезною мірою *нав'язана*, і передовсім адептами історичного матеріалізму разом із рем'ям соціально-історичної детермінованості (адже навіть у гегелівській ідеалістичній концепції лірична поезія від життя аж ніяк не відривається, «присутність, дійсність у суб'єктивній душі образно «знятої» «зовнішньої реальності речі» є безумовним визнанням самої реальності,

значимості цієї речі¹). До межі войовничого протиставлення свободи творчості суспільно-політичній волі вона, як відомо, доведена в ленінській статті «Партійна організація і партійна література» 1905 р., кричуща софістичність якої нарешті висвітлена і висміяна (зокрема, В. Звиняцковский. Партійная организация без партийной литературы. — Знамя, 1992, №2). Хоч і раніше її ієзуїтські положення далеко не для всіх були аксіоматичними. Так, 1928 р. О. Мандельштам уже (і ще!) дивився на дане питання таким чином: «Вся поэтика громадянської поезії — пошук вузди — *frein*»².

Ясна річ, в епоху торжества історичного матеріалізму на попелищі духу естетична самодостатність поезії мислилася лише як «буржуазна» ідея й аргумент для рішучого осуду того чи того поета або критика. Саме він повсякчас слугує Корякам і Савченкам у потоптанні «Ланки», «Вапліте» і, звісно ж, неокласиків, котрі без особливих маніфестів якомсь уперто вислизують з касарень соцбудівництва на неконтрольовані більшовиками обшири (який жаж!) світової культури.

Самодостатність мистецтва, довіра до нього неможливі в умовах поневаження й знецінення особистості, тотальної недовіри до неї. Тим-то розмова про «чисте мистецтво», яка начебто виводить нас із кола суспільно-історичних залежностей, знову і прямо підводить нас до питання про *міру гуманістичності суспільства*. Тим-то більшовизм і похідна від нього соцреалістична система однозначно мусили засудити «мистецтво для мистецтва» як ідею «суспільства заради людини» або принаймні заради «спільноти *особистостей*», а не навпаки: «множини безвартісних людських одиниць заради державного утворення». За принципами «партійного мистецтва» художник мусив керуватися «державними інтересами», а насправді — великодержавними, і звідси — зоологічна нетерпимість соцреалізму до кожного прояву національного духу.

На поетичній карті ХХ ст. вектор живильних тенденцій «мистецької чистоти» (якій — най це нарешті збагнуть наші найбільші

¹ Гегель Г. В. Эстетика: в 4 т. — Т. 3. — Москва: Искусство, 1971. — С. 492.

² Мандельштам О. О поэзии. — Ленинград, 1928. — С. 84.

теперішні глашатаї суспільної заангажованості! — самовіддано віддавали свої сили й неокласики) закономірно пересувається на Захід, у невідкладне ідеологічному самодурстві СРСР поле духовної свободи. Це, передовсім, «пражани» (Ю. Дараган, Оксана Лятуринська, О. Стефанович та ін.), варшавське коло поетів (Н. Лівницька-Холодна, Ю. Липа), пишний західноукраїнський пагін (Б.-І. Антонич) або, нарешті, літературне запілля великої України (Є. Плужник, В. Свідзинський). І таким чином на 50-ті роки в Україні від цих тенденцій не лишилося й сліду. А що будь-яка жива національна культура просто немислима без подібного філософськи піднесеного над буденням світосприймання й світовідчування, то вони рішуче й заявили про себе в межах Мистецького Українського Руху 1945—1948 рр., подалі від кордонів Країни Рад, у вигляді естетських (без лапок) запитів та устремлінь його молодшої частини, яка гаслові «Великої літератури» в ім'я народу по суті протиставила гасло «Великої художності» в ім'я душі. Г. Грабович і просто вважає, що головна заслуга «Великої літератури» в тому, що вона так швидко породила свою альтернативу¹. Це сталося на зламі 40—50-х років і вилилося у таке методологічно значиме для української поезії наступних десятиліть явище, як творчість поетів Нью-Йоркської групи, книжкові дебюти яких припадають на 50-ті роки.

Власне вони першими після «молодомузівців» і «хатян», а потім неманіфестаційної художньої «сваволі» позапартійних митців 20—30-х років зайняли позицію, що її вже у наш час видатний філософ М. К. Мамардашвілі сформулював таким (жахливим для апологетів громадянськості) чином: «мета поезії — сама поезія»². Хатні теоретики «народного мистецтва» обов'язково спротивляться цій тезі й почнуть розводитися про моральний обов'язок, взагалі про моральність, не відаючи, що «свідомість, за визначенням, є моральним явищем. ...Адже совість, вона не «чому?».

¹ *Грабович Г.* Велика Література // Сучасність. — 1986. — № 7—8.

² *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. — Москва: Прогресс, 1990. — С. 59.

Вона, навпаки, обрубує ланцюг причинних аргументів. ...Будь які аргументи, які подібні до моральних, але втрачають якість «чистоти», тобто непрагматичності, непристосовуваності, автоматично випадають зі сфери свідомості, не є моральними судженнями за своєю природою. ...Совість всередині себе нерозпізнавана в часовій термінології. Вона — «завжди», це щось вічне й позачасове. Перша ознака моралі і полягає в тому, що моральні явища — є причиною самих себе. І тоді вони моральні»¹.

Концептуальні засади «ню-йоркців» означили найрішучіший прорив української поетичної думки до плаїв творчої свободи й особистісної відповідальності перед Словом, до того, що втратило всяку актуальність в умовах тотальної соціально-історичної детермінованості радянського мистецтва. І Рільке, і Лорка, і Сен-Жон Перс, і Еліот, і всі інші безумовні поетичні величини ХХ ст. враз відкривалися для творчого діалогу з *українськими митцями*, що приносили на ці соковиті світові плаї своє неповторне поетичне слово, цікаве не національною бідом і скрухою (до яких світові, по суті, байдуже), а національною красою. Практично це було входження у багатобарвний і пишний світ європейської поезії зі своїм власним скарбом, а не лихом, входження, що продовжувало гордий і самовитий крок українського бароко, а після Шевченкового, ні з чим не співмірного народоствердження, — рівноправний діалог зі світовим Духом Лесі Українки, раннього Тичини...

З філософської точки зору (може, навіть більшою мірою, ніж власне художньої) творчість Нью-Йоркської групи, що триває понині, означила початок нового витка духовного відродження України як естетично продукуючої, а не морально ламентуючої етнічної субстанції. Звісно, це нерозривні начала народного буття, яким воно нам уже судилося, проте рішуча переакцентація поезії з ідеологічно-дидактичних начал на естетичні мала принципове гуманістичне значення. Адже відповідно до того, наскільки суспільство звернене до абсолютних цінностей, наскільки здатне усвідомлювати

¹ *Мамардашвили М.* Сознание — это парадоксальность // Вопросы философии. — 1989. — № 7. — С. 115.

їх як проблему, настільки високим є і ступінь художньої свободи його лірики, її, так би мовити, «чистота».

Поети Нью-Йоркської групи першими сказали становче слово в цьому питанні низкою цікавих поетичних книг, що не вписуються у жодний інший ідейно-естетичний план, як тільки план духовного розкріпачення української поезії та виведення її з-під тиранічної влади суспільно-історичного детермінізму. Проте це слово було сказане далеко за межами України, і за винятком лічених осіб його тут взагалі мало хто чув. Однак природа мистецтва така, що живі паростки справді необхідної йому якості пробиваються за будь-яких обставин. Таким прямим *типологічним* відповідником «нью-йоркської» модерної пропозиції, цілком від неї незалежним і самочинним, стала в Україні Київська школа поетів.

Саме ці поети першими у Вітчизні свідомо і послідовно зірвали з поетичного слова ланцюги тупої соціально-історичної підлеглості, вивели його зі службівського напівпідвалу на Боже світло і сказали: будь, яким хочеш бути. Просто будь! І цим фактично клався край філософсько-естетичній вічності «соколиного племені» більшовизму, цим зв'язувалися порвані ливни часу, що тріпотіли на вітрі доби і з довоєнної Праги, Варшави, та Львова, і з повоєнних Мюнхена, Брюсселя та Нью-Йорка, що тяглися з іще давніших просторів, — з невмирущих мавчиних лісових пуш. Цим у єдиний і цілісний план модерної поетичної свідомості зв'язувалися найзначенніші художні пропозиції різного часу.

Саме поети Київської школи першими сказали радянській історії «Прощавай, стражденна!» і своїй власній праісторії «Пробудь во віки!». Саме з феноменом Київської школи наприкінці 60-х років, попри все їх «підпільне буття» упродовж двох подальших десятиліть (як, зрештою, чи не більшою мірою і поетів Нью-Йоркської групи) лише й можна утожсамлювати процес «очищення» української поезії від усілякого накипу як «обуреного розуму» («кипит наш разум возмущенный...»), так і справедливих духовних кривд українства, що однак обтяжували й обтяжують його вільний творчий лет. Саме з Київською школою і всім тим, що стоїть із нею

на одній естетичній площині і так само є природним виявом духовно-естетичної потреби національної культури (передовсім лірика І. Калинця). Все, що розповилося у 80-ті роки і вилилося у могутню хвилю «вісімдесятників» із цілою плеядою талантів першої величини, концептуально започатковувалося на «краєчку відлиги». Щоб показати це, я й мусив здійснити вище побіжний екскурс в історію питання «чистого мистецтва» й загалом української модерної думки.

Поети Київської школи почали з того, що потрактували національну мрію як здійснений факт, і тому їхня поезія виломилася з контексту сучасності так опально і... ніяково, беззахисно, якою тільки й може виглядати *втілена висока мрія*. Тому навіть перші її акорди так несуголосно, дисонансно відлунилися у склепіннях згнатьбленого, але вцілілого літературного храму. Власне тому отам, «на краєчку відлиги», вони видавалися дивакуватو нетутешніми (так і кортить сказати «хіпповими», бо «хіппі» — це також спроба практичного втілення у житті мрії про свободу і вселюдську гармонію), а тепер, у сьогоденні — такими звичними, мало не само собою зрозумілими, що за ними чи й перед ними вже шумлять галасливі натовпи нових порушників морального комфорту (від уже далеко не юних, щиро кажучи, «бубабістів» до сповнених доброзичливої зверхності вже навіть і до «вісімдесятників» білобрових переможців «Гранослова»). Сталося, як бажалося: поети Київської школи постановили собі заворожити час і... потрапили в безчасся: наше «сьогодні» — це пережите й переболіле їхнє «вчора», вони привласнили його ще тоді, під громи і спалахи Павличкової «Молитви». І що тепер? Кого це болить?... Проте вся ота особиста драма «життя наперед», щедро здобрена кадебістськими трусами, соціальним упослідженням і, головне, літературною *безвістю*, ні на грам не применшує філософсько-історичної ваги їхнього вибору, зробленого замолоду. Про цю «ворожбу із часом» добре сказав В. Кордун: «Поети Київської школи... вважали за неможливе улягати будь-яким ідеологічним схемам, зате в основу їхньої творчості було від самого початку закладено свободу творення, свободу особистості, свободу народу. На відміну від шістдесятників, поети

Київської школи спробували зреалізувати пойменовану тут триєдність свободи у власне поезії, пишучи так, ніби те, за що ще тільки треба було боротися, а саме: національна і суспільна свобода — вже настали» (цит. публ.).

І в тому був свій великий моральний смисл, бо скільки можна просто мріяти, жадати і закликати? Чи не краще хоч раз таки *спробувати бути* вільним? Це як зі злом — назови його в очі на ймення, голосно і прилюдно, — і воно знітиться, змаліє. Як зі злом, тільки навпаки: почуйся вільним, сам собі скажи «Свобода!», — і її побільшає у світі, хоч потім нікого й не обходитиме, скільки й чого за неї віддано. Зрештою, ніхто й не виставляє рахунку, бо моральні вчинки тому й моральні, що суть причиною самих себе.

Для об'єктивної картини жанру важить інше. Приміром, отаке (з відтінком провокативності) питання: в яких відношеннях на тамтій історичній площині перебуває Київська школа і головний, «ударний» літературний загін останньої третини століття — шістдесятництво? Про *стосунки* не йдеться, бо, по-перше, з огляду на різну «вагову категорію» були вони вочевидь мінімальними, по-друге, вони почасті засвідчені доброзичливою участю шістдесятників у поетичному старті «квадриги» (передмови І. Дзюби та І. Драча з наголосом на поетичному «диві», участь останнього в «рятивній депортації» Григоріва тощо), а, по-третє, це справа особиста. І все ж таки, у ближчому контакті з «ворожбитами часу» можна відчутти коли не осуд, то мовчазний докір «смиреним бунтарям», котрі під кінець 60-х здобули заслужене визнання, посіли почесне місце в пантеоні української поезії, але з вершини своєї слави не простягли мужню руку підтримки новоявленому *мистецькому дисидентству* (у Парижі видавався Голобородько, в Америку Віра Вовк везла рукопис Воробйова, та й відрядження Григоріва легко прочитується як «подалі від гріха»). Марні переживання! Трансцендентні, як і поезія Київської школи!

Поети-шістдесятники (дуже різні і письмом, і вдачею, і таланом) стали останнім пишним, дико-заплідненим цвітом на виснаженому дереві соцреалістичної естетики, їхня захоплююча жовто-блакитність при щільній тужавості вже багато в чому відмінних

образних форм була, по суті, знаком високої осені цілої епохи, що віджила своє і відходила. Ці їхні дивовижні знаки і фігури стриміли до нової пори, перекидали себе з неї, повітрям і землею передавали їй свій мутантний ген, заповідаючи нові, вже не «колгоспні» життєформи. Але корінням, основами художнього мислення вони сиділи в соцреалістичному ґрунті. Хай це не шокує читача, бо я завжди вважав і зважаю, що естетика соцреалізму не є чистим породженням більшовизму як такого (котрий взагалі нічого *конструктивного* сам по собі ніколи запропонувати не міг), а лише сфальшованою традицією романтично піднесеного, громадянськи наснаженого слова; традицією, з якої вийняли душу і вставили на її місце «пламений мотор» — сувору систему морально-естетичних домінант. А від того, що сувору й непорушну, то незрідка з комедійно-гротесковим ефектом у результаті. (Скажімо, зодягнутим у фрак і постолі виглядає Тичина, коли захоплює «милу сестричку й милого братика» попотягати цеглу з Хрещатика, а Малишко на Манхеттені, — збірка «За синім морем», — що побивається над расовою дискримінацією американських негрів, подібний до міністра освіти в краватці із вилами-трійчатками при чужій купі гною, за спиною якого чорніють позабавані дошками вікна рідної школи).

Різні шляхи простерлися шістдесятникам з того дзвінкого жовтневого осоння. Правду правдою, а кривду кривдою встиг назвати В. Симоненко, і відразу виявилася пряма і природна спадкоємність його поезії від полемічно-інвективних модуляцій Шевченка. Творенням свого художньо достеменного світу моральної краси і сили увільнився від соцреалізму Вінграновський. В ідеологічних групових ковдобинах кожен по-своєму зашпорталися В. Коротич і Б. Олійник, митцем «чистої форми» («Балади буднів») і часткового морального компромісу із часом («Київське небо») прописав себе у десятиліттях щасливо парадоксальний І. Драч. І так далі. Але суть у тому, що *після шістдесятників з надр соцреалістичної естетики нічого присутнього вже не зродилося*. Над її кволими позіханнями ще глумитимуться авангардисти зламу 80—90-х («Пропа-ла грамота», «Бу-Ба-Бу» та ін.), демонстративною ігнорацією її ще

допитуватимуть «вісімдесятники», але як значимий, складний і сутнісний художній епізод вона вся залишиться в 60-х (не беру до уваги її подосі чутні резонансні відлуння, — епохи водномить не минають, та це нічого не змінює у самому факті естетичної еволюції).

Все, чому ми нині є свідками в напрочуд багатій (навіть у зіставленні з будь-якою іншою літературою світу) українській поезії, — це рух *від* рубежа шістдесятництва разом з найбільш прозорливими й чутливими його призвідцями, рух від морально-філософських барикад у єдиному полі екзистенції: власної, народної, теперішньої, прадавньої — якої завгодно.

Йдеться про те, що художня свідомість 60-х була історично детермінованою. І виводилася ця жорстка залежність від вищості загальносуспільного над індивідуальним. Звідки починалися рухи чи не кожної прекрасної суспільної думки? Думки сумлінної і благородної (про іншу — віддану кон'юнктурі — не згадую взагалі)? Від лінії протистояння соціально-історичному злу. «Де зараз ви, кати мого народу? Де сила ваша, правда ваша де?» (В. Симоненко). Або: «Є віра. Є свобода. Кров і шмаття. Естрада, сало, космос, кавуни. І є народ, в якого є прокляття, Страшніші від водневої війни» (М. Вінграновський). «Ще не було епохи для поетів, але були поети для епох», (Л. Костенко). І отак — майже повсюдно в громадянській, інтимній і філософській ліриці: від лінії протистояння, від рубежа добра і зла, накресленого народом, його митцями на історичній карті буднів.

Але ж самі ці зводини з історією — *задані!* Продовження їх є й продовженням скорботної історії, що їх задала, нав'язала поетам. Звісно, кажу це аж ніяк не на докір прекрасній поезії шістдесятників, яка була одним з останніх оберегів і народної, і людської душі, так і не подоланим тоталітарною свідомістю, з надр якої виринули ці «заколотники». Йдеться про чітко визначені й суворі координати морально-психологічного відрахунку, що одним словом їх можна визначити «Іду на ви!». Хто може поставити під сумнів історичну значимість цього духовного чину?

А проте ця визначеність мала і свій зворотній бік у вигляді тієї ж (тільки з протилежним ідейно-філософським знаком)

нормативності, проблемно-тематичної та естетичної заданості поезії, що від неї відступати гейби гріх. Ось від чого принципово відмовилися поети Київської школи, коли постановили собі не прагнути свободи, а бути свобідними (не випадково одна зі студій про творчість Воробйова має назву «Іду на „я“!»).

«Поети Київської школи, — пише В. Кордун, — безумовно, примикали до опозиційного крила шістдесятництва, хоча їхня громадянська позиція не мала такого безпосередньо декларативного характеру, як у їхніх попередників, адже вони вважали за неможливе улягати будь-яким ідеологічним схемам» (цит. публ.). Тому криза суспільної свідомості, що гостро означилася вже на початку 80-х років і поставила під сумнів верховенство загальносуспільного над особистісним, заторкнути їх просто не могла. Це була криза *радянської історії*, а вони вже давно належали власній українській і праукраїнській, не обтяженій жодним ужитково-практичним глуздом. Світоглядний моноліт із гуркотом розвалився на очах його апологетів (Б. Олійник) й опонентів (Ліна Костенко), а в Київській школі не віддунилося ані шерехом! Бо точнісінько так само, як вони з точки зору «барикадної дійсності» виглядали фантомами (причому з обидвох ідеологічних полюсів), так й «духовна архітектура» цієї дійсності завжди була для них лише примаурою, фантомом. Маревом, що розвіялося німотно, не здійнявши й пилу. А все те, що нарешті вийшло на позір інтелектуальної частини суспільства і вознеслося на овидах буття, — від трипільських тотемів, княжого жесту Святослава до державного тризуба й жовто-блакитних стягів, — віддавна було безсумнівними реаліями їхнього нікому не підвладного і єдиносущого світу.

В поезії Київської школи акт художньо-поетичного «зняття» дійсності достоту індивідуалізується і протиставляється зужитим стереотипам суспільної свідомості. В певному сенсі ця поезія не лише перестає «служити» суспільству (саме звідси — недовіра як «правих», так і «лівих»), а й мати його за непомильного співрозмовника, єдиного адресата, себто — десоціологізується. Під цим я розумію вивільнення поезії не тільки з-під влади заданої («обов'язкової») тематики, а й загальних ідей, заповіданого

добою *трибу мислення*. Тобто — з-під влади соціально-історичного детермінізму, абсолютної для естетики попереднього часу і в тому числі шістдесятництва.

Поспіль і незворотно таке розкріпачення поетичної думки станеться у 80-ті роки з усіма природними здобутками і втратами цього процесу, але, і на цьому я просто мушу наголосити, — першими його свідомими і послідовними речниками стали в українській поезії України другої половини ХХ ст. не хто інший, як поети Київської школи, як і львівський осередок поетичної думки в подібі І. Калинця і збуджена ними інтерферентна мистецька хвиля. І це — найзначиміший естетичний зсув часів «комуністичного смерку». Те, що до нього прилучилася нині переважна більшість найталановитіших поетів різних поколінь, лише стверджує істинність морально-естетичного вибору Київської школи.

Одним із наріжних каменів радянської естетики була соціальна заангажованість митця. У 80-ті роки вимальовується поетичний масив, в якому духовний світ поета здобуває нові, вищі ступені свободи і стає незалежним від суспільної мети, в етичному плані — рівновеликим цій меті. Бо й справді, яку вищу мету може мати демократичне суспільство за вільний духовний самовияв кожного свого члена? В поезії окреслюється людина, підзвітна не так своєму часові, як своєму Богу — морально-філософським засадам свого роду-племені і власним духовним покликам (звісно, коли вони духовні, але то вже проблема свободи як такої). Голос цих безодень, неопанованих і саме тому рятівних, чується і в розламах історичного матеріалізму, про безпорадність якого говорить і драматично напружена (І. Римарук, В. Герасим'юк) і грайливо-іронічна (Ю. Андрухович, В. Неборак) поезія десятиліття. І вельми симптоматично, що їй духовно суголосною виявляється екзистенціальна лірика найобдарованіших шістдесятників (Вінграновський, Талалай), котрі власними шляхами прийшли до цієї ж домени особисто відповідального перед Богом «я» (а не колективно безвідповідального «ми»).

У своєму нарисі Київської школи В. Кордун, обмовившись, назвав свій гурт «постшістдесятниками». Я в принципі скептично

ставлюся до визначень типу «пост» і «нео», які нічого не прояснюють у конкретному явищі і лише відсилають одну нез'ясованість до якоїсь іншої попередньої. Однак у даному разі це «пост» безпідставне ще й тому, що Київська школа і пов'язаний із нею варіант поетичного світосприймання *не виходить з надр шістдесятництва* як талановитого художнього бунту *в межах* певної естетичної системи (а що це саме так — однозначно свідчить аналіз ранніх текстів усіх шістдесятників, за винятком хіба що «Балад буднів» І. Драча як дивовижної лірики «чистої форми»). Все це — обік шістдесятництва і прямо кореспондує з домінантами європейської поетичної традиції типу Аполлінера, Еліота, Сен-Жон Перса, Пшибося, Незвала, Неруди і т. п. З більшими на те підставами поетів Київської школи можна назвати *нешістдесятниками*, ані в чому не принижуючи тим два осібні й однаково значимі для вітчизняної поезії явища, з яких, до того ж, швидше шістдесятництво трансформується й продовжується в суб'єктивованій поезії 80–90-х років («Крилом по землі» Л. Талалая, «Чага» Т. Мельничука, лірика Вінграновського), аніж навпаки.

Ще одне уточнення історико-філософського плану. Розповідаючи про Київську школу, В. Кордун не втримується від гострого закиду провідним і улаврованим шістдесятникам, чия роздвоєність між служінням Слову і владі стала, на його думку, причиною того, що суспільство загалом втратило інтерес до поезії, яка в 60-ті роки посіла справді унікальне місце в його духовному житті. «Громадянська свідомість була розбуджена свіжою хвилею поезії шістдесятників, — пише Кордун, — і цей інтерес практично не спадав аж до моменту цілковитої поетичної профанації, яка вразила поетичний шістдесятницький рух зсередини і стимулювалася ззовні, і через що перейшла більшість шістдесятників» (цит. публ.).

Не збираюся тут виступати адвокатом тієї «благополучної більшості», що справді пішла на моральний компроміс із владою і заплатила за те частиною власної творчості. Та аж ніяк не читацьким інтересом! Тут В. Кордун виявляє абсолютне нерозуміння того, чого сам він і його оточення стали призвідцями: звільнена від соціальних умовностей і світоглядних канонів поезія Київської

школи могла мати особливу, сказати б навіть, таємничу приналежність саме на тлі громадянськи палкого шістдесятництва, естетичною альтернативою якого виступала вже тоді. Сама ж по собі вона в тисячу разів менше могла бути притягальною для мас. Точніше, вона взагалі не могла бути притягальною для мас в силу своєї крайньої суб'єктивованості! «Профанація» провідного на той час поетичного крила логічно мала б підштовхнути читача до альтернативного «київського». Проте цього не сталося бо, по-перше, крилу цьому розгорнутися не дали, фактично воно було забороненим. А, по-друге, читач, стомлений «радянським дурманом», потягнувся саме до ідеологічно визначеної соціально-загостреної поезії, до відповідного його внутрішньому невдоволенню *художньо-публіцистичного правдоборства*, а не до «стану правди», що його він без рішучого акту поразки злом сприйняти просто не міг і не хотів.

Не варто претендувати на чужі ролі. Київська школа мала свою інтелектуальну аудиторію, інтерес якої підживлювався творчими пропозиціями самої Київської школи (інша річ, що ці останні замовчувалися *владою*). Поезія, розлита в щоденні, — вулицями, майданами, — це соціально-психологічний феномен, вельми опосередковано дотичний власне до естетичних процесів. Уявляти собі мільйони сучасників, зацікавлених віршами Кордуна або Григоріва, значить просто збиткуватися з їхнього слова, не розуміти його суті, перекладати на нього невласливі функції.

Поезія Київської школи і та, що нині розвивається в означеному нею напрямі, ніколи не була і не буде в прямому значенні цього слова *популярною*, і немає чого комусь дорікати за це або дошукуватися причин цього закономірного стану в якихось сторонніх чинниках. Бо ці чинники — в самій цій поезії, в її «війнятості» із суєтного (актуального!) будення, в зосередженості на тому, що не може повсякчас обходити «широкого читача», заклопотаного здобуванням насущного хліба. Її вплив на загальносуспільну естетичну свідомість тихий і непомітний, зате сталий, не шоковий, «хірургічний», а «гомеопатичний». І в цьому запорука тривалості, духовної питомості цієї поезії, повсякчас відкритої читачеві, готовому

для внутрішньої роботи. Істинна свобода, що її обрали для себе ці поети, і популярність — несумісні. Рефлексії у бік останньої свідчать лише про те, що і сам покликач не вільний від певного роздвоєння між світом Слова і світом речей. Проте це вже інша тема. В даному разі йдеться лише про те, що в українській поезії останньої третини ХХ ст. явилася «чистим» фактом духовної свободи, що ознаменувало прорив національної естетичної думки до «нового епічного стану». Отож, у продовження сказаного, про лірику Михайла Григоріва.

Ця книжка, поява якої «збігається» із 50-літнім ювілеєм автора, містить частину кращого, створеного упродовж тридцяти років і почасти представленого збіркою «Спорудження храму» (1992), а також низкою останніх добірок у періодиці. Кажу «частину», бо невідомо, скільки давніх чи новостворених текстів зберігається (?) в архіві (?) М. Григоріва, проте можна бути абсолютно певним у тому, що його вірші, раніше повсюдно подані без дат, так і залишаться недатованими (хіба що в окремих випадках, та й то «хімерно», навздогад), адже спосіб буття цьому датуванню категорично протривається. Відтак про еволюцію Григорівського письма можна говорити вельми умовно, обережно і здогадно, — вона розлита і затаєна на широких маргінесах цих верлібрових мініатюр. Бо насамперед, — і кожний проникливий читач це відразу відчує, — вірші Михайла Григоріва майже фізично потребують якнайширших маргінесів, чистої площі навколо себе, «повітря», як кажуть видавці. Чому?

Д. Павличко якось слушно зауважив: «Поезія — у прірві між словами». Гадаю, що в усій українській поезії ХХ ст. ця пронизливо точна думка нікого не стосується так прямо й очевидно, як М. Григоріва. Коли у більшості інших майстрів жанру інтерпретатор матиме резон і вітуху в розгляді-промацуванні епітета, метафори, синтаксичного звороту, коли взагалі ця зупинка на березі поетичної мови може бути і, як правило, стає *головним пунктом* призначення його професійних мандрів, то у випадку Михайла Григоріва — ніколи (або майже ніколи). Він увесь в отій загадково значущій «прірві між словами», композиційним продовженням

якої і виступає навколовіршове «повітря» як незайманий простір в усій мислимій його чистоті *до сотворення світу*. Ця незаторкнутість настільки радикальна, що її небезпечно бодай хоч якось іменувати, і разом з тим вона не «ніщо», а своєрідний просторово-часовий *резонатор* смислів, які постійно винурюються, виринають зі словесного ядра вірша і поволі вичахають на його білих маргінесах:

ти там де немає зростання
але річкою заморожений корінь ведуть...
ти там
де кругле вугілля
нічого не скаже про тебе...

Протуберанці значень, що не застигають в атрибутивній формі, — вони розливаються і тануть, заряджаючи реципієнта енергією смислу. Як тут: вічні і замкнені кола часу, який не виливається ні в що інше, окрім себе («немає зростання»), хоча його втілення мають свою тяглість («річка») і непроглядну, аж до першопочатків, родовитість, генетичну самототожність, часто опущену в непам'ять. І це — сумно («заморожений корінь ведуть»), як і те, що вугілля колись було живою деревиною, а тепер залягає важкими шарами, що розкришується *гострими* уламками. А заокруглюється вугілля лише тоді, коли згоряє. Щоб стати попелом, ґрунтом, який звільнить себе від тісняви перетліну черговим деревом шумлячим. Хто ті, що «ведуть корінь»? Наші предки? Діти? Ми самі?..

Цей маргінес «чистої невизначеності», цей «резонатор» ймовірних смислів — обов'язкова композиційна складова Григорівого вірша (в цьому плані напівжартома можна сказати, що вони страждають на гостру форму клаустрофобії), ігнорування цього компонента завдає великих прикросців як самому творові, що в дослівному прочитанні оглуплюється, «впадає в юродство», так і інтерпретаторові, котрий у разі такого прочитання починає фактично (із серйозним виразом на обличчі!) коментувати оголено-безсенсовні речі, впадаючи в крайній примітивізм номінативно-предметного мислення (бачить кущ і каже — «дивіться, кущ!»). Яскравим прикладом такої критичної невдачі може бути, як на мене, один (!)

коментар Б. Бойчука, котрий у своїй загалом цікавій статті «Спору-джений храм Михайла Григоріва» (Світо-вид, 1994, №1/4), гадаю, надто легковажно (а потрохи і зверхньо) потрактував сам художній феномен, чи не оманений пребагатим досвідом млявого абстрактного поетичного письма в новітній літературі світу. Проте Михайло Григорів — не той, «котрих багато», і тому Бойчукова інтерпретація його тексту явно, як сказав би авангардист В. Цибулько, «нетуди-дутен». Наводжу її лишень для того, аби проілюструвати, що без резонаторного «незайманого смислового» тла вірш М. Григоріва існувати не може: «цієї ночі розілллася вода занурених у втечу». — «Отже, істоти, занурені у воду втечі, розливаються цією ж водою, тобто втечею», — пише критик (с.114), і мені смішно...

Від означеної вище позатекстової площини досить вдало спробував наблизитися до поезії М. Григоріва один із небагатьох допоки сміливців-дослідників — К. Москалець. У своїй статті «Різноманітні форми мовчання» він порушив кардинальне, гадаю, питання стосовно художнього феномену М. Григоріва, котрий і в межах Київської школи — найвіддаленіший від будь-яких відомих подосі типів поетичного мислення, а саме: про відношення поета і мови (відношення абсолютно унікальне з огляду на традиційну нерозривність цих понять): «сповна очистити власну свідомість від пануючої докси і впустити сюди бачення, легкий, трохи печальний і разом безтурботний погляд на свій час, що проминає в тобі. Усе минеться. До цього поет пройшов теж за посередництвом слів; *тепер вони непотрібні*. Тепер можна помовчати, споглядаючи марноту марнот, скороминушу ілюзію, у створенні якої ти вперше не береш участі. *Без слів*. Життя не вкладається до мовних конструкцій; мова — вияв життя, але саме по собі воно не є виявом мови»¹. (Підкреслення наше. — В. М.)

До цього долучається низка інших глибоких спостережень К. Москальця («як бути поетові в суспільстві, враженому безмовністю і бездумністю, цілковитим непорозумінням в елементарних

¹ Сучасність. — 1996. — № 6. — С. 151—152.

речах, агресивною і глухою монологічністю?»; «справжнє мовчання виявляється здатним до чування, і в цьому чуванні воно по своєму відкривається до того, що істина промовляє до істоти. Своєрідне мовчання віршів М. Григоріва спонукає читача прислухатися до того, що саме чують вони разом з їхнім автором», с. 153). Та все це — вже у розвиток найпосутнішої думки про справді парадоксальну дистанційованість поета від мови, якою послуговується соціум і якою змушений послуговуватися він. Але ж мова, як відомо, не просто звуки, а система смислових та оцінкових значень, морально-етичних координат, все, чим у прямому і переносному розумінні обтяжене суспільство, з якого поет прагне вихопитися і вихоплюється в інший, майбутній (чи минулий?), вільний, власний стан! І задля цього він справді змушений вириватися з звичаєної, загальноприйнятої системи значень, дослівно — з мови. І що тоді? З чим він лишиться? *В чому він буде?*

Щоб відповісти на це засадниче питання, спробуймо «прочитати» поему «Абетка, або довгий вірш обкореної води», за всіма ознаками написаної у давніші роки, яка ясно свідчить, що М. Григорів — зовсім не такий стовідсотковий інтуїтивіст, як може видаватися, і що питання, якими я оце задаюся, були предметом його зосереджених роздумів, а відповідь, якої я поки не маю, міститься в усій подальшій творчості поета. Власне тому вона така послідовна і винятково цілісна. Інтродукція звучить так:

0
 як відкривання нотних зшитків —
 це прощання над морем,
 а на ранок —
 чистий спокій звіра
 й тінь археолога
 по обидві руки народу.

Світ, що розкривається, неначе нотні тексти, які *можуть* ожити, зазвучати. Звуки і фігури ще не явлені, вони ще просто є буттям у собі, ймовірністю буття, не потривоженого людською присутністю (і тому — «чистий спокій звіра»); буття, що зрештою

відбудеться і відійде, оформлене й матеріалізоване етносом, у план археологічних досліджень. Що в ньому?

мені відкрилась далина
непокритих під небом,
відкрита тільки собі,
самотньо переносить
власну суцільність форм
(так глибоко хворіють старі кораблі);
ці ознаки
випереджають слово...

В ньому — многість форм із наперед закладеною в них скорботою, яка вочевиднюється потім, потому, опісля всього («так глибоко хворіють старі кораблі», — який промовистий, іще зовсім по-молодечому ясний образ!). Ця многість ще не поійменована, «випереджає слово», і в тому — розрада! Бо назване — прищевяховане до часу, уярмлене, а тут

обвалюється простір одночасності

й виринають нізвідкіль, хіба тільки з Божої ласки

душі і числа,
тіней, людини й держав...

Йдемо углиб, до витоків, першопочатків, універсальним символом яких у Григоріва повсякчас є *вода* («початок моєї мови — то дощ»). Сон? «Сон — як рука у воді» (чисто імажиністський штрих — свідчення поетової молодості). Про першопочатки матерії можна лише здогадуватися — «вона в прозріннях людини»; так само можна лише здогадуватися і про першопочатки роду, — сліди «пращурового люду», що їх відбілюють дощі, які мільйони разів обійшли небо і землю, стільки разів перейшли через протоплазму, що стали «ропою».

Отам, при початках, обіч кострищ і птахів, і був той «хтось», котрий дав ім'я цьому дереву і цій траві, і цьому листю, що тепер його називають інакше, і тому «я»

тримаю листя в руках
щоб знання не були однобічними

Потім, через безмір тисячоліть цей «хтось» сідає коня і спрямовує рід «на першу дорогу», і гине від вражої руки, і відроджується у нащадках, але вже на своєму обжитому острові. Що ми знаємо про цей острів?

(ніким ця тиша не прочитана
й померла поза відлунням)
якщо так і буде завжди,
то як воно залишиться назавжди?
шепиться моя печаль з печалями дощів

Апологети громадянськи заангажованого вірша! — замисліться над цими рядками і збагніть нарешті, що «позачасовий» Григорів аж ніяк не безсторонній, що він уміє заторкнути найглибші струни соціального, національного болю, що він вихоплюється з забріханого соціуму та його куцого декларативного мовлення власне затим, щоб *поетично* вам же нагадати про справжнє; щоб вам, багатослівним і випорожненим балаканиною про патріотизм, *прищепити* свою правічну і правдиву печаль!

Тому поет і «скидає тягар означень», і приймає уречевлену «голизну співу», ще не заторкнутого хибністю судження, частковостю, себто помилковістю уявлень про світ. Стан «**передзнання**» має в собі ту позитивну якість, що є водночас і станом «передсхиблення». Це — чиста свідомість у першому доторковій екзистенції, достоту «як завершення вітру на розпашілому тілі».

висота висока,
висота неприборкана

означає собою неуряmlену екзистентну повню, ще не обнижену «безвисотними сховами». Вона страшна і прекрасна:

Безмовність руйнує,
безмовність вивисується,
мов обернена абетка міфології;

Коли потрактувати міфологію як закодовування у певну знакову систему явищ і залежностей олюдненого світу, то йдеться власне про «розкодовування» і «роззначення», про зняття з уявленої і видимої дійсності наліплених на неї понять і символів. І тому у Григоріва «звукодільне слово опадає по літері». Змиваються нечестиві письмена, і світ «прописується» наново, від початку:

дощі скородять землю,
дощі розмивають долину,
червоні з потуги,
настигають її —
безвітрі, громіздкі
складають
нову географію
віросповідань
та психіки

Світ у щойно розтертих фарбах облягає свідомість так щільно, так невідтульно саме тому, що він іще не дистанційований знаком, аж стає просто нестерпно, і «міжзвуччя» починає волати, жадаючи *слова*. І ось воно «пружним доторком стисненого повітря в легенях» виростає з глибин, «вищає, як вибирання землі із горла кімерійця» і постає у «чистому вигляді» — «слово, ...випале з мовчання філософів... позависотне, величніше вимірів», «слово, ні разу не вживане мозком»

оскільки самозрушення простору
розтеклося
в подиху крові,
в саморослих лісах
дорозхитує
гнізда лісів —
минуло власну тінь
і стало

Рекреакція слова через пониження, через занурення у повну безслівність і виринання попри власну (тепер уже безневинну!)

тінь, — яке ти самовите й непохопне (тануче)! Це головне, речінцеве «ЯКЕ ТИ» не може бути вираженням інакше, як тільки низкою (по суті безкінечною) любовно виписаних, пестливих (коли вслухатися) метафор і символів, схожих на мамину колисанку-співанку, в якій не важливо, про що мовиться, а важливо лише те, *що вона звучить*. Так само і тут — «невідпізнане, як збулося для світу пристановищем і стягом самовільного поліття м'яти?». Наростає вшанувальна хвиля мовленнєвого ритму, аж переходить у сповідально-молитовний спів-зойк майже язичницького розгрішення перед Словом — вищою духовною субстанцією, яку заради неї самої довелося принести в жертву, аби воно знову повстало — яре, осайне, *невимовне*:

якою літерою
засвідчиш намір суходолу,
відчуття дрімливе
й непоквапливе,
що триває в зусиллі джерела?

Це один із завершальних осанних уступів, піднесених, натхненних неймовірною для звичайного понятійного ряду силою життєвідчуття, переживання життя як блага присвоєння неспо-кривлених істинних смислів і форм! Гармонія, яку неможливо описати, яку можна лише визнати:

прочинились птахи
й зімкнулися
від'яснілі тіні —
у заплосчинній
розгойданості моря
їх доточує риба...

Прочинилася земля, прочинилася кров, прочинилося серце...

амінь

І це, напевно, єдине мислиме завершення всієї дивовижної ораторії, такої прозорої і стрункої, як сама молодість. Воскресіння

Слова через «жертвоприношення» — відречення від спаплюженого мовлення нашого безпам'ятного століття, — другого такого грандіозного поетичного твору немає в усій українській літературі. Тим часом я спробував заторкнути лише вихові його образно-сміслові моменти, безліч емоційно-інтелектуальних відгалужень цього стрімкого і вкрай чуттєвого поетичного потоку лишилося в глибині і ще далі, — на маргінесах у «різноманітних формах мовчання!» У резонансно збуджених подиві, здивуванні, питальності, скорботі, захопленні, — у всеосяжному духовному потрясінні-катарсисі.

«Абетка» — твір ранній не лише тому, що, як на Григоріва, величезний (майже 300 рядків, тоді як вірш поета здебільшого не виходить за межі десяти), а й тому, що в ньому по молодості душі поет іще *пояснює* себе, викладає концепцію, під сподом тексту вдається навіть до певної дидактики. Згодом двері Григорівської робітні чи то люто гримнуть, чи то мовчки причиняться, у кожному разі поет більше не запрошуватиме у свій світ, пояснюючи гостям, як малим дітям, чому «розгойданість моря доточує риба» (ніби й так не видно). Концептуальних одкровень більше, мабуть, і не буде. Натомість буде органічне слідування власній концепції, її наполегливе й талановите втілення в маленькі і моторошні своєю смисловою незглибимістю тексти, тексти-колива, тексти-зарубки на скрижалях зачарованого часу трипільської, зарубинецької культур, княжої і козацької України аж до химерного сьогодення, якому поет наказав: «Замри!», і воно завмерло.

І ось тоді в оглушливій нуклеарній тиші він виніс *за межі сцени все сьогоденне баракло*, всі нікчемні і самозакохані реалії цивілізації, полишаючи неспростовне і достеменне (допоки ще!): воду, пісок, глину, джерело, дерево, птаха, висоту, світло, камінь, провалля, сад... Відбулася «*інвентаризація світу*» за принципом первісності й неодмінності. І залишилося, по суті, дуже мало. Вся семіотика цивілізації як розтріскана позлітність геть облетіла разом з упеченими в неї марнотними проблемами, політичним блазнюванням, екзальтовано-демонстративними корчами «високих прагнень» біля низького корита... Залишилося лише посутнє,

оте, про що повсякчас намагаються сказати і про що мовчать філософи. Це багаторазово й різнобічно відбивається в Григорівських візях:

немов сказати слово
в перервах
пересування джерела
навздогінці
лише пороги гілки
відживлюють пагорби
ймен

Вдумайтеся, вдивіться: лише предмет надає смислу означенню (а не навпаки!). Слово «джерело» присутнє лише в умовній статистиці буття, «в перервах пересування» того, що воно прагне узурпувати в однозначності. Але це неможливо — джерело біжить, струмує, міниться, переходить з однієї якості в іншу (може розсипатися водоспадом, може розтектися мовчазною затоною, може прикритися листком або підвестися до спраглих вуст...). Слово — завжди «навздогінці». Лише матерія (в тому числі й мисляча, у Григоріва взагалі вся матерія — мисляча, абстрактної свідомості в його поетичному світі просто не існує) адекватна собі, лише дотикально відчутна форма здатна передати форму як зміст. (Цікаво, що в абсолютно іншого М. Вінграновського також часом подибується ця магія «позаслівної» трансляції смислу *матерією*: «всі прагнуть щастя, як вода — води»).

М. Москаленко у своїй короткій і, як на мене, конгеніальній студії предмета, яка довго слугуватиме точкою відліку для усіх дослідників цього явища (а також зразком сумлінності й поважності навіть для найочитаніших у світовій поезії знавців!) зазначає, що вірші поета «несуть на собі безсумнівний відбиток поезії європейського авангарду ХХ століття: французького сюрреалізму, італійського герметизму, близьких до них течій у країнах східної Європи»¹. В цьому зв'язку згадується Андре Бретон, Рене Шар,

¹ Москаленко М. До феномена Михайла Григоріва // Світо-вид. — 1995. — №14/20. — С. 117.

Анрі Мішо, почасти Елюар, Сен-Жон Перс, до яких можна додати Ю. Пшибося, Т. Ружевича та чимало інших, проте не в якості візріців (що про них М. Григорів чи й відає), а *типологічних* об'явлень естетичної свідомості століття, виснаженої доктринами, судженнями, програмами буття і (від декадентів починаючи) небуття.

Шлях Михайла Григоріва (на чому наголошує й М. Москаленко) — позазнанневий і позараціональний. Питання «як» і «чому» мусимо наразі залишити без відповіді, також зосередженої «в мовчанні філософів». Краще вдатися до роздумів М. Москаленка, котрий сягнув найглибше: «поетові, наділеному даром прозрівання світових начал, ерудиція зашкодити не може; проте, і на цьому слід наголосити, з самої ерудиції, — навіть у найідеальнішому випадку, — органічно цілісного поетичного світу не збудувати. «Спорудження храму» — таке, як його вивершив Михайло Григорів, можливе лише тоді, коли поет обома ногами стоїть на своєму питомому ґрунті. Що з того, що до наших днів не доховалися поетично-філософські твори *наших* досократиків, праслов'янського Геракліта, зарубинецького чи трипільського Емпедокла? Це не значить, ніби сказане ними назавжди розчинилося в небутті. У плині всепоглинаючого часу. «А ще, о Господи, я не знаю, що таке час!» (це одкровення блаженного Августина — рятівний рефрен усєї студії інтелектуально розважливого Москаленка, котрий із дослідницькою гіркотою відчуває і визнає, що остаточної відповіді не дійде. Так само, як це журно усвідомлюю і я. — *В. М.*). Зокрема й тому, що не знаю, як конкретно філософське та поетико-філософське мислення наших далеких предків перелилося в океан архаїчної народної культури і зримо, уречевлено відклалося на віки й тисячоліття у світовидчо жорстко детермінованих структурах найдавніших орнаментів керамік, вишивок, весняних писанок, зброї, одягу та інших предметів матеріальної культури, що в прообразі своєму мали сакральне, культове призначення. Сакральний «художній світ» наших предків, його загадкові архетипи певним чином озвалися в поезії Михайла Григоріва — але озвалися мовою новочасної, як завгодно модерної європейської поезії, без звичного посередництва традиційної словесності, тобто фольклору.

Інакше кажучи, магічний «сюрреалізм» кількатисячолітньої давності, ...в основі своїй безповоротно і назавжди втрачений на своєму словесному рівні, має здатність інколи озиватися у вигляді пізніх відлунь у художній творчості певним чином організованих поетичних особистостей»¹.

Ця евристична теза може бути доповнена лише тим (цілком ясним і для Москаленка) уточненням, що віднайдення й образна матеріалізація прасвіту наших предків з усією притаманною йому загадковістю, *передслівністю*, — результат не так свідомого руху власне *до нього*, як свідомого відречення *від* оприкрілої фразеології своєї власної сучасності. Фразеології творчості, фразеології життя.

Інтелектуали, сміливці, корсари духу, — ви ж прагнули «бунту і повстань», обріїв, яких ще ніхто не бачив, то чому ж не помітили, як вони чарівно розкрилися перед вами, перед усіма нами вільно і тихо понад «зорями Кремля» й ондатровими маківками обрешканих проводирів, що попихають одне одного черевами десь там далеко вниз, в шкіряному шамротінні більшовицьких сутінок?! Чому не почули поетової чи то просьби, чи то пропозиції почати все спочатку, спробувати ще раз, тепер уже без судомин злості, покривдження дітей і звірів, і рослин, зі світлою вірою в домашнє вогнище, у світло житла, яке є символом миру й благодаті:

покладіть
покладіть мене
на зелений листок
капусти
і
попри оту гору
що пахне рослинами
й звірятком
і
попри віконце
над птахом

¹ Там само. — С. 119.

Та на все є свій час. І мені здається, що тепер ми вже здатні увійти в дивовижний, захоплюючий, надзвичайно *людяний* своїми простими заповідями поетичний світ Михайла Григоріва. Окремі його реалії (вода, камінь, пісок, повітря) утворюють богоданий метафізичний простір, окремі (сад, вікно, корабель) виявляють людську присутність у тому її складному, але незлому трибі, як замислювалося Творцем. Деякі (як скажімо, дім, кров, корінь), мають тотемний смисл і часто виступають у ролі остережних знаків, сигналізуючи про небезпеку того чи того морального спокривлення («сади безрідні!»).

Адже по суті Михайло Григорів — глибоко моральний, а затим уже й глибоко віруючий поет, душа котрого прийняла Слово Боже по тисячоліттях його передчуття, по тому, що закони Любові і Милості спонтанно сповідувалися нею завжди, від першої миті себевідчуття у праглибинах роду. Більше того, душа ця «розуміє» причини людської слабкості, помилок і збочень, адже це «страх видобує прірву жертви», а «викуп сльози не долітає знаків срібла», — тож тяжко каратиметься новий їуда над своїми срібляниками...

Морально-етична місткість Григорівського вірша надзвичайна, і за неупередженого ставлення і вдумливого прочитання кожний може розгледіти в ньому поета не лише морального (прошу не плутати з «повчальним!»), а й соціального (що прошу не плутати з «агітаційно-трибунним»).

догорає захід таборів
і час від часу
неначе приручений подорожній
довшають безживні пензлі

Приручений до «високих декларацій» читач може сторопіти від цієї мініатюри. Тим часом авторська візія припускає і таке: завершується епоха ГУЛАГів, але лишається у душах притерпіння й покора. «Приручений подорожній» на спаді дня відкидає від себе довгу, сумну і простерту до темені тінь, — «безживний пензель» духовності, занурений у ніщо, яким уже не напишеться жодна картина. «Сади безрідні» — скільки в цьому словосполученні епічної

й етичної глибини, коли пригадати, що сади завжди плекалися людьми, огортаючи корінням зачатки родів. «Без панцира без світла розплетеного збиранням глини облягають нерозплюшвані віки вогнищ»: збираємо зарубинецькі черепки, намагаємося відновити свою правдиву історію, а вона, ніким не захищена, окрім себе самої, облягає, облягла нас, малих і зникомих, «віками вогнищ» — і бойових, і гончарних — віками, що не вміщуються у дво-мірність застиглої картини, а тому й живуть... Або й таке, явно полемічно-докірливе (чи не в бік «смирених бунтарів», у кожному разі в бік почергових провісників правди й справедливості, насправді вже упійманих прагматикою буття, помисливих, чому власне такими немічними та смішними й видаються поетові їхні претензії на «посередництво» між «словом і нами»):

і слово з нами
і дерев
войовниче прасвітло

й остання зоря
без посередництв
переобмислених
висотою

Ще одна дорогоцінна грань Григорівського таланту, це власне художнє живописання, «чисте» поетичне малярство дивовижної ясності й естетичної та емоційної багатозначності. Не можу пригадати, кому іншому ще вдавалося так змалювати водну гладь, що її тихо розтинає вітрильник, лишаячи на ряботинні плеса уречевлені письмена води і щемні знаки розлуки, відходу й прощання:

під вітрильником — —
ніби творення
слова
і погоня дзеркал —
мовби рана
непокритого племені
слів

і ятриться
з орієнтира
і обчислено
вигнання
послань

До шедеврів світової лірики, як на мене, однозначно належить й етюд «про дно» (це я його так умовно називаю), — напівдитяча казка-міф про щасливу невмирущість дна, яке таким чином «переходить себе», втрачає смисл остаточності, вичерпності, звільняється від покари бути останньою межею (бо що іншого ми маємо на увазі, коли кажемо «дно»?!), і знову оживає за самим собою як насмішка-жарт над обманутим ландшафтом і веселе кепкування з «меж». Я прочитую цю блискучу мініатюру як універсальну формулу НАДІІ:

у звивах яруг
не спинилося
дно —
переливається
в річку
й зісподу
вгору
видмухує
себе

Неймовірно цікаво спробувати збагнути, як поетові вдається «пройти сухим між краплинами дощу», себто поетично відбутися за участі мови і не вгрузнути в її страх як вимогливій інтелектуальній дисциплінарності. Часом Михайло Григорів сам задається цим питанням і відповідає так: «і торкнутися назви землі і проголосити пристрасть руж і не зібрати їх». Файно! Але власне як?!

Складається стійке враження, що напротивагу всезагальній і одвічній літературній традиції поет *не стуляє* слова за законами їх мовно-змістової валентності, а розщільнює, розклинює слова, свідомо й послідовно ігноруючи ту валентність, більше того,

розриваючи її. Коли вдатися до порівняння, то подібним чином рвуться атомарні поля «сильної взаємодії», і звільнені уламки атома, — елементарні частинки, — виносять із собою дику, «заборонену» первісну енергію матерії. Від усього цілісного мовного полотна (своєподібного кожній історичній добі) в результаті ілюзійоністських поетових рухів і струсів лишається тільки прозора синтаксична мережка, схожа на щербівське «глокая куздра бодланаула бокра...». Понятійна сутність атрибута й предиката автора майже не обходить, головне — їх максимальна рознесеність у просторі мови і як результат — поле напруги «змістового непорозуміння», несподіваної амбівалентності, що виникає на коротку мить і щезає в занепокоєній свідомості, яка після зіткнення з Григорівськими текстами знову швидко наводить у собі лад. Головне — *бездно*, що увочевиднюється у розривах понятійних зв'язків у якості незабгненних першозначень і багатьох наступних, нашарованих тисячоліттями «внутрішніх образів слова». Так, велемудрий О. Потебня, котрий збагнув і ніби передбачив таку можливість. І ось знайшовся поет, котрий дивним чином спромігся «вивільняти» ці внутрішні образи слова з лексем і ширшого синтаксичного ряду.

Саме завдяки цьому на позір занепокоєного сучасника й виступають помічені М. Москаленком прадавні, первісні образи й смисли, які не дефініюються в понятійній формі і можуть бути описані лише як сліди-відбитки колишнього духовного досвіду. Це справжнє диво, що його вся наша літературна практика до Михайла Григоріва просто не знала, і вже тому його творчість може бути предметом захоплюючого лінгво-психологічного дослідження.

Образно кажучи, ми у випадку Григорівських текстів стоїмо над більшими чи меншими, а в кожному разі автентичними урвищами слова, схилиємося над історичною безоднею, де кипить сама духовна магма, де *свідомість існує процесуально*, в акті становлення, випромінюючи і продукуючи саму ноосферу. Саме тому, вглибаючи в неї поглядом, ми чуємося причетними до давно пощезлого морально-естетичного досвіду давніх і найдавніших, — аж до витоків

слова, — покоління свого роду, що лише окремі тотемно-міфологічні знаки в ньому й можемо розпізнати, а в цілому — ні, куди там! Що вдієш, не можна двічі увійти в одну й ту ж саму річку, але можна відживити спогад про входження. Можна уявити, що отам і тоді й було найкраще, що істина, про яку мовчать філософи, була поруч, на відстані обережної руки...

Михайло Григорів повсякчас відриває предмет від поняття, що його означає, і, примножуючи предметний ряд, деконструює означуюче як недостатнє. Зримою, дотикально відчутною питомистю предмета він пробиває значеннєві отвори в тупій номінативності, тупій, бо нездатній поступитися місцем симптомативності, історично попереднім образам слова, поступитися й відійти за кордони пробудження смислів.

Світ предмета, речі, матерії передє у цій художній системі світові словесних значень, ми ніби стаємо учасниками початкових етапів людиноозначення всесвіту, природи, довкілля, у тому числі й самих себе:

(немовби пошук)
(від цього сліду —
схили зерна
кордони пробуджень)

і розбираєш стіну
і прокушуєш обшир
нападу

«Обшири нападу» світобачень і світорозумінь (ідеологій, естетик тощо) — їх немає, вони ось тільки-но творяться. Яка «свіжість створення пристановищ!» Чуєте, як пахне матіола — нічна фіалка, хвилі запаху якої накочуються прозорими тінями смерку? «Фіалковий замах (скляна кіннота сутінок)», — каже про це Михайло Григорів.

Це — доіменний, до-слівний світ, яким і розкошує поет, почувуючись легко, вільно і свято «серед змовницьких розколин слова». Це якесь урочисте поганське дійство, що його можна назвати «святом сотворення світу». СВОГО СВІТУ. В багатьох випадках

це також чиста поезія, бо чим іще, як не чистою поезією і було оте справжнє Сотворіння світу? Проте, на мою думку, не тільки поезія, а й ще щось інше. Не скажу, що більше (се неможливо), а просто інше, дикувате, щось зі сфери психотектоніки, етноформування, догностичної активності матерії. Не раз, розведені на крайні полюси смислів, слова Григорівського вірша аж скрегочуть, з-поміж них вихоплюється не нота чи синкопа, а гуркіт, брязк і рудна кіптява («перебіжні рубці громадять мох попелу? Світанок зрушення миті?»). Нічого дивного, адже відбувається будівництво, трапляються невдалі, надто громіздкі елементи (це не страшно, адже можна спробувати ще і ще раз, — ніхто не осуджує і, головне, не квапить!). А часом влягаються в таку елегантну етичну композицію, що тільки подив бере. Приміром, як оця іронічно-саркастична репліка в багатоголосому гомоні про «літературу — святе письмо», про письменника як месію. А месія цей — мілко плаває, сідниця зверху, ковзає по поверхні, себе та інших переконуючи величністю намірів і жестів. У Григоріва це подано в множині:

і папір
замуровано викупом
наміру
і з кордонів речей
проповідують

Або такий ось натюрморт простору зі свічкою: «Не доглянути свічку котиться в замкнені вежі п'їтьми затулити розхлюпаний простір ружі». Хіба не достеменно зображено коливкий плімінець, що опливає круглястими пелюстками воску, що їх власне поетично насамкінець можна назвати «розхлюпаним попелом»? За віки віків слово всотало в себе світ і здеконкретизувалося до безпорадності, ба навіть до олжі. Михайло Григорів «висотує» світ зі слова, і в його вірші лишається рух матерії і шкаралуца слова як замітника речей, у світлі речевявлення — зайвого. По суті йдеться також і про тотальну відміну слова як явища узагальнення. Хоча, знову ж таки, все це відбувається в стихії мови і тому є своєрідним компромісом із нею. Годі злічити всі несподівані й чарівні

ефекти подібного письма! Так, цей метод, як і всі інші, не є універсальним і не може замінити інші, не може задовольнити всі духовно-інтелектуальні запити сучасності, хоч і прямо відповідає багатьом найважливішим. Не випадково свій прозовий ескіз Київської школи Олег Лишега починає від слів Гертруди Стайн: «За часів Гомера або Чосера, коли мова ще була молода, — пише автор і далі цитує письменницю, — «поет міг назвати річ, і вона справді була там. Але коли її пригнітила пам'ять, річ утратила свою ідентичність, і поет прагне її віднайти» («Adamo et Diana», цит. за рукописом). Чи не того ж прагне і дуже часто сягає Григорів, вкочуючи, вгортаючи словесний образ назад у предмет? Як, наприклад, отут — «дим уроста в піря», або, тут, де тисячі разів описаний і оспіваний образ Великодня (вірш так не називається, проте лише так його і можна б назвати) спресовується назад у свою весняно-провісницьку матеріальну даність:

може
(якщо вже
у вербовому просторі
кочує
пробудження снігу)
переплине
замкнені провулки
земля
без павз

Вірші Михайла Григоріва не можна читати «приступом», як більшість інших, ба навіть поетичних текстів (скажімо, як на мене, водномить засвоюється ідейно-чуттєвий сенс Павличкового вірша). Це все одно, що розглядати Володимирський Собор крізь окуляр сусіднього (на розі бульвару і вул. Леонтовича) астрономічного телескопа: небагато вдасться розгледіти.

всі,
хто йде
(де вписано
пробудження причин?)

несуть
переростаючи
довжину ріки
скелети метеликів

Ви бували на морі в серпні? (Вірш називається «Південна школа вигнать»). Не аби-як «дикуном», а з комфортом (кімната зі зручностями, балкон, самбукові кущі, за якими чути прибій...); в холодильнику — дині й пізні персики, виноград і сухе вино, на обід можна й не йти... Щасливий випадок закинув вас у цей двотижневий рай, обрамлений Хамелеоном з динозаврами по лівий бік затоки й бородатим кам'яним профілем (усі якось погодилися, що Волошина) по правий. Скільки колись було горячкових, закіптюжено-наметових наїздів на Коктебель у гонитві за втіхами, а тепер — ось оцей, зовсім інший, дивний своєю поважністю, пекучим сонцем і вичахлим приском жадань. Чудесно і... сумно. Та збігають і ці дні, і ти мусиш усе це полишати разом із розбудженими голосами і тінями минулого, доточуючи спогади ще одним кольоровим кадром. Чому? Що змушує тебе? Ти все одно не позбудешся візій, — і тих, давніших, і цих, «устаткованих», — вони тривкіші за відміряні тобі роки! Ніби насмішка природи, вони «переростають» твоє існування, «довжину ріки» твого буття. *І хто, і що*, як подумати — тонкі відбитки, прозорі слайди літа, графіка серпня — «скелети метеликів»? А історія? Книга буття? З якого попелу «зсідається»? Чи не з отих же всохлих під сонцем і вивітрених експозицій екзистенції, які тільки й мають смисл? Плоть стає землею, Книга пишеться метеликами і тим, що від них лишається...

Тільки тепер я уповні розумію, скільки за давненої гіркої іронічності (не навмисне мені адресованої) було в мимохідь кинутій Григорівим фразі під час однієї з наших епізодичних розмов про видання цієї книжки: «прочитаєш за день, — скільки там тих рядочків...». Бо отак і читали — очима, засліпленими транспарантами різних кольорів, невдоволено покручуючи головою, в яку чомусь із масним цмоканням не загвізджується жодна ужиткова теза («що це за безглуздя?!»).

Григоріва треба читати поволі і час до часу, вростаючи в нього, розростатися самому вгору і вглиб. У поезії Григоріва треба прочитувати себе, нас як множину, як етнос, що відроджується у тобі і тобою, бо хто ж, як не ти, «позначатиме синє мовчання — смерть перед вогнищем»?! Хто ствердить присутність роду?! «Будинки замешкані пусткою з її байдужістю до продовження роду», — з лексемних розколин Григорівських аплікацій раз по раз постають тотемні знаки — оповіщення про абсолютне, що не може бути предметом рефлексії. І тому по суті це *морально непроламний світ* (подібна, більшою мірою вловлювана, в площині естетики непроламність притаманна й Миколі Воробйову). Відступництво і гріх тут самоочевидні («мілина садів»!) і караються не поетовим присудом (він — «ні при чому»), а втратою родових моральних орієнтирів, що веде до примноження гріха (і не важливо, чи знайомий Михайло Григорів із цією тезою блаженного Августина).

Так було, так є і так буде. «В замкненому колі сотаються (з безвісти? — *В. М.*) пророслі береги». Спинімось: ось «на цьому — долішньому від учорашньої ту саму квітку застаєш», висотану узором черепашника з-перед нашестя орди. «На тому — човник попелу», висотаний дощами зі схилів, де палилися капиша й понад водою бігли люди й гукали: «Видибай, боже!». Чи не цим човником врятувався Перун? І що тепер? «Після сеї закрутини — обірветься вода?..» Буть того не може.

При крайній лапідарності суто художніх засобів і прийомів (доволі обмежений ряд символів, парабола риторичного питання, логіка композиції, заснованої на наближенні до суті предмета через «наче», «немов», суб'єкт поетичної дії у вигляді універсального «хто» чи «хтось» та ще дещо) лірика Михайла Григоріва надзвичайно поліфонічна, емоційно випружена — від подиву й захвату до скрухи й розпачу (спричинених непохопністю оцього огрому, малістю, а то й нікчемністю людини, що «проповідує з поверхні речей»), до жадібного вчування в оцю єдину мить, що більше її ніколи не буде, яку тільки ти можеш закарбувати «зоною отворів у просторі»: «безтінна у спалахах зойків проминаєш дерева які у зливах блукають... із запасів піску проростає луска випростаних

блискавиць», — і жага, і порив, і передчуття «неминучих глухих заток нічних повіней». Хіба ні?

Михайла Григоріва можна інтерпретувати безкінечно, бо «несть числа» внутрішнім образам розколотого ним слова, лексичного ряду, розтисненого самовладними (бо іще ніким не названими!) предметами і явищами світу, спостереженими у мить його сотворення. «Такі береги мов закінчення душі на вустах», і «слово, мов стиснений сонях», готове вибухнути золотим ореолом своїх першосмислів, розлетітися докруз зернятами і знову прорости, прорости готове! — а проте «зуживає себе неназваним». Навіщо? Щоб бути вільним, щоб лишатися «стисненим соняхом», полискуючи «пилком перебування» (на зерні). Це вже з іншого вірша, що не так важливо, бо кольорові конфігурації Михайла Григоріва за законами вивільненого з лабет знаку взаємного тяжіння смислів зливаються в гармонію істинної дійсності. Дійсності? Чи здійснюваності? Зрештою, «яка ж відповідь?».

«І коли ніхто не видихнув і півслова в цю останню мить земного існування славетної письменниці, Гертруда Стайн знову усміхнулася і спитала: «То в чому ж питання?» (О. Лишега).

Може, хай скажуть філософи? Чи, точніше, продовжать своє причетне до світотворення мовчання, з якого інколи випадають віщі слова?..

1997 р.

ПРОЩАННЯ З ІДЕОЛОГІЧНОЮ «ВІЧНІСТЮ»

**(погляд на українську поезію
80—90-х років)**

В останні півтора десятиліття відбулася знаменна трансформація художньої свідомості, так чи так пов'язана з відходом у минуле естетики соцреалізму як панівної системи. Романтичні суспільно-філософські ілюзії шістдесятників, що наклали свій «позитивістський» відбиток на їхнє письмо («Ми знаєм, для чого жить!» Б. Олійника 1974 р., «Корінь і крона» І. Драча 1974 р.), вступили в явний дисонанс із реальністю і поставили поезію перед необхідністю освоєння нових ідейно-стильових обширів. «Тиха» поезія 70-х, правдиво відбивши оснулу збайдужілість суспільства, не схотіла і не змогла вийти з кола «малих радостей», якими нормальна психіка рятувалася від великого суспільного абсурду. Дедалі чутнішим був голос ідеологічних опонентів тоталітаризму (М. Руденко, Ліна Костенко, пізніше Д. Павличко).

Проте ці та інші ідейно-стильові течії взаємоіснували й утворювали спільний поетичний плин за умови світоглядної єдності. Байдуже, широї чи удавані. Більше того, не має значення,

сприймалися, коригувалися чи спростовувалися загальносуспільні ідеали: сама належність їх існування і творчої інтерпретації не підлягали сумніву. Себто поетична свідомість була жорстко детермінована параметрами сучасної їй суспільної свідомості, і виводилася ця сувора залежність від вищості загальносуспільного над індивідуальним.

Звідки в попередній період починалися рухи кожної поетичної думки, прямо чи від протилежного сполучення із соцреалістичною системою? Від лінії протистояння соціально-історичному злу: «Де зараз ви, кати мого народу? Де велич ваша, сила ваша де? На ясні зорі і на тихі води Вже чорна ваша злоба не впаде!» (В. Симоненко, 1964). Або: «Є Віра. Є Свобода. Кров і шмаття. / Естрада, сало, космос, кавуни. / І є народ, в якого є прокляття, / Страшніші од водневої війни» (М. Вінграновський, 1962). Й отак повсюдно в громадянській, інтимній та філософській ліриці — від лінії протистояння, від рубежу добра і зла, правди і кривди, прокресленого історією в суспільній свідомості доби: «Отче наш, Тарасе всемогутний, / Що створив нас генієм своїм, / На моїй землі, як правда суший, / Б'ючий у неправду, наче грім» (Д. Павличко, 1967).

Але ж самі ці зводини з історією — задані, продовження їх є і продовженням історії, що їх задала, нав'язала митцям! Криза суспільної свідомості на початку 80-х поставила під сумнів верховенство загальносуспільного над особистим, оскільки творений десятиліттями образ світу, спосіб його сприймання і тлумачення виявилися розламаними, ущербними, хоч і утверджувалися як універсальні. Світоглядний моноліт розвалився на очах як його творців-апологетів, так і руйнівників-опонентів, схитнувши основи детермінованості мистецтва, вираженої у тому, що поезія невідривно вслухалася у свою епоху й апелювала до неї як до мірила істинності думок і почувань. А мірило, будучи глиняним, розсипалося на порох.

Кожна спроба відобразити дійсність у доцільній єдності, в завершених морально-філософських формулах почала виглядати дедалі сумнівніше (це делікатно зауважив уже А. Макаров стосовно

«Інкустацій» Ліни Костенко. — «Дума в бурю». — Літературна Україна, 1990, 22 березня). Марність пошуку остаточних морально-філософських формул ставала дедалі очевиднішою, істина «в останній інстанції» втрачала механізм самовідтворення (дивись хоч би «Чорнобильську мадонну» І. Драча, 1988 р.). Фактично це означало, що поезія повертається до того свого природного стану, за яким, як зазначив Р. Барт, «писати, — значить розхитувати смисл світу, ставити смисл світу під опосередковане питання, на яке письменник не дає остаточної відповіді»¹. Нічого дивного, що це найвідчутніше проявилось у творчості «вісімдесятників» не як хронологічного, а як ідейно-естетичного гурту (див. передмову М. Рябчука до виданої в Едмонтоні антології «Вісімдесятники»).

У цій ліриці розвивається і набирає сили відчуття дистанційованості особистості від суспільно-історичного плину, однорідність якого стає предметом іронії, а не утвердження, висміювання, а не сповідування (Т. Мельничук, І. Римарук, В. Неборак, В. Цибулько та ін.). Індивідуальна поетична свідомість сепарується від суспільної аж до прямого протиставлення їй у формі гротеску, епатажу, художнього абсурду, навіть і не розрахованого на масове сприйняття. Тематика й проблематика віршів пересуваються не просто у заборонені сфери дійсності, а й позачасові онтологічні, етичні й суто естетичні виміри (пошлюся на приклад М. Воробйова, О. Лишеги, Гр. Чубая, В. Голобородька та ін.).

Акт поетичного «зняття» дійсності достоту індивідуалізується й протиставляється упоширеним стереотипам суспільної свідомості. (Так, приміром, у «Пісні 352» О. Лишеги порятунок самотній душі приносить не спілкування з іншими, не «товариство», а самовглиблення, увіходження у незглибиму матерію буття — «білу хату хрону»). В певному сенсі поезія не лише перестає «служити сучасності» (в смислі її ідеологічного й дидактичного обслуговування), а й мати її за непомільного співрозмовника, єдиного і мудрого адресата. Під цим я розумію вивільнення поезії не лише з-під влади

¹ Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — Москва: Прогресс, 1989. — С. 144.

заданої («обов'язкової») тематики і проблематики, а й панівного дискурсу, влади загальних ідей, акцептованого добою трибу мислення. Тобто з-під влади соціально-історичної детермінованості, абсолютної для соцреалістичної естетики (як в ідейно апологетичному, так і в ідейно спростовуючому її варіантах).

Погляд «вісімдесятників» на перекривлену, конвульсивну суспільну дійсність сповнений не так гніву чи обурення, як відрази. Духовна субстанція цієї лірики **вирізняє себе** з реального суспільно-історичного тла, вихоплюється з-під тиску його причинно-наслідкової логіки, яка каже називати болючі проблеми сучасності своїми власними і вгрузати в них з прометеївським самозреченням та вірою в торжество справедливості. Умовно кажучи, вона прагне нетутешнього «свого», бо тут — нецікаво, марнотно по обидва боки соціальних протистоянь. «Світ, що в стражденне древо лупить лобом, відкрив хлопчак з малої висоти. Йшли мудрі, ніби з ними все було вже, і здохнути, до тьми не прийшовши, все ж веселіше, аніж далі йти» (В. Герасим'юк, «Ранкова пастораль», 1986 р.).

Як відомо, в основі історичного детермінізму лежить аксіома цілісності часу, його закономірної і безперервної тяглості. Те, що відбулося у ліриці останніх двох десятиліть, є ні чим іншим, як розривом єдиного часового плину, легким прощанням з ідеологічною «вічністю», яка є осердям кожного тоталітаризму. «Прощай, Історіє!» — в основі цієї тези не заперечення історії як перфекту, а влади цієї конкретної історії над особистістю, підпорядкованості власного часу життя загальносуспільному. В цьому ясно відчувається дух і голос екзистенціалізму, віддавна, зрештою, присутнього в українській поезії (В. Свідзинський, Є. Плужник, Т. Осьмачка, Ю. Тарнавський, П. Мовчан, Гр. Чубай, Л. Талалай) за однієї суттєвої відмінності (коли мати на увазі власне європейський екзистенціалізм): вихід із сучасного історичного потоку не є виходом у Ніщо. Тому зворотним боком наведеної вище тези є «Здрастуй, Історіє!» — себто віднайдення себе і свого народу в історії через голову сучасності й попередніх поколінь. «Жодна поезія світу, здається, не задивлена так у минуле, як поезія України, жодна нація не шукає там собі і своєму народові виправдання і потвердження

права на існування, жодна інша поезія не перебуває в такій критичній, „межовій“ ситуації між буттям і небуттям», — пише М. Рябчук у передмові до антології «Вісімдесятники», і ця думка цілком відповідає понадчасовості народу за Г. Гачевим. Нагадаю: «„Народ“ — це вічність у тілесній формі. І в цьому смислі, коли „нація“ — історична категорія, то „народ“ — відносно, принаймні на неоглядний для особистості термін, — виходить з-під влади часу»¹.

Оця пунктирно змальована розірваність, точніше дискретність часу, багатоманітно відбита в поезії 80—90-х років, і є конститутивною ознакою її модерності. Чому, приміром, важко віднести до модерних явищ, більше того, важко говорити про незалежність від соцреалістичної традиції таких циклів, як «За нас!» Д. Павличка (1994—95 рр.) або «Коротко — як діагноз» Л. Костенко (1993 р.)? Тому, гадаю, що вони зроджені в лоні колективної відповідальності за буття, в них вживлена делегованість права на істину «в останній інстанції» одній обраній особі або одному гуртові. Але це знову повертає поезію у замкнене коло суспільно-історичної детермінованості з усім притаманним їй набором паліативних філософських рішень. Оцінковий роздум про те, як страждаємо, відчуваємо і мислимо «МИ», методологічно рівнозначний фальцетному тичинівському «Ми — совість людства», що знімає будь-яку серйозну розмову про свободу і відповідальність особистості.

Це питання набуває практичної ваги у світлі перегляду нашого розуміння соціальної заангажованості поезії, що, як абсолютно ясно, **не збігається з її соціально-історичною детермінованістю**. У 80—90-ті роки рішуче заявляє про себе індивідуальний ритм світосприймання, відмінний від загальносуспільного, народжуються твори, в яких духовний світ поета здобуває вищі ступені свободи і унезалежнюється від суспільної мети, в етичному плані **стає рівновеликим цій меті**. В ліриці вимальовується людина, підзвітна не так своєму часові, як своєму Богу — морально-етичним засадам народу в його понадчасовому бутті (В. Стус, І. Калинець). У своїх полеміках щодо міри соціальної заангажованості поезії ми випускаємо з уваги той факт, що свідомість

¹ Гачев Г. Национальные образы мира. — Москва: Советский писатель, 1988. — С. 21.

як така, в тому числі й поетична, — явище апріорі моральне: «Свідомість, за визначенням, є моральним явищем... Адже... вона не „чому?“ Вона, навпаки, „обрубує“ ланцюг причинних аргументів»¹. Моральне, отже, так чи так обтяжене ні на що інше, окрім себе, не зіпертою відповідальністю перед життям. Спроби звести її до відповідальності саме перед оцим даним часом і суспільством, а тим паче обґрунтувати її тією чи тією *метою*, є дискримінацією одвічного стремління людини до Вічності й Абсолюту, згаданого тут не випадково. У приватній розмові М. Бахтін якось кинув: «А на що Ви зіпрате Совість? Для мене це — Бог»².

Крізь розлами, розтини досі єдиного суспільно-історичного плину виходять на позір і малі, і великі духовні екзистенціали, що я і спробую потвердити окремими прикладами поезії «за межами соціально-історичної детермінованості». Ясна річ, вони не відмінюють і не знецінюють всього, народженого «в межах» (а це, до слова, і «Земне тяжіння» Симоненка, і «Маруся Чурай» Ліни Костенко, і «Гранослов» Павличка), а лише засвідчують вищі ступені духовної свободи й відповідальності поета, як і факт понадчасовості духовного буття особистості і народу.

Так, скажімо, М. Павлишин цілком доказово інтерпретує поетичний світогляд І. Калинця як послідовно бароковий, а витворений ним поетичний світ як такий, що його він називає «передмодерним»³. Не буду тут оспорювати сумнівну для мене спробу окреслити авторський стиль, приймаючи модерність за точку відліку, незмінну в своїй ідейно-естетичній суті (я гадаю, що вона постійно еволюціонує). Проте самовияв барокової свідомості в поезії Калинця доведений Павлишиним незаперечно. А це означає, що, по-перше, барокове світосприймання не розчинилося

¹ *Мамардашвили М.* Сознание — это парадоксальность // Вопросы философии. — 1989. — № 7. — С. 115.

² *Гачев Г.* Национальные образы мира. — Москва: Советский писатель, 1988. — С. 12.

³ *Павлишин М.* Герб меланхолії: поезія Ігоря Калинця // Сучасність. — 1996. — № 9.

у подальшому історичному поступові й продовжує зберігати певну цілісність та продуктивну спроможність, а, по-друге, виявляється Калинцеві ближчим і природнішим, аніж морально-естетичні запити й пропозиції «відлиги» та наступних десятиліть. Чи можна таке звернення до духовного досвіду бароко вважати детермінованим своєю добою? Не більше, аніж до будь-якого іншого з-поміж меж самої цієї доби.

Студіюючи поезію М. Воробйова, я переконався, що в ній практично відсутній такий звичний складник художнього твору, як загальносуспільний чуттєво-інтелектуальний досвід, що ним у читачьому сприйманні опосередковуються особистісні візії митця (інакше кажучи, тут відсутні апперцепційні матриці). Тобто рефлексії, почування, емоційні стани у Воробйова, як правило, не мають аналогів, у чому і трудність, і принада прочитання його лірики. Починаючи від вибору, точніше, виникнення теми й закінчуючи темпоритмом її образного розгортання, все тут зумовлене (детерміноване) духовною потребою авторського «я», здавалося б, самодостатнього. Однак (і це принципово) дане «я» припускає, ба навіть передбачає існування таких абсолютних універсалій, як вища істина, краса і добро, що ними й розмикається безнадійна в іншому разі самотність поетичного буття. Образно кажучи, глагол доби поступається тут місцем мовчанню Бога, що акцептує цей творчий акт як «здви́г» і «зрушення» індивідуальної свідомості. Авторське «я» вийняте з суспільно-історичного контексту силою всесучасових моральних цінностей, до яких, фактично, і пропонується прилучитися реципієнтові. Саме до них, а не до проблем узгодженості з ними сьогодення: «Тут гуляв вітер / Я йшов і придивлявся / Камінь вигулькнув зненацька / Я уляк перед ним на коліна і заплакав / Руками обхопив теплу голову холодного каменя і знову заплакав»¹.

Цікавим прикладом є і лірика В. Герасим'юка, в якій послідовно заявляє про себе ранньохристиянська архаїчна свідомість, консервована в замкненому етнічному ареалі гуцульських Карпат. Те, що таке в принципі можливе, стверджує М. Новикова

¹ Світо-вид. — 1996. — № 1 (22).

у передмові до книжки «Українські замовляння» (1993, с. 13—14), а В. Герасим'юк демонструє всіма своїми чотирма збірками.

Так само поза художньо-філософськими уявленнями сучасності народжується поезія М. Григоріва, що не заважає інтуїтивно відчувати її онтологічну значеннєвість і питомість: «ти там де немає зростання але річкою заморожений корінь ведуть... ти там де кругле вугілля нічого не скаже про тебе». Найповніше збагнути цю значеннєвість вдалося, гадаю, М. Москаленкові, котрий у статті «До феномена Михайла Григоріва»¹ висловив таку думку, маючи на увазі дуже давні епохи (аж до трипільської та зарубинецької культур): «Сакральний, художній світ наших предків певним чином озвалися в поезії М. Григоріва, — але озвалися мовою новочасної, як завгодно модерної європейської поезії без звичного посередництва традиції і словесності, тобто фольклору...Інакше кажучи, „магічний сюрреалізм“ кількатисячолітньої давності, в основі своїй безповоротно і назавжди втрачений і на своєму словесному рівні, має здатність інколи озиватися у вигляді пізніх відлунь у художній творчості певним чином організованих поетичних особистостей».

Це більш як просто цікаве припущення є літературознавчим доказом на користь «ноосфери» Вернадського, в неоглядних межах якої продовжують існувати всі коли-небудь самоозначені духовно-інтелектуальні системи, увесь напрацьований людством «мислительно-чуттєвий» масив. М. Мамардашвілі, у різний спосіб намагаючись висвітлити «думку як світло, що освітлює саме себе», пише про це, зокрема, і так: «Коли є поле символів, напружене потенціями символів, ми маємо шанс, вірогідність того, що попереду нас зродиться нова думка. А це є власне народження, оскільки, згідно з відомим іще з часів античності парадоксом, з думки думка не випливає. В думці треба перебувати — зусиллям. Енний час зусиллям перебувати в думці. З чого слідує..., що у фундаментальному смислі слова мислення не є тільки здатністю людини, а є здатністю і станом ось такого роду полів»².

¹ Світо-вид. — 1995. — № 3. — С. 115—119.

² *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 114.

Отож, розмірковуючи над завданнями поезії та формами її соціальної заангажованості, не варто скидати з рахунку і її здатність кореспондувати з усім цим мислительно-чуттєвим масивом, а не тільки його малою, манюсінською сьогоденною і «горизонтальною» цяткою, що має свої пріоритети. Усвідомлення цього є умовою справжнього, а не декларативного виходу з тісняви соцреалізму, якому властива ортодоксальна детермінованість художнього мислення.

Зрештою, індетермінованість, про яку йдеться і яка заявляє про себе спонтанністю тих чи тих світоглядно-естетичних сплесків у сучасній поезії, — не прерогатива власне художньої, літературної думки. Нагадаю для прикладу, що одним із найперспективніших напрямів сучасної теоретичної фізики є осмислення природи всесвітнього хаосу, хаос як визнана даність. І в нашій сфері індетермінованість виносить на порядок денний масу складних морально-філософських питань. Хоч би й оте бахтінське: на що зіпери совість в (соціально-історично) індетермінованій системі поетичного мислення? У Воробйова, як уже зазначалося, авторське «я» апріорично віддане, точніше, забезпечене універсаліями Абсолюту. А коли ні? Чи не зустрінемося ми тоді з «голим зчитуванням дійсності» та її образним відтворенням за суб'єктивним авторським планом, наперед приреченим на небуття, самотність і сум? Замислитися над цим змушують хоч би максимально деталізовані образно-предметні картини Ю. Тарнавського, духовною мірою яких є сам смертний автор у процесі своєї фізичної і моральної ентропії («Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему», 1970). Конкретний буттєвий стан, що сам собі є архетипом, — це, як на мене, вихід не лише за межі даного суспільно-історичного простору, а й ноосфери, себто шлях в абсолютну безвість. Можливо, і його варто виміряти бодай для означення мислимого краю ноосфери? Не знаю.

Ще одне міркування на завершення. Може виникнути зваба розглядати соціально-історичну індетермінованість сучасної поезії, її морально-філософську плюральність як свідчення на користь постмодернізму. Мені здається, що це не зовсім коректно,

що це спрощення реальних процесів, бо постмодерна художня свідомість є одним зі складників цієї плуральності, а не її остаточним підсумком, у нас вона в умовно «чистому вигляді» явлена і прозою Ю. Андруховича, і поезією, скажімо, «Нової дегенерації». Вихід за межі соціально-історичної спричиненості є кроком у природний хаос. Однак, гадаю, цей хаос має своїм законом щось інше, ніж постмодерну всесумісність. Бо вона, ця тривожна всесумісність, — лише одна зі зрозумілих реакцій художньої свідомості на божественний хаос, а не божественний хаос як такий.

Коротко узагальнюючи, можна сказати, що 60-ті роки повернули українській поезії об'єкт осмислення (конкретну людину в реальній дійсності), а 80—90-ті — суб'єкт, індивідуум з усією дарованою йому природою свободою морально-естетичного вибору в межах ноосфери і навіть за її мислимим краєм. Це однозначно засвідчує стильове розмаїття сучасної поезії, в якому така свобода вибору практично й реалізується. Ширша ілюстрація висловлених тез поетичними текстами зайняла б надмір часу і відноситься до студій конкретних авторських стилів. Я ж мав на меті означити один із засадничих факторів руху модерного поетичного мислення.

Соціально-історична детермінованість поезії є обов'язковою умовою соцреалістичної естетики, умовою, піднесеною в диктат. Проте, як і все інше конструктивне, вона не є винаходом соцреалістичної естетики як системи, а тому стоїть у ряду інших імовірних способів поборення самотності буття і досягнення онтологічної повноти завдяки тексту.

1998, 2008 р.

МОВА У ЧАСТИНАХ: ЗАЙМЕННИК

Нове покоління настирливо грюкає у двері (не беруся визначати, які — літератури? читацької громадськості? соціуму? часу? народу? мови?). На обережне запитання одного з імовірних адресатів: «Хто там?» уже не перший рік чується простувате: «Are you stazy? То ж ми — „дев'яностики“» (запропоноване В. Пахаренком поважніше «дев'яностівці» чомусь, — і це симптоматично, — не приживається. Чи не тому, що містить у собі небажану алюзію до «напостівців», вуспівців та інших ідейних проводирів літератури?). А критики, наснажені стремлінням перетворити непевне рефлексійне шемротіння реципієнта *на позицію* (себто змусити його до волевиявлення, байдуже, акцептаційного чи заперечувального), з явною сластолюбністю, як ловецьке вістря, продовжують «загострювати» тему: «Чи є покоління дев'яностих?».

Дуже різні критики: схильний до доброго старого академізму Є. Баран («До розмови про ранні дев'яности»), випускник московського літінституту та автор «більше сотні літературознавчих статей», як він сам зазначає, І. Бондар-Терещенко («Український

симулякр»), витворювач химерних жанрових моделей (що дозволяє віднести його тексти до «експресивно-схемотворчого» цехового відламу) В. Даниленко («Покоління національної депресії»).

Писані в різний час і з різною метою, ці есеї цікаві, як на мене, розмаїттям настрою, себто наміру, себто «горизонту сподівань»: від діловитості в оцінці літературного і, передовсім, поетичного обширу (ще не викуреної, виявляється, з нестарих голів постмодерним синдромом) до естрадної бешкетності, що підказує кинути в наш «зацукрений спілчанський» або «темний постструктуралістський» критичний дискурс «свіжу» кістку з інтелектуального бенкету ТА «500», дарма що поцуплена вона зі столів Ю. Лотмана, Г. Гадамера, Й. Гейзінги, М. Фуко... Що вдієш — доводиться надробляти занехаяне, адже шістдесятники виявилися неспроможними витворити властиву «філзофську антропільогію»¹, «вісімдесятники» пропонують «ерзац-ідеї»², єдина надія на паралітературу, симулякр, та й то лише тому, що «її насправді не існує»³. У теперішній час, що є «переламним в області культури»⁴ (тут я змушений перепитати І. Бондаря-Терещенка: Харківській чи Донецькій?) це звучить гідним розвитком паранаукових тез О. Гриценка & Со щодо «популярної культури» (прикро, що в цьому зв'язку доводиться згадувати журнал «Сучасність»⁵).

Оподаль стоїть студія В. Даниленка, де зі зворушливою наївністю, проте без жодних претензій на науковість чи, навпаки, не кожному доступну культурологічну іскрометність, автор намагається стулити до купи розрізнені елементи утертих критичних схем («сповідальники» дещо призабутого тепер Я. Мельника опиняються тут у товаристві «філологічного покоління» кінця

¹ Бондар-Терещенко І. Український симулякр // Іменник. Антологія дев'яностих. — К.: Смолоскип, 1997. — С. 237.

² Там само. — С. 241.

³ Там само. — С. 245.

⁴ Там само. — С. 237.

⁵ Сучасність. — Ч. 10. — 1997.

70-х та фольклорного струменя з «Орієнтирів третьої хвилі» А. Погрібного 1992 р. — кумедний гурт і кумедна систематика).

Однак всі ці розвідки (кожна під своїм оглядом варта уваги) в головному об'єднанні, повторюся, спільним тематичним дахом: «Чи є покоління...?». Кілька подальших міркувань про поезію «Іменника» змушують мене переставити питання у такий спосіб: «Чи є покоління 90-х?». Адже має рацію І. Бондар-Терещенко, коли нагадає загальновідоме: «основним завданням кожного новаторства завше була спроможність творити не краще, а ІНАКШЕ»¹. Ось я і спробую поглянути на заявлену інакшість цієї поезії «від протилежного», бо глибоко переконаний у слушності давнього твердження: «Ex nihilo nihil».

«Притрусімо піском алебастрові крила божат, повернімо гробницям усе, що далось з любов'ю», «Не прокидайтесь, госте...», «Облишмо забаванки... Вчитаймося в свої обидві суті» (Ю. Бедрик). «Випий шклянку вина...», «І хлібом вітчизни не заліпиш діри як не склеїш розірваного вірша» (В. Махно), «Ти плачеш, Йоно? — крапку став...», «Змуруймо храм на схилі небес...», «Розкрай півнеба і дощі пусти...» (Р. Мельників). «Зліпи з багна собі п'ятак... Надряпай сатурнічний знак...», «Хай вагітні черниці шепочуть моє ім'я...» (С. Пантюк). «Винайди сенс в підліткових стриптизах нудьги. ...там пробувай свої дні і труди, Там муруй замок зі шкла...» (С. Процюк). «Траву прим'яту мусиш викосити впень», «Зерно епічності посій... Візьми у руку гроно винограду.. Повтори снів не вираховуй... Згадай дівоче усміхнення... Виструнчуй світ.. Що ж, заплитай мереживо фантазмів... зірви завісу.. вклякни... Ходи не стишуй... Зім'яте ложе впорядкуй... зітхни з полегкістю...» (М. Розумний). «Не будьте звірами. Не будьте хворими...», «Адже дно — земля. Вчепися у неї. Вгризайся у неї», «Встань з піску.. Пробіжися смугою припливу...», «А тепер вставай, бо в тебе справи...», «Гладь їх, не бійся...», «Ще не приплив — не збивайтеся з ритму. ...Кинь туди прутик відцвілої рути...» (Р. Скиба). Що ще реципієнт має зробити?

¹ Бондар-Терещенко І. Український симулякр // Іменник. Антологія дев'яностих. — К.: Смолоскип, 1997. — С. 239.

Наведене — лише дрібка розлитої у цих текстах тотальної повчальності, загалом якоїсь причмеленої дидактичності. Звідки? Таке враження, гейби перед нами діти, що бавляться «у школу», почергово виконуючи роль учителя, «озвучуючи» чужий монолог. А те, що такий текст уже існує, не підлягає жодним сумнівам. Це — визначальний для поетичного дискурсу 80-х монолог поета перед своїм істинним *alter ego*, суворі «саморозпити» душі, переведення авторської мови із загальносупільної площини в інтимну (з відповідною зміною ліричного хронотопу). Це — оте Римарукове «а тому говориш — а мовчиш, відтинаєш час, але не муку, словом, що розкладене, як ніж, на колодку смислу й лезо звуку», що вигулькує прямими ремінісценціями у віршах В. Махна («кажуть, щось відімкнув — а мовчиш», «звук паперовий, що втрое складений»¹). Це оте Герасим'юкове «Ти б очі підвів...», Малковичева «просьба подорожника» і тому подібні авторські сегменти зачарованого кола, що ним попереднє покоління відмежувалося від наскрізь фальшивого мовного поля сучасності.

Це так чи так висловлена форма **позову** із часом і собою (у межах власної до нього причетності). Тепер же «ці нічні голоси, ці закинуті в моторош митарі» Римарука *йдуть у тираж*, егалітаризуються, починають фіглярствувати, загадуючи душу не «на розпити», а на різну, як можна було бачити (і в чому легко переконатися самому, перегорнувши поетичні сторінки «Іменника»), фігню. Саме означення рятівного кола виноситься у відкритий культурологічний простір і розігрується як ритуально-обрядове сценічне дійство, дешевість якого підкреслюється зношеністю лаштунків: «Співпадання колізій і протистояння судин. Еполети і сльози змикаються в ніщівське коло. Під екватором смерті стоїш до розпуки один і ридаєш охрипле, ледь-ледь узаконене соло» (С. Процюк)².

Усім сказаним я зовсім не вимощую шлях для якихось оцінкових суджень, а лише загострюю увагу на очевидному факті

¹ Іменник. Антологія дев'яностих / Упор.: Андрій Кокотюха, Максим Розумний. — К.: Смолоскип, 1997. — С. 51, 55.

² Там само. — С. 90.

перетворення властивої «вісімдесятникам» юнгівської *anima* («персони») на ширвжиткову поетичну фігуру. Себто на наших очах відбулося *сповзання оригінальної поетики в риторичу* (що нею, одначе, властива «дев'яностикам» поетика не вичерпується). Знову ж таки, обійдемо оцінки — це природний процес освоєння значимих «мовних топосів», певно, неминучий процес їх олітературення. Проте зримі його наслідки неспростовно вказують на генетичні витоки «Іменника». За споконвічною українською традицією на питання, чиє це, приміром, хлопча довбе п'яткою спориш, тутешні просто відповідали: «Задорожних». Звісно, це не означало, що ось воно і є оті знані на вулиці Задорожні, а лише те, що воно з **їхнього роду**. Так само і в даному випадку — ця поезія родом з вісімдесятих, а що вже іншої вдачі, так воно ж таки здебільшого так і бува...

Чого я на цьому акцентую? Передовсім, аби справді доказово увиразнити інакшість цієї генерації, що їй постійні судовні «обтрушування/обтинання» власних коренів (які на публічних зібраннях у лексиці і модуляції дебютантів «Смолоскипа», котрі ще не набули уміння вільно висловлювати з трибуни власну думку, якби така раптом і знайшлася, нагадують хворобу святого Віта) категорично зайві, бо надто вже звужують притаманну їм оригінальність до гіпертрофованої міжпоколіннєвої ідеосинкразії або відразливості (жодне з попередніх поколінь так люто не зосереджувалося на «обтинанні власної пуповини!»). Зрештою, таке нав'язливе відхрещування від «вісімдесятників» (відхрещування саме витиканням їх *anima* в очі публіки без жодної на те потреби) вочевидь зумовлене спробами саме цієї поезії вирватися з полону літературної форми *шляхом її тотального оприявлення* (саме так рятувався від розбійників Алі-Баба, позначаючи їхньою ж міткою геть усі двері).

Просто «вісімдесятники» — найближчі і найяскравіші, але по суті йдеться про весь європейський (доступний тому чи тому авторові) літературно-мистецький план, з якого видаються окремі (бажано чимяскравіші) деталі як посвідки дискредитованості геть усіх літературних проектів. Це з палітри наших «пражан» Процюковий «князь нерозгаданих кодів» і «надмірно незвичний, нестерпно жагучий міт», це у молодомузівців чи молодополяків позичається

ним оця «парсуна»: «І холодний до всіх, може, oprіч Людини і рим, я скидаю ганчір'я, скидаю припудрений грим...»¹. Старозавітний Йона і Ягве потрібні Р. Мельникові лише в супрязі зі «стиглістю сім'я» й «островом текстів» для потвердження «стигматичності» геть усіх доріг. Обрядове гуцульське ягнятко навіть не підозрює про свою «золоторунну іпостась» — ці уривки двох «текстів» при-смачені у В. Махна текілою, чи то пак «кактусами мексиканської музики», і впосажені в старовинний пейзаж роботи В. Герасим'юка. (Взагалі тотальна залежність В. Махна від упізнаваних поетик, насамперед і безумовно — Ігоря Римарука, виламується навіть з логіки свідомого постмодерного колажу, але це тема окремої розмови). Ю. Бедрик пише свій «Апокриф про Озіріса» словами В. Стуса, фактично рівнозначними майстровому знаку цього ще й не прочитаного до пуття поета («Нубійський сад З-за пліч його крильми тонкоголосив»²). І не сподівайтесь, що в цій поезії іменник «сад» із прислівником «де» має хоч якісь шанси «відцвісти» без допомоги відомого маркіза, присутнього явно («Де сад цвітіння юності твоєї? В саду — де Сад перевдягається Мазохом», М. Розумний) чи й імпліцитно («потворний сад де вигуки і зграї», І. Андрусак). Адже проект «втечі з літературної форми» передбачає її репрезентативне оприявлення, а тут, знаєте, без маркіза ніяк не можна...

Не буду далі спинятися на цій культурологічній січці «дев'яностиків» (вона — функціональна, отож, як правило, позбавлена самозначимості). Не буду й розгортати вже висловлені міркування про функцію цього свідомого й послідовного «філологічного переситу». Важливішим видається питання, що ж далі, що *за цими* очевидностями стилю, витворюваного в таких натужних, а часом і просто нецікавих зводинах з літературою, до якої цих талановитих людей ніхто, зрештою, не присилював?

В. Гомбрович геніально явив нам неможливість «втечі з форми», — невже «дев'яностики» оминули цей досвід? Не віриться. Сумнівний шарм кволого, маніжного декорування однієї-однісінької

¹ Там само. — С. 96.

² Там само. — С. 22.

Еклезіастової тези про марноту марнот і всілякі марнощі мав би за десяток кращих років життя принаймні знудити. Мав би, але, як бачиться, пустування з Порожнечею — справа ризикозна: не зогледишся, як її вальяжно демонстровані лики із зумисне незітертим порохом запасників (бо тільки так, у музейному поросі, вони і є оскіллям Порожнечі, а не живими фрагментами інших існувань, що їх за християнською традицією годилося б бодай пошанувати!) поприлипають до авторського «Я», увірюють у власну справжність, заповоняють художній простір і витіснять («репресують»!) це «Я» разом з уже цілком зайвим, бо недорікуватим alter ego. Чиста тобі «Кін-дза-дза»: «Дядя Вова, Срыпач нэ нужэн...». Логічним завершенням цього нині по-своєму неспростовного концепту може бути лише мовчання, але ж ці поети продовжують говорити!

Тому на рівні загальнопоколіннєвого поетичного дискурсу таке подальше «йменування» власної екзистенції за межею театрального дійства (що мало би скінчитися, але чомусь триває) починає нагадувати розколупування вавки, яка **не болить!** Йдеться про загрозу (принаймні, я розцінюю це саме так) самозакоханого інфантилізму як тенденції, акуратного споживання поетичної мови за повної відсутності життєвого голоду, більше того, за очевидного страху видатися голодним на життя (це ж нині — моветон!):

Неважливий салон та спотворений графік.
І подібні всі люди, подібні, хоч курям на сміх.
І відсутній там лиск одописних твоїх біографій,
Лиш присутня наївна невірність повік,
На яку тебе Бог лагідненько прирік,
Насміявшись над шиком салонів і шоком літмафій.

С. Прошок¹

Скільки розчуленості в потрактуванні власної (вочевидь «ми-тецької»!) непристосованості й недоладності, яке леляння/випещування цієї буцімто безборонності! Така абсолютна «розімлілість у свободі» («покоління 90-х є першим поколінням нової епохи.

¹ Там само. — С. 96.

Епохи естетичної свободи», — Є. Баран¹), — цілком природний, ба навіть неминучий духовний стан, що його мала пережити література, виснажена різними ангажементами. Тим часом багато хто з поетів «Іменника» (на мою думку — В. Махно, С. Процюк, Ю. Бедрик, Р. Мельників, Р. Скиба) явно «затрималися у цьому епізоді»: він себе вичерпав і стає нецікавим.

Правий М. Рябчук, коли з приводу авангардових виграшок В. Цибулька, що мають свій присутній зворотний бік навіть попри волю автора, зазначає: «Міфоборство обертається міфотворством, життя пише себе поетом»². Міф про непотрібного скрипаля і зайву у цьому світі скрипку вже «не гріє» — він банальний. Як і сама «постмодерна ситуація», з воістину провінційною серйозністю розіграна поетами як *істина в останній інстанції*. Але вона такою не є! Це тільки черговий і зовсім не унікальний епізод духовної еволюції. У процесі нещадної інвентаризації дискредитованих світоглядних проєктів уже визріває щось якісно інше.

Смішно було б мені претендувати тут на його понятійне визначення (це потребує певної часової дистанції та ґрунтового дослідження), але це «друге дихання» сигналізує про себе з самого «Іменника» і є найцікавішим, вартим найпильнішої уваги його аспектом. Власне завдяки таким світочуттєвим новаціям і можна переконливо говорити про творчу самореалізацію цих поетів, потверджену не манірною позою (асоціації з маньєризмом будуть тут зовсім не випадковими!), а **письмом**.

Нічний вібруючий бузок.
Під вікнами, як сіль у рані,
потужний звук, що рушить грані —
дерева проливають соки,
мов труби схованих в пісок
важких органів.

¹ Баран Є. До розмови про ранні дев'яності // Іменник. Антологія дев'яностих. — К.: Смолоскип, 1997. — С. 222.

² Критика. — Рік І. — Число 2. — С. 25.

Набряклі залози весни
над стінами районних центрів.
З яких чіпких, підземних нетрів,
з чиєї вогкої вини
постануть ще подібні сні —
густі й відверті?

І цей напівпрогірклий мед,
прозора і ядуча слина —
по всьому. Березнева глина,
розмиті фарби, рух планет,
і довгі описи прикмет
Отця і Сина.

Це — з вірша С. Жадана «Богдан-Ігор», хоча з його добірки хочеться цитувати мало не підряд (вірші «Bodywork», «Тереза», «Бачиш за склом весняне розмаїття...»). Тому що це поетичний світ, щасливо позбавлений анемії, вільний від музейного пилу й нудних поррахунків з морально-естетичним досвідом минулого, а головне — інфантильної вередливості, капризної невдоволеності від власної екзистенції. Тут також чимало ігрових «масок», проте приборканих жадивим відчуттям **тривання забави**: ясно, що партія може скінчитися, але гра триватиме попри все.

Театр абсурду, де найабсурднішим є те, що героям «багнесь» усього і відразу, повертається у властиві виміри своєї малої, до того ж далеко не найцікавішої сцени. А правдиве дійство розгортається у п'янкій, хоч «і не завжди щасливій» достеменності кожної миті, коли **можеш** «переступати власний поріг, гаяти день на майданах провінцій, жити під небом, що дише вгорі тепло і часто, як дихають вівці». Тут є зворушлива *непривласненість* істини в останній інстанції, легке передовірення її незбагненному проектові Буття, який, таким чином, *поновлюється у правах*. По суті йдеться про інтуїтивну відмову від старанно розцяцькованого «безпричинного скініння», допуск наявності першопричини, яку зовсім не конче потверджувати власним її розумінням (під цим оглядом увесь постмодерний шал можна трактувати і як черговий

заколот самовпевненого розуму!). Достатньо буває і гострого відчуття: «Буде й на цьому домі знамено. Падати гамузом буде листя. Адже птахи пролітають повз мене — принаймні на це вони спромоглися»¹.

Поетичність С. Жадана, дарована йому точність художнього слуху — тема окремої розмови. Тепер же хочу наголосити на очевидності істотних світоцуттєвих відмін — у зіставленні власне з вісімдесятниками: чарівне коло, що ним це покоління порятувалося від морального божевілля дійсності, знову упоширюється на цілий світ з усіма його «прибамбасами». Кажу «знову», бо сліпо-му ясно, що йдеться про подих «Великої гармонії» — не завжди щасливої, не завжди солодкої, та й не завжди справедливої з нашої завжди обмеженої точки зору. Це і є свобода — тільки не номінативна (в образі позичених «масок»), а справді особистісна як можливість більшого «життєвого голоду», більшої **питальності**: «Так і рости, відчинивши вікно, дбаючи спадок — залишки вір, зжовкле письмо — цю данину свободі, з тим, щоб колись, наче сік у траві, вперше відчуті на самому споді горла той протяг — чорний, Господній, з котрого, власне, і родиться вірш»².

Подібні знаменні свідчення нового «горизонту сподівань» знайдемо і в текстах інших авторів «Іменника», передовсім, І. Андрусяка, що його «Отруєння голосом» ще чекає на уважну критичну рецепцію. Як апофатичні («ми будемо самі для лука і сідла... до кожного тепла ти доторкнеш руками і зглибить і прорве і викапає в сад...»³), так і гостро катафатичні свідчення («зимуємо разом і по фіг — каштани цвітуть кобіти і ноги дими і пропалені скельця розбризкана навпіл із пляшки сумна каламуть до серця доходить зараза доходить до серця»⁴).

Жодного «стьобу» (про який так настирливо торочить у своїй безглуздії і стилістично невправній передмові А. Кокотюха) не бачу

¹ Іменник. Антологія дев'яностих / Упор.: Андрій Кокотюха, Максим Розумний. — К.: Смолоскип, 1997. — С. 39.

² Там само. — С. 42.

³ Андрусяк І. Отруєння голосом. — К.: Смолоскип, 1996. — С. 18.

⁴ Там само. — С. 13.

я і в екстатичних картинах С. Пантюка, зокрема тих, що постають «на місці злюбу сонця і роси». Навпаки, це цілком серйозно: «агонізують ліверні часи Із витязя стече тавро холопа...». Не знічев'я (навіть коли так, можливо, видалося Кокотюсі) розкладає на своїх «гонових» стежинах камінці і М. Розумний («Імена»). Раз по раз вихоплюється з «філологічних запасників» і по-господарськи дбайливий у творенні своїх поетичних візій Р. Мельників. Просто не варто надто довіряти його іронії (вона ж бо — захисна): «це не завжди так: і метелики корів, що народжують сонце, можуть зачіпати вименем спраглих і тоді місцевий поет починає читати...». Просто і справді «все це зіпнуте словом „наче“ Я твій Йона, маленький Боже, Я сто років тебе не бачив». Що не суперечить ймовірності «стрічі». Дещо раціонально, але цілком присутньо, як на мене, трактує всю проблему зажерливого постмодерного глузду Ю. Бедрик («Відстороненість», с. 30), — обнадійлива рефлексійність. Виразним індивідуальним голосом наділений і давно шанований мною поет Р. Скиба — експресивний і вдумливий візіонер («Двоє», с. 115).

Взагалі, чим більше вчитуєшся в «Іменник», тим ясніше бачиш, наскільки цим поетам уже замалі скроєні на початку десятиліття лахи, що їх тепер деякі «стьобучі» критики й напутники мало не силоміць намагаються їм наново приторочити. Так, цій поезії (за винятком хіба що С. Жадана) властива морально-естетична суперечливість. Проте не даремно ж попереджав В. Стус, котрий так гостро прозрівав наші важкі часи — часи іспиту свободою: «Ламка і витка всеспадна вседорога. Дорога до Бога, ламка і витка».

1998 р.

II. ПРОБЛЕМИ

ПОЕТИЧНИЙ АВАНГАРД: ЙОГО ПРИРОДА Й СУЧАСНІ ВИЯВИ

Історія літератури переконливо свідчить, що упродовж принаймні останнього сторіччя авангард як стильовий напрям був і лишається органічною складовою саморозвитку європейського письменства. В певні періоди він виходив на авансцену, гучними заявами і творчими пропозиціями потісняючи вглиб мистецького процесу інші провідні напрями (без яких, одразу зазначимо, саме його існування позбавляється всякого смислу і в морально-естетичному плані набуває стійкого знаку «мінус»). Так було, скажімо, в 10—20-х рр. ХХ ст., коли з «пароплаву сучасності» скидалися найвизначніші авторитети й проголошувалося настання якогось архінового, але неодмінно протипокладеного традиції мистецтва (М. Семенко, В. Поліщук, М. Йогансен в Україні; О. Кручених, В. Хлебніков, В. Маяковський у Росії; Т. Чижевський, Б. Ясенський, С. Млодоженець, Т. Пайпер у Польщі; В. Незвал у Чехії; Б. Брехт у Німеччині, Г. Аполлінер у Франції та ін.).

В інші періоди активність авангарду в літературі різко знижується аж до начебто його остаточної деактуалізації та зникання, що, на наш погляд, є радше фактом суспільної рецепції, аніж органічних та незворотних змін у самій літературі. Поступаючись місцем важливішим на кожний даний момент філософсько-естетичним

та стильовим тенденціям, авангард насправді існує бодай як естетична ймовірність, яка реалізується при першій іманентній потребі літератури, потребі, яка в основному зумовлюється агресією на художню та суспільну свідомість свого часу спрацьованих, регресивних, так чи так застарілих форм і значень. Так було в західній літературі 60-х рр., а через двадцять літ — і в українській (а також російській, коли згадати поезію І. Іртєнєва, Л. Рубінштейна, Д. Прігова, С. Ніколаєва, у польській, коли поглянути на творчість М. Бялошевіча і Є. Гарасимовича останнього періоду його життя в письменстві). Зрештою, і як «тіньова» іпостась офіційно визнаного і всіма прийняттого художнього слова поетичний авангард і в періоди своєї пасивності все ж таки існує, до того ж не обов'язково в запіллі (у вигляді андерграундної пародійної культури), яскравим прикладом чого є поетична творчість Ю. Пшибося впродовж 1925—1968 рр., або авангардна лірика Ю. Тарнавського, головні збірки якого з'явилися у 50—70-х рр. Себто предмет був і є, хоч у різні часи він по-різному тлумачиться й оцінюється.

З відомих маніфестів М. Семенка¹ (як російських і польських авангардистів²) знаємо, що сам авангард («футуризм», «кверо-футуризм», «поезо-малярство», «панфутуризм» тощо) мислив себе провідним мистецьким напрямом ХХ ст. і щодо інших напрямів та ідейно-стильових течій виявляв методологічну агресивність

¹ Погляди М. Семенка детально проаналізовані в кандидатській дисертації Г. Черниш «Український футуризм і поезія Михайля Семенка». — К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1989. — 203 с; Поверхово поетика та естетика М. Семенка висвітлені також у кандидатській праці С. Жадана «Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка». — Х.: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2000. — 165 с.

² *Lat A. Polska awangarda poetycka. Programy Lat 1917—1923.* — Kraków, 1969. — Т. 1. — 226 s.; див. також: *Моренець В.* Формізм — футуризм — авангард — модернізм: who is who? // *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. — К.: Основи, 2002. — С. 131—177.

і підкреслену зневагу (що, до речі, свідчить про його специфічну залежність від останніх). Типовим у цьому плані є міркування В. Поліщука, висловлені ним у програмовій брошурі «Літературний авангард»: «В поезії не слід вказувати ні на ямби, ні на верлібр, ні на частушку, ні на великі ритмічні періоди, як на щось конечне: все гарно й потрібно на своєму місці. Головне ідеологія. У вокальній частині поетичного твору мелодизм вважаємо потрібним, але не виключним завданням, навпаки, дисонанси, шуми, перебої та какофонію вважаємо кожде за рівноцінну вокально-складову частину поезії. Порівнюючи з музикою, ми повинні сказати, що сучасна творчість поетична повинна вважати чистий мелодизм, як і мендельсонівщину з лисенківщиною та усяке «тінь там тоне» — «тінь... день... сум» за минуле. Хто ще на це оглядається, той гальванізує трупа, але майбутнє в поступові за музикою Скрябіна, Варшавського, Буцького так само, як і за творцями мішаних звуків і ритмів у поезії»¹. Окрім іншого, цікаво зауважити, що рішуче підкреслюваний В. Поліщуком ідеологічний момент (хоч він у 10—20-х рр. далеко не завжди, а тим паче й не всіма авангардистами акцентується з такою силою, як автором «Вибухів сили» 1921 р., однак у вигляді спротиву традиції і модерну авангардові органічно притаманний) через півстоліття знову актуалізується, цього разу в якості художньо-стильовій і змістовій як основа цілого напрямку всередині авангарду — так званого «концептуалізму».

Зрозуміло, що міркування В. Поліщука не є оцінкою напрямку, а одним з його програмно-теоретичних виявів. Широким осмисленням самого явища завдячуємо вченим. Так, в Україні авангардом в його європейському масштабі займався передовсім Д. Затонський, до того ж у найбільш несприятливій для цього часи. Прагнучи бодай ознайомити радянську аудиторію з провідними мистецькими тенденціями ХХ ст., Д. Затонський відмежував авангард від «похмурого» модернізму як принаймні в намірах і цілях прогресивний рух («відправним пунктом модерністської скарги

¹ Поліщук В. Літературний авангард. Перспективи розвитку української культури, полеміка і теорія поезії. — Х., 1926. — С. 14.

був відчай, а „авангардистського“, в нашому розумінні слова, шукання — надія»¹). В його трактуванні «авангардистське мистецтво було типовим продуктом революційної епохи, що починалася, породженням «її дитячих хвороб» і «лівацьких» перегинів... Рвійне й чесне, але абстрактне й туманне, воно розмовляло саме «дитячими», «ламкими голосами»².

Однак навіть у світлі подібної, ідеологічно зумовленої, «революційної позитивності» авангарду Д. Затонський не міг обійти увагою таку його конститутивну ознаку, як наступальна перекірливість, вроджена епатажність і сепаратизм щодо всього іншого в літературі суцього. Авангардистське мистецтво, зазначає вчений, «виходило трохи богомним і трохи манірним, навіть таким, що зумисне проголошує, кривляється. В руслі цього мистецтва часом виринали перлини поезії. Та все-таки воно залишалося чимось оранжерейним — по-юному претензійним, але й по-юному ортодоксальним. Воно живилося із джерел «високих фантазій». І тому не задовольнялося реалізмом, тяглося до романтики. Втім, реалізм, який здавався «авангардистам» банальним і низькопробним, не задовольняв їх і тим, що вже існував до їхнього народження, що асоціювався в їхній уяві зі всім «старим», більше того — з «облудним», «мішанським», «буржуазним»³. Між літературою, про яку пише Д. Затонський, і предметом, який досліджуємо ми, — часова відстань у понад півстоліття. Тим знаменніше, що наведене вище судження вельми точно відбиває характер авангардного поетичного злету 80—90-х рр. за тієї непринципової у даному разі корекції, що «буржуазне» буде замінене в ньому на «радянське».

У дослідженні власне українського авангарду 20-х рр. чимала заслуга належить Г. Черниш, котра в своїй дисертаційній праці

¹ Затонський Д. В. Про модернізм і модерністів. — К., 1972. — С. 13.

² Затонський Д. В. Реалізм і модернізм — проблема протистояння (вместо вступлення) // Борьба методов и направлений в литературах современного Запада. — К., 1986. — С. 40.

³ Затонський Д. В. Про модернізм і модерністів. — К., 1972. — С. 13.

«Український футуризм і поезія Михайла Семенка» докладно висвітлила цей напрям та його еволюцію і, що для нас головне, побачила його прямий аналог у молодіжних поетичних угрупованнях сьогодення («БУ-БА-БУ», «Пропала грамота», ЛУГоСад»¹). Пишучи про ці останні, Г. Черниш вдається до визначення «постфутуризм», що не відміняє можливості розглядати ці явища в загальному річищі сучасного літературного авангарду. Я використовую термін «авангард» у його широкому літературознавчому смислі, звільненому від оцінкового моменту: питання про те, авангард — це «добре» чи «погано», не ставиться взагалі, натомість я керуюся прагненням дати бодай попередню відповідь на питання «що», «як» і «навіщо» є цей авангард. Я також відмовляюся від використання нарощення «нео» в стосунку до авангарду, оскільки співвідношу його не з відповідним явищем перших десятиліть ХХ ст., а сучасними йому іншими напрямками української лірики, специфічна й постійна взаємодія яких і є, на мій погляд, нормальним станом літератури і яка й забезпечує, власне, її саморозвиток.

У зв'язку з явною активізацією авангарду на стрімкому схилку радянської епохи він у 90-х рр. знову привернув до себе посилену увагу критики. В Росії це пов'язується, як зазначалося, з творчістю Л. Рубінштейна, Д. Прігова, Т. Кібірова, І. Іртенєва та ін., в Україні — з поезією В. Цибулька, В. Неборака, Ю. Позаяка, С. Либоня, О. Ірванця та цілої низки інших молодих митців. І хоча я буду всіляко уникати оцінкового моменту самого явища, зовсім обійти його у світлі запальних дискусій на зламі 80—90-х рр. не вдається (не кажучи про цілком нормальну критичну оцінку конкретних поетичних зразків).

Так, під завісу 80-х рр. на сторінках журналу «Новый мир» відбулася цікава й багато в чому показова дискусія. А. Л. Казін у статті «Мистецтво та істина» класичну традицію співвідносить із «надособистісними цінностями», а «модернізм» (у нашій систематизації — авангард) — з «абсолютизацією суб'єкта як альфи

¹ Черныш Г. Украинский футуризм и поэзия Михайла Семенко: Автореф. дис. канд. филол. наук. — К., 1989. — С. 16.

й омеги, початку й кінця світобудови»¹. Відтак перед першою критик (явно заклопотаний збереженням «векової духовної традиції, яка подосі підтримує російську культуру»²) схиляється у пошані, тоді як модернізмові (поряд з останнім терміном А. Казін гамузом вживає також «постмодернізм» та «авангард») відважує могутній критичний ляпас цілком упізнаваного класового походження: «Хоч би як там було, самоствердження в усіх сферах, від художньо-філософської і політичної до еротичної та кулінарної, становить собою сьогодні центральну опору буржуазного світопорядку, яка визначає так чи так ідейний горизонт модерністського й постмодерністського мистецтва»³.

Коли наведене судження засвідчує головним чином методологічну позицію поціновувача й цитується тут з іронією, то подальше має в собі певне раціональне зерно, принаймні у плані застороги щодо розмитості (або й взагалі відсутності) в авангарді ціннісних орієнтирів: «Не можна грати зі злом, перетворюючи його носіїв у карнавал оскаженілих блазнів. Карнавал у будь-якій формі — від циркового трюкацтва до політично загостреного соцарту чи трагіфарсу — це завжди ризик перевернення ціннісної ієрархії. У минулі століття карнавал відбувався, як правило, на соборній площі, що своїми суворими, спрямованими вгору обрисами вводила цю стихію у певні береги, ціннісно оформлювала її. Поза подібним оформленням карнавальна стихія переходить у безбережну „веселу відносність“, здатну поглинути що завгодно»⁴. І далі: «Поняття на зразок „дійсності“, „мистецтва“, „істини“ для постмодернізму (А. Л. Казін постмодернізм й авангард не розрізняє. — В. М.) є допотопними міфами, які ще доживають свій вік на задвірках догматичної свідомості, але які вже до сучасності належать

¹ Казин А. Л. Искусство и истина // Новый мир. — 1989. — № 12. — С. 244.

² Там само. — С. 245.

³ Там само. — С. 240.

⁴ Там само. — С. 241.

приблизно так само, як, скажімо, оперета „Прекрасна Єлена“ до неомесіанства Майкла Джексона»¹:

Важко заперечити, що подібна небезпека морально-етичного вихолощення (або «всеїдства», що, зрештою, те саме) справді існує. Та хіба не існує протилежна небезпека щодо, скажімо, лірики традиційної, а саме: перетворення морально-світоглядних пропозицій митця на догму, трансформації етичної ідеї в ідеологію?² Адже саме це, на мій погляд, спостерігається у значній частині лірики Б. Олійника або в окремих невдалих громадянсько-публіцистичних віршах Д. Павличка, не кажучи вже про сонм віршотворців середньої руки. І хіба подібний процес дидактично-догматичного «наставлення» лірики 70—80-х рр. і не заактивізував, власне кажучи, іронічність та бурлескність поетичної молоді 90-х?

Мені здається, справа в тому, що, в принципі, не можна розглядати авангард у межах тільки самого себе, у відриві від інших провідних напрямів, які, будучи ізольовані один від одного, так само не гарантовані від регресивних і гальмівних тенденцій. Зрештою, одна з головних вад соціалістичного реалізму й полягала в тому, що ця естетична система канонізувала один-єдиний, найширшим масам «зрозумілий» напрям — традиційний, що призвело до гіпертрофічно страхітливого переродження його природних і загалом художньо нейтральних якостей (ідейної ясності, дохідливості, дисциплінованості образно-метафоричного ряду тощо).

Вельми цікава спроба осмислити авангард саме в зв'язку з іншими проявами естетичної свідомості свого часу й загалом із природною активністю суспільної свідомості належить М. Епштейну. Відомий критик і літературознавець виявляє в аналізі предмета рідкісну винахідливість і вникливість, «розкручує» предмет на таких інтелектуальних рівнях, які автоматично звільнюють його від прямої дискусії з А. Казіним. Відтак є резон вдатися

¹ Там само.

² Принципова відмінність ідеї від ідеології вичерпно схарактеризована у статі Ю. Шрейдера «Сознание и его иммитации» // Новый мир. — 1989. — № 11. — С. 250.

до ширшої цитації цієї студії. Уже першими судженнями, спіраючись на відомі дослідження, М. Епштейн надійно захищає себе від можливих закидів у апологетизації авангарду як такого й висвітлює його складну, суперечливу, далеко не з усіх боків «милу» суть:

«Дир бул щил убещур» Олексія Кручених або «гзи-гзи-гзос» Велемира Хлебнікова зрідні такому явищу, як «глоссалалія», косноязыке бурмотіння, зрозуміле тільки юродивому, ті «слова мутні», які вимовляв Андрій Цареградський¹. Косноязыкість є спосіб виразити невиразність невиразного — речі, які не піддаються мові, вислизають від пойменування. Авангард — це художнє освоєння саме тих сфер буття, які є незримими, невідчутними, невисловними, але специфіка мистецтва в тому й полягає, що сама невисловимість мусить бути висловлена (а не збережена в мовчанні), незримість мусить бути показана (а не схована в мороці). Цей парадокс змісту, що заперечується власною формою, і зближує авангард з юродством².

Далі дослідник стисло характеризує найістотніші відгалуження сучасного авангарду, а, головне, пропонує такий його генеалогічний підтекст, який дозволяє досить упевнено говорити про давнє історичне життя цього явища й розглядати його в контексті ХХ ст. не як естетично-філософську випадковість, а закономірність: «У теології поряд з катафатичним, „утверджувальним“, напрямом, який виносить певні позитивні судження про природу і властивості Бога, існує апофатичний, „заперечувальний“, що вважається більш досконалим. Апофатична теологія виражає абсолютну трансцендентність Бога через нетотожність, позапокладеність Його всім видимим проявам і можливим означенням, через заперечення Його імен та атрибутів. Будь-яке визначення виявляється несумірним із тим, що мусить лишатися схованим

¹ Лихачов Д. С., Панченко А. М., Понирко Н. В. Смех в Древней Руси. — Ленинград: Наука, 1984. — С. 96.

² Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. — 1989. — № 12. — С. 224.

у собі Абсолютом. У своєму ставленні до вищої реальності авангард також ніби розділяється на два напрями, які умовно можна означити тими ж термінами.

Авангард 10—20-х рр. — експресіонізм, футуризм, конструктивізм, супрематизм — був переважно катафатичним у тому сенсі, що намагався позитивно відобразити якісь зовнішні еманції Духу (як у поезії та прозі А. Белого й Хлебнікова або в живописі Кандинського й Малевича). Але утопізм раннього авангарду був скомпрометований і відкинутий саме досвідом реалізації цих утопій у самій історичній практиці, яка виявила жах або вбогість тих «вищих реальностей», до буквального втілення яких — в етиці й онтології містичного комунізму — закликали Маяковський і Малевич, а в іншій політичній версії — Марінетті. І почасти й тому авангард другого призову, 60—70-х рр., радше є антиутопічним («апофатичним». — *В. М.*), розкриваючи в горизонті мистецтва присутність цілком безідейних, суто комерційних речей (поп-арт) або цілком безпредметних, суто ідеологічних знаків (соцарт).

Ще один впливовий напрям сучасного авангарду — концептуалізм — мовби одночасно звільнює речі й знаки від взаємної відповідальності, точніше, вводить їх у поле «безвідповідальної відповідності», де роздугі у своєму значенні знаки і злиденні в своїй предметності речі покликані свідчити одне про одного»¹.

Тут же знаходимо потвердження тієї думки, що авангард активізується саме в моменти розриву суспільно-історичного континіуму, коли маса напрацьованих ідей, філософсько-естетичних стереотипів та образних схем (кліше) переходить критичну межу й починає тяжіти над пошуковою свідомістю. Себто в моменти кардинальних світоглядних зрушень, які вимагають від сучасника звільнитися від так чи так (більше чи менше) дискредитованого естетичного, етичного, онтологічного досвіду: «Коли дійсність недостатньо проявлена і визначена, мистецтво її очуднює („остраняє“), коли ж вона виявляє підвищену активність і тиск на людину,

¹ Там само. — С. 226—227.

мистецтво починає її усувати („устранять“)¹. Знаменно, що на цю «міжчасовість» голосних літературних новоз'яв звернув увагу ще С. Єфремов, спостерігаючи екзальтовано-конвульсивні рухи новітньої «пролетарської літератури» з усією притаманною їй самовпевненістю та зневагою до попередників: «...Перервана останніми роками нитка розвитку в нашому письменстві знов зійдеться кінцями своїми й знов на одну складеться цілість, у якій наші „брани повні“ часи за один тільки стануть маленький і малопомітний епізод»².

І справді, чи можна нині переконливо говорити про широке літературне побутування О. Кручених чи М. Семенка, Хлебнікова чи В. Поліщука? Навряд чи: вони, і ті, хто з ними, є фактом історії літератури і вже як стильовий виняток (переважно в очах фахівців) — фактом рецепції літератури. Вони справді лишилися *моментом* літературного процесу, а точніше, кризовим (у медичному розумінні) моментом самоочищення літератури, яка в болісних потрясіннях (а не раз і конвульсіях) скидала з себе цілі шари зужитих, збаналізованих образно-філософських значень і форм, застарілих уявлень і засобів їх відтворення, скидала *не в безвість, а в історію*, а разом з ними й головний чинник їх скидання — авангард.

Суть у тому, що авангард і лишається у тому «міжчасі», в якому на потребу оновлення літератури він активно розвивається, лишається «на полі брані», призвідцем якої і виступає, — осторонь традиції (тим паче класики) й модерного художнього поступу. Останній торує нові ідейно-естетичні шляхи до універсальних цінностей, але з часом ці шляхи знову захаращуються відпрацьованими й розтиражованими художніми моделями, що покликає до життя хвилю авангарду, котрий, спалюючи інерційну естетичну масу даної літератури, згоряє і сам, лишається там (і таким), де (і яким) постав. Тобто в плані еволюції кожний окремо взятий вагомий прояв авангарду сам по собі перспективи не має, бо цілком і повністю

¹ Там само. — С. 231.

² Єфремов С. Історія українського письменства: У 2 т. / 4-е вид. з одмінами й додатками. — Київ—Ляйпціг, 1924. — Т. 1. — С. 9.

«приданий» сучасності. Його роль — санаційна, заперечувальна. Створення тривалих естетичних цінностей («побільшення присутності Бога») не є його органічною функцією, радше випадає говорити про «звільнення місця» для присутності Бога в духовному житті. Коли ж і народжуються тривалі естетичні цінності, то не згідно з природою авангарду, а всупереч їй, як виняток, а, частіше, як відхилення від самого авангарду, що й спостерігаємо раз по раз у творчості того ж В. Хлебнікова, Маяковського, С. Млодоженця та інших тогочасних поетів даного напрямку.

Будучи об'єктивним і водночас живлячи велику повагу до авангарду — своєрідної антиестетичної точки докладання естетичних зусиль, — цього не може заперечити й М. Епштейн: «Концептуалізм не виговорює своєї віри — він розбиває хибні віри. Він відвертає небезпеку звуження віри до віросповідування, а потім перетворення її на віропоклонство — поклоніння замість Бога самій собі (що так яскраво виявлено в ліриці Б. Олійника останніх років. — *В. М.*). Концептуалізм згідний тому, що в релігійній сфері йменується каяттям і витікає з потреби самоочищення. На відміну від проповіді, яка перетворює світ, каяття звернене грішником до самого себе. Воно нічого не стверджує про Бога, але зізнається у Відступі від Бога. Предмет каяття — завжди відступ, незнання, недосягнення.

Більшого, аніж це незнання, нам поки що не дано знати. Ось чому не варто задавати авангардному мистецтву питання про віру (а також істину, абсолютну, а чи й просто тривалу естетичну цінність тощо. — *В. М.*), — воно заявляє про неї тим, що відкидає питання»¹.

Так, однак «не сказане лишається несказаним» (Л. Костенко), не втілене позбавлене тривання (досить ясне відчуття цього, хай і суто емпіричне, виявляється й у тому, що в 90-і рр. майже ніхто не поспішає визнавати себе авангардистом!). Можливо, цей природний драматизм авангардного письма хоч якось виправдає

¹ *Эпштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. — 1989. — № 12. — С. 235.

(чи врівноважить) в очах упередженого читача ту зухвалість, ви-кличність, епатажність, з якою слово цього письма вихоплюється на авансцену літератури й анігілюється у зіткненні з «позитивною» ідейно-естетичною масою.

Здається, ближче за інших зумів підступитися до специфічної природи авангарду критик і літературознавець М. Шапір. У своїй невеликій за обсягом, але вельми змістовній розвідці «Що таке авангард?» він здійснив цікаву спробу переінакшити саме питання. І мушу визнати, що подібна переакцентація загалом відповідає моєму поглядові на авангард як іманентний для літературного процесу очищувальний чинник, інтенсивність якого залежить від художньо-філософської чистоти і спроможності інших провідних напрямів кожного конкретного періоду. «Авангард — зазначає М. Шапір, — шукали не там, і тому архіпелаг авангарду шезав у безкрайньому вирі модернізму... Авангард — це не явище семантики („що?“) або синтактики („як?“); це явище прагматики („навіщо? для чого? з якою метою?“). ...Річ у тім, що в авангардному мистецтві прагматика *виходить на перший план*. Головним стає дієвість мистецтва — воно мусить вразити, розгормосити, збудити, викликати активну реакцію сторонньої людини. При цьому бажано, щоб реакція була негайною, миттєвою, такою, що виключає тривале й зосереджене сприймання форми і змісту. Треба, щоб реакція встигала виникнути й закріпитися до їх глибокого осягнення, щоб вона, наскільки вдасться, цьому осягненню завадила, зробила його якомога труднішим. Нерозуміння, повне або часткове, органічно входить у задум авангардиста і перетворює адресат із суб'єкта сприймання на об'єкт, на естетичну річ, якою милується її творець-художник. ...Оскільки цінність такого мистецтва прямо пропорційна силі реакції (ідеальний випадок — скандал), „правильніше“ сприймає той, чия реакція сильніша, чия „більша по модусу“ — незалежно від її знаку, буде це „плюс“ чи „мінус“. Оскільки ж негативні реакції, як правило, сильніші за позитивні, більш правильними належить визнати саме їх. ...Найістотніше в авангарді — його незвичайність, ефектність („броскість“). Однак це якнайменше незвичайність

форми і змісту: вони важливі лише остільки, оскільки „навіщо“ впливає на „що“ і „як“»¹.

Можна сперечатися з автором щодо того, які реакції сильніші — позитивні чи негативні, однак щодо свідомого «виклику громадському смакові» як підґрунтя й живла самого акту творення він, очевидно, має рацію. Форми цього «виклику» можуть бути найрізноманітніші: від свідомої установки на незвичайність і незрозумілість («дыр бул шыл убешур») до так само свідомого удавання *апологетизації* найзвичайніших і найзрозуміліших (читаймо «тривіальних») художніх форм і змістів (той же концептуалізм Ю. Позаяка чи О. Ірванця), які таким чином перетворюються на предмет літературного осміювання, а то й знушання, сказати б, «задушуються в обіймах». Однак сам момент викличності, епатажності неодмінно присутній у кожному авангардному творі й недвозначно вказує на його апріорну функціональну заданість (байдуже, усвідомлює її автор, чи задовольняється проміжною аналітичною ланкою — категорією гри, розваги, «просто розваги»), яка з витворенням вагомих і тривалих («позитивних») естетичних цінностей нічого спільного не має (або ж має ту спільність випадково, через природне іманентне тяжіння слова до власної незнищимості, себто мистецькості). Про це також М. Шапір висловлюється цілком однозначно: «Сказане, звісно, не означає, що мистецтво авангарду приречене бути поверховим чи естетично неповноцінним. Насправді воно може бути дуже різним, практично будь-яким, оскільки риторичні обмеження, що накладаються на семантику чи синтактику, часто бувають порівняно невеликими або й взагалі не стосуються тексту. Однак усі досягнення цього мистецтва за межами власне прагматики відбуваються не завдяки його авангардності, а від неї незалежно або усупереч їй.

І останнє. Звичайно, до авангарду можуть бути віднесені явища не тільки мистецтва, а й інших сфер духовної творчості: релігії та науки. Спільними для усіх цих явищ будуть, по-перше,

¹ Шапір М. Что такое авангард // Даугава. — 1990. — №10. — С. 2—5.

їх експансивність, по-друге, їх маргінальність (уміщення на межі між духовною культурою і побутом) і, по-третє, висунення на перший план риторичного (прагматичного) моменту, який заступає (хоча б на певний час) основну функцію кожної з трьох глобальних сфер духовної діяльності: етичну (релігія), естетичну (мистецтво) або гносеологічну (наука)»¹.

Таким чином, повертаючись до предмета даного дослідження, можна констатувати, що авангардна лірика за своєю сутністю є негацийною щодо традиційного й модерного напрямів саморуку літератури кожного даного її періоду, при тому що інтенсивність і глибина такої негациї прямо пропорційні нагромадженню в означених напрямках художньо-філософських штампів (шлаків естетичного переживання дійсності), а також надмірних універсалістських амбіцій. По суті, в межах естетичного цілого кожної літературної доби це є система антиестетична (не плутаймо з неестетичною), яка прагне до врівноваження очевидних, визрілих чи назріваючих художньо-філософських тавтологій їх не очевидним, зрілим чи превентивним іронічно-оземленим потрактуванням. Коли мені буде дозволено вдатися до образу в контексті наукового дослідження, я б порівняв авангардну лірику як неодмінну складову літературного процесу з лейкоцитами в крові людини, надмір яких призводить до білокрів'я, а брак — до нездатності імунної системи захистити організм від хвороб. У світлі цього ж порівняння ясно, що активізація авангарду відбувається у моменти загроження єдиного літературного організму ідейно-естетичними «шлаками» (тими чи тими недугами) загальноприйнятої та упоширеної художньої практики. Останнє, за всієї поваги до тогочасних діячів і благородної мети їх творчих зусиль, можна стосувати до розчулено-сентиментальних чи плакатно-декларативних форм утілення мотивів «Великої літератури», які зтяжили над нею і за межами МУРУ зумовили народження Нью-Йоркської групи, а в її складі — такого явища, як поезія Юрія Тарнавського з її принципово негативним щодо домінуючої поетичної традиції наставленням.

¹ Там само. — С. 2—5.

У своїй короткій літературній біографії «Босоніж додому» (відбитком якої поет люб'язно дозволив користуватися авторові цього дослідження), Ю. Тарнавський пише: «Пам'ятаю, що коли дивився я на поезію, то перше перевіряв, чи римується вона, і, якщо римувалася, далі не дивився на неї. До тої міри діалося мені взнаки українське віршування»¹. Належить одразу зазначити, що рішуче неприйняття Ю. Тарнавським нормативного вірша і його апологетика верлібра не можуть бути підставою трактувати його як авангардиста, бо й мають вони радше відрухово-емоційний, аніж знаннєвий характер. Адже історія українського верлібра (від народних дум починаючи) свідчить про його органічність національній художній традиції, що підкреслює один з кращих фахівців даного питання Галина Сидоренко: «Історія вільних форм в українському віршуванні входить своїм корінням в народопісенну творчість і супроводжує історію літературного вірша від найдавніших часів до сьогоднішнього дня... „Вільний вірш“ у XX ст. вважається антиподом традиційного канонічного віршування в кожній національній літературі. Але розвиватися він може тільки й беззастережно поруч із системою, інакше щезає фон, на якому він сприймається як верлібр»². Зрештою, це, так би мовити, стороння колізія, бо мені мало важить, як сам Ю. Тарнавський трактує верлібр та його генезу, будучи орієнтованим на європейську (передовсім, іспанську та французьку) поезію. Важить інше — свідомий опір традиції, негативне особисте ставлення до лірики, скажімо, Є. Маланюка і почасти навіть Б.-І. Антонича³, як і специфічне задоволення від подратування усталених смаків. Ось це якраз і дозволяє бачити в ньому типового авангардиста, через творчість якого авангардна думка «пророста» з 20-х у 80-ті рр. XX ст.

¹ *Тарнавський Ю.* Босоніж додому (Коротка літературна автобіографія). — White Plains, N. Y., 1991. — С. 38.

² *Сидоренко Г. К.* Від класичних нормативів до верлібру. — К.: Вища школа, 1980. — С. 25, 35.

³ *Тарнавський Ю.* Босоніж додому (Коротка літературна автобіографія). — White Plains, N. Y., 1991. — С. 51, 40.

У вже згаданій автобіографії є цікаве зауваження щодо сприймання незвичних творів Тарнавського сучасниками, а також реакції поета на це сприймання (точніше, несприймання): «Критика ця, мушу признатися, приносила мені велику радість — оскільки світогляд, який я висловлював у своїх творах, був антиміщанський, *факт, що твори ці шокували міщан, підтверджував, що досяг я своєї цілі*. Носив я свою „модерність“ гордо, як відзнаку, що оголошувала мою приналежність до якоїсь вищої кляси обранців»¹ (підкреслення моє. — *В. М.*).

Далі я спробую у загальних рисах висвітлити майже тридцятилітню поетичну творчість Ю. Тарнавського, зосереджуючись при цьому не лише на власне авангардній її якості, а й тому, що виходить за її межі і є своєрідним естетичним здобутком творення принципово антитрадиційного вірша. Про останній, напевне маючи на думці нудні часи «застою», а точніше художньої регресії 50-х і 70-х рр., пише М. Москаленко: «Густий, а то й жорсткуватий раціоналізм поетичної рефлексії Юрія Тарнавського, виплеканий в інтелектуальних лабораторіях сучасного західного наукового й літературно-мистецького пошуку, мусить бути засвоєний українською культурою як насущно необхідний, хоча й нелегкий досвід»². Слушна думка, хіба що не варто аж так акцентувати на потребі засвоєння того, що вже є власністю й органічним продуктом саморуху даної культури в контексті світової.

Перша збірка поета з'явилася за океаном 1956 р. під назвою «Життя в місті», а шоста — етапна, до якої увійшов поетичний доробок Ю. Тарнавського 1955—1970 рр. — також в Америці 1970 р. під симптоматичною назвою «Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему». М. Москаленко правий у тому, що широка рецепція художньо-філософського доробку одного з найдивачніших поетів уже знаної громадськості Нью-Йоркської групи справді не є простою ані для читача, ані для самого поета. «Я грюкаю кулаком

¹ Там само. — С. 42.

² *Москаленко М.* Слово та образ Юрія Тарнавського // *Тарнавський Ю.* Без нічого. Поезії. — К.: Дніпро, 1991. — С. 8.

в свої груди, та тільки горбата самота відповідає, усміхаючись широко, пригадуючи, що вона теж жіночого роду»¹.

Ця метафора з поеми Ю. Тарнавського «Оперне серце» почасти відбиває творчу позицію автора, котрий і в модерному контексті Нью-Йоркської поетичної когорти, коли про такий загальний контекст буде дозволено говорити, вирізняється цілком особною манерою письма. Звісно, вона має певні аналоги у світовій художній практиці бодай у плані головних естетичних засад. Так, у вже згадуваній передмові до українського видання вибраних творів Ю. Тарнавського М. Москаленко апелює до А. Рембо, П. Неруди, Ж.-П. Сартра, А. Камю та інших новаторів (додаймо сюди В. Хлебнікова і Ю. Пшибося). Зрештою, і в Україні знайдуться поети, чиє слово багато в чому суголосне ліриці Ю. Тарнавського, — М. Йогансен, М. Григорів, І. Маленький, С. Левченко, Є. Найден... Тобто, за законами ноосфери творчі ідеї і пропозиції Ю. Тарнавського відлунюють у вчорашніх і сьогоднішніх новаціях української поезії. А тому, можливо, ота «самота» художника не така вже й горбата і має свій природний стильовий ряд.

І все ж таки в головних рисах поетика Ю. Тарнавського настільки протипокладена традиції, що варто бодай спробувати збагнути її внутрішню механіку, наблизитися до індивідуального художнього методу, перекірливого, викличного і, разом з тим, у чомусь дуже простого, природного (оприроднення, сенсорне оземлення несподіваних злетів поетичної уяви — у природі авангарду):

...о місце відпочивання сухих, як горіх,
 півкуль кучерявого мозку,
 де можна, залишивши поле бою, оглядаючись,
 перестати бути винним, дряпаням, ссаним
 всередині,
 де можна майже заснути з ротом, повним
 смаку
 молока жовтих грудей південних овочів,
 де можна плакати приємними слізьми,

¹ Тарнавський Ю. Без нічого. — К.: Дніпро, 1991. — С. 42.

які течуть, як роса, із фіялкових очей,
де можна принести богові щастя
дві монети в жертву, замінити за
дві хвилини лінивого спокою...

«Ода до кафе»¹

Так у виконанні Ю. Тарнавського виглядає «тепла, ясно освітлена місцинка» кав'ярні, розпросторювана в безкінечність настроєвих перепадів, чуттєвих сполохів й усамітненої задуми стомленого життям бувальця. Коли ж ми згадаємо однойменну всесвітньо відому новелу Гемінгвея («Тепла, ясно освітлена місцинка»), герой якої є художнім втіленням алієнованості, вже-викинутості з життя, психологічно-емоційне підложжя «Оди до кафе» Ю. Тарнавського буде цілком зрозумілим:

в льодових ротах висить чорна ніч,
що смакує, як ніч тропіку,
що нагадує язикові
дихання, як в сполуці двох тамтамів,

синім язиком співає цнотлива музика
картини вже не снуються в черепі танцюючи,
лиш наростають тоді неясні хотіння
і знову цнотливо плаче теплою кров'ю серце

о плач, кволе, боязливе серце:
я є усміхнено-задоволений болем,
плач, серце, в святині спокою,
де крізь сині вікна видно життя

«Ода до кафе»²

Чим більше вдивляєшся у цей поетичний етюд, тим ясніше розумієш, що життя в його реальному щоденному перебігові тут і не видно, що зображення його автор і не вважав своїм завданням,

¹ Там само. — С. 35.

² Там само. — С. 36.

що він свідомо полишив його за межею усамітнення, «за вікном». Усю логічно пов'язану «життєву» масу реалій, форм та емоційних відрухів автор розійняв на шматки, перетворив на матеріал віддання одного-єдиного, пливкого і дискомфортного, невисловимого духовного стану — знебуття. По суті, це деконструктивна екзистенційна модель, яка підважує саму ідею гармонії особистості й світу. Зневажає цей протипокладений усьому довкіллю стан, оминіть його увагою, — і вся картина розсиплеться на хаотичні друзки, мозаїку випадкових деталей, словесну ринь.

Ми звикли до того, що література є образним пізнанням світу й людини як його органічної частки, осмисленням предметів і явищ у їх природному зв'язку й русі. Відповідно головний вектор художньої думки (інтенція) спрямовується назовні суб'єкта цієї думки навіть тоді, коли об'єктом дослідження є він сам — у цьому випадку митець так чи так відсторонюється від себе, вдається до «погляду збоку».

Ясна річ, художній образ світу є суб'єктивним і в рисах дійсності відбиває індивідуальність автора, змінюється разом з його духовною еволюцією. У панорамі 20-х рр. ми не сплутаємо екзальтованого, експансивного В. Сосюру з не менш чутливим, але зосередженим і до часу богобоязким П. Тичиною (так само, як й етапи духовної еволюції останнього, значені «Сонячними кларнетами», «партією, яка веде» і «Подорожжю до Іхтімана»). Та в кожному випадку поетична особистість є мембраною життєвих коливань; дійсність, що переживається нею, дістає імена й форми, оцінкові знаки, етичне узгодження, зликовується у певну гармонійну цілісність, якзавгодно далеку від реальності, але в авторському слові безумовно живу. Суб'єктивний образ об'єктивної дійсності. В ліриці — це світ крізь позитивне «я». Нагадую ці загальні положення лише тому, що лірика Ю. Тарнавського є чи не найчистішим прикладом абсолютно протилежного. Все, написане митцем, є свідомим прагненням дати об'єктивований образ суб'єкта, себто подати безоцінкове «я» крізь матерію світу, що виявляється у такому разі всуціль службовою, в пізнавально-естетичному плані друго- і третьозначною, а, отже, такою, гармонізація якої зовсім не обов'язкова,

ба навіть недоречна. Таким чином ставиться під сумнів (точніше, відкидається) сама ідея гармонізованості світу як етично-філософська основа традиційної і модерної лірики.

У поетиці Ю. Тарнавського відповідність означуваного й означення становчо неконечна, більше того, зайва, обтяжлива. Важить тільки сенсорно-психологічна відповідність предмета і духовного стану як єдиного, на самому собі замкненого об'єкта художнього освоєння («синій язик пісні» — дрімота в безчассі, коли випадковий мотив не варто ані розпізнавати, ані простежувати).

Митець «накладає» на себе дійсність (а не навпаки, як за традицією!), зовсім не переймаючись збереженням її природної цілісності. Більше того, несумісність масштабів (з погляду формальної логіки) змушує його розривати цю цілісність, позбавляти поняття жорсткої прив'язаності до предметів і явищ (бо як же іще можна безкінечний життєвий часопростір накласти на одну зnikomу мить власної екзистенції?). Зверніть увагу, в яких невідповідних, фантазмагоричних значеннях вживаються у ліриці Ю. Тарнавського поняття, скажімо, «кров» або «рот», рот, котрий (услід гоголівському Носу) ходить, спостерігає, виколисує в собі після-смак спожитого, рот як буттєва невситимість, тьма невідання і вирок самому собі:

ковтаючи білі язики доріг,
широкі, довгі, безконечні,
я проходжу вулицями життя,
як велетенський рот, відкритий і німий,
який не знає про своє існування,
який ковтає тільки тому,
щоб заповнити печеру темряви,
як безконечний голод,
який захлинається, як вир чи порожнеча,
втягаючи в себе тріски довкілля

«Існування»¹

¹ Там само. — С. 32.

Ми звикли до того, що митець опредмечує себе в навколишній дійсності, — саме звідси пошуки точного слова, порівняння, епітета. Ю. Тарнавський розпредмечує світ, скасовуючи звичний світопорядок, увільнює його від дисципліни природних зв'язків, робить його аморфним. Навіщо? По-перше, є в цьому очевидне збиткування художника над безсумнівністю суспільного знання, а, по-друге (більш приховане, аналітичне й тому позаавангардне) прагнення сягти таким шляхом самого джерела духовного прозріння, руху та істоти свідомості, приреченої на пізнання й самопізнання. Звідси — буквально віддирання слова від предмета (акція діаметрально протилежна до класичної образотворчої, себто сутнісно — авангардна), вимивання нагромадженого в ньому практичного смислу потоком раптових асоціацій, бо, певно, саме в цій раптовості й закодована індивідуальна неповторність думки. Зрештою, поет про це не раз і сам говорить мовою образів: «Я шукаю дверей, що ведуть із моїх слів» — невисловлене й невисловиме (за М. Епштейном) тремтіння душі — ось те єдине, що тільки й може бути за порогом тих «дверей». «Я навчився відрізнити смак, не знаючи його назви», — бо назва й не потрібна, бо названий смак уже перестане бути суто особистісним, відмінним від «масового». «Візьмімся за олівці і ходім туди, де кінчаються слова», — інакше кажучи, малюймо собі світ спочатку.

Деструкція усталеного, звичного, розпочата на лексично-предметному рівні, відбувається і на проблемно-тематичному. Скільки прекрасних ліричних етюдів написано на тему весняного пробудження чи осіннього сумного спорожніння простору з відповідною їм гармонією птахів, дерев і неба. Ю. Тарнавський картину дійсності «прокручує» назад, до передпочатків теми, до того моменту, коли теми ще не було, а художник уже був! Тобто, відміняючи у творчому акті об'єкт, він наближається до суб'єкта — неповторної художньої природи, яка відчуває і пізнає. Зроблено це по-своєму блискуче, хоча ніяк не вдається оминати раціональної закроєності композиції, логічної «фігури віднімання»:

Не прилетів птах
до гілки, видно
на ній тільки місце
для його ніг, довкруги
неї порожнечу, подібну
до саду, куши білого
повітря, ширші вгору, баяншуються
на її кожній бруньці.

Хтось приклав тисячу
холодних дзеркал
до неї, і в кожнім
вона ворухиться, немов
описана словами на папері

«Птах не сидить на гілці»¹

Принципова переорієнтація творчого акту з реальної дійсності і навіть суб'єкта на сам акт пізнання (духовно-інтелектуальну інтенцію) виявляється в специфічному знеособленні лірики Ю. Тарнавського, чисто фантомному контекстуальному «я», що існує робочим додатком інтелектуальної дії, яка є самозначимою і переважає навіть особистісні начала цього «я». Відповідних корекцій зазнає і надзавдання, що його ставить собі митець. Високим пафосом вітчизняної і світової лірики було (і є, і буде) прагнення осягти всю гармонію світу, приторкнутися словом до його чистих і абсолютних буттєвих начал. Пригадаймо «Краплю» В. Мисика, яка в мить падіння відбиває увесь світ. Стремління до всеохопності вживлене в самий традиційний й модерний типи ліричного мислення як їх конструктивна орієнтація.

Ю. Тарнавський з цієї всеохопності як, на його думку, схоластичного стремління рішуче резигнує і зосереджується на самій інтенції. Так, він пише книжку «Поезії про ніщо і інші поезії на ту саму тему», висвітлюючи в ній не «все» і навіть не «щось», а усвідомлюваність «чогось» особистістю, не життя як таке, а рецепцію

¹ Там само. — С. 174.

життя, його поепізодне ставання, момент переведення об'єктивної даності в суб'єктивну безумовність. Звернімо увагу на самі лише назви віршів: «Краєвид може зникнути» (для кого і як?), «Стрілка вказує» (кому і як?), «Око бачить небо» (чиє і як?), «Вдень видно заясно» (кому і як?). Атрибутивність (що? хто?) у цих композиціях є елементом другозначним, службовим. Такий ракурс дозволяє краще збагнути, у що нуриться думкою поет, що є предметом і метою його творчих зусиль.

Не менш промовистим прикладом того, як послідовно Ю. Тарнавський змушує художню думку з уречевленої матерії світу спрямовуватися вглиб самої себе, є збірка «Без Еспанії» 1969 р. Почнімо від назви і порівняймо останню з назвою книжки П. Неруди «Іспанія в серці» 1937 р. Коли чілійський поет обарвлював картини свого краю власними чуттями, враженнями, оцінками, втуртовувався у драматичну дійсність й утривалював її власним переживанням, то для Ю. Тарнавського, навпаки, калейдоскопічні фрагменти, штрихи, відлуння сонячної землі (звісно, іншого історичного зрізу), полишеної в цілому «за поетичним кадром», є тільки віддзеркаленням активованих вражень, пливких чуттєвих станів, свідченням думання, матеріалом художнього утривалення актів свідомості, що є одним-єдиним і наскрізним змістовим стрижнем усіх картин: «Затока, з якої я від'їхав, набуває розмірів океану, і моє обличчя з нею, і я перебираю швидкість корабля, і стаю рівночасно дуже високо над і далеко під собою, і сльози, великі, як кораблі, плывуть по моїх щочах, освітлені зорями і світлами міста, змішаного з небом»¹. Ця лірика в прозі, сказати б, обернена щодо нерудівської (чи лорківської) — не «Іспанія в серці», а «думаюче серце» в Іспанії: тремтливе і таке не вічне. Відтворення його відбувається на очах, апріорна стильова складність письма не може приховати простого і зрозумілого принципу утривалення екзистенційних моментів низкою підрядних асоціацій та рефлексій, кожна з яких додає свого відтінку до цілісного відчування життя.

¹ Там само. — С. 45—46.

Наприклад, тиша для ліричного «я», — це коли? «*Коли* ворухаться у білих стінах білі ромби і трапезоїди і простягають комаші кінцівки по колір моєї крові. *Коли* губиться під тінню логічних схем колір і форма моєї крові. *Коли* я стаю помічати в літерах мої очі, відбиті, як у воді»¹ (виділення наше. — В. М.) і ще маса подібних «коли». Або, скажімо, «від'їзд» утривалюється в тому, що зникає з очей і вивірюється зі слуху, у відійманні деталей світу від свідомості: прийменник «від» служить єдиним рушійним стрижнем абсолютно статичного поетичного плану; у випадку «приїзду» (так названі цілі розділи) — прийменник «до» і т. п. Взагалі безподієвість, статичність — основоположна риса поетики Ю. Тарнавського, і це цілком природно, бо стани свідомості, точніше, відображувані акти усвідомлення вже здійснилися і розвитку не мають, не можуть мати — за ними можуть бути тільки інші, але також уже здійснені акти.

Важко не помітити в цьому школи екзистенціалізму (про вплив якої на себе Ю. Тарнавський пише в «короткій літературній автобіографії» 1992 р.). Разом з тим не випадає зводити самотню поетику Ю. Тарнавського тільки до пошукової практики екзистенціалістів. Поет сам — у пошукові, не завжди художньо рівноцінному. Так, долаючи диктат матеріального світу, семантику буття, він незрідка надто багато лексичного матеріалу використовує для вивільнення внутрішньої енергії слова, його духовної інтенціональності (що загалом властиве авангардові). Почасти це компенсується несподіваними образними спалахами, оригінальним баченням «речей у собі». Гадаю, передовсім у цьому проявляється вроджений художній хист Ю. Тарнавського, не обтяжений авангардним прагматизмом — свідомим протиставленням літературній традиції («ніч нервово гнула тонкий і білий місяць в своїх плескатих чорних пальцях», «внизу був біль, як таксі з усіма дверима, відкритими навстіж», «після обіду небо пливло крізь простір, як довга срібна риба», «обличчя, заховане в долоні, тверде та холодне, як відкритий фотографічний апарат» — хіба це та інше не зі спільного для всіх напрямів досвіду імажинізму й сюрреалізму?).

¹ Там само. — С. 91.

По відношенню до традиційної та модерної лірики поетична система Ю. Тарнавського вочевидь полярна і вже там, хай як дивно, з традицією і модерном пов'язана. Суто умовно її можна віднести до негативного (у фізичному значенні) полюсу (у математичному значенні — від'ємного), як то і робить сам автор, називаючи свій виданий в Україні доробок «Без нічого». Та екзистентне поле не може бути ані одноплщинним, ані однозарядним. Це ще раз потверджує лірика Ю. Тарнавського, котрий демонтує звичний лад речей і явищ, нормативний образ світобудови, витворюючи простір і місця для нових побудов.

Короткий аналіз поезики Ю. Тарнавського можна було би на цьому й закінчити. Але 1992 р. несподівано з'являється друком його поема «У ра на»¹ як літературне свідчення щонайбезпосереднішого втручання митця у пекучі соціально-політичні проблеми сьогодення. Визначення «гостропубліцистична» буде для цього твору надто м'яким, це — поема-крик, поема-волення, поема-осуд української безхребетності в черговому раунді нашої боротьби за самостійну державу. Зміст поеми максимально конкретизований у подіях і особах, виклад надзвичайно експансивний, знервований, палахкий, емоційна гама — від слізного уболівання за Україну, яка гине, втрачає свої природні обриси (звідси зяючі порожнечею провали в самому імені Україна — «У ра на») до в'їдливого сарказму, безжалісного шаржування: «Методистські пастори, професори міннесотських університетів товпляться в черзі, щоб потанцювати з Женею Євтушенко (не -ом! — В. М.), вона стоїть, закотивши голубі очиська під блідий лоб, притискаючи зім'ятого віршика, мов мережку до печальних русських уст, щоб заслонити усмішку в серці, „Та замовкніть вже ви раз, українці!..“»². Поема не просто перейнята полемічним жаром та інвективним запалом, вона ними буквально кипить. Не раз і не двічі автор вдається до лексичних покладів «братньої мови», переступаючи всякі цензурні межі, що зумовлює виняткову епатажність твору

¹ *Тарнавський Ю. У ра на. Поема.* — Харків; Нью-Йорк, 1992. — 167 с.

² Там само. — С. 12.

не тільки в багатьох моментах його змісту (скрайня суб'єктивність оцінок та характеристик конкретних осіб і явищ), а й форми викладу¹. Здається, тут ми маємо справу з зовсім іншим Ю. Тарнавським, котрий покинув «тиш лабораторій» і, озброєний кривавими історичними свідченнями, кинувся в саму гущу соціально-політичної борні. Однак, це тільки позірне враження, запеклий громадянський, національно-патріотичний пафос «У ра ни» є красномовним доказом авангардності поета. Адже крайності, як відомо, сходяться: цілковите, підкреслене відсторонення від соціально-політичної проблематики у 50—70-ті рр. є зворотним боком прямого громадянського чину, мистецьким фактом якого є тепер «У ра на». Їх об'єднує викличний, епатажний рух «проти течії»: в попередні десятиліття протипокладене соціально заангажованій поезії занурення в сферу самого художнього мислення «без нічого»; тепер — протипокладена художньо-філософській медитативності пряма інвектива, декларація, цілеспрямоване подратування громадянської думки й громадського смаку. Знаменником обох поетичних іпостасей Ю. Тарнавського є виклик, порушення умовного духовного комфорту.

На зламі 80—90-х рр. творче поживлення українського авангарду заявило про себе низкою молодіжних поетичних вечорів, проведених у Києві та Львові групою «БУ-БА-БУ» (В. Неборак, Ю. Андрухович, О. Ірванець). З одного боку, ця маскарадна абревіатура мала цілком респектабельне і майже наукове розшифрування: «бурлеск — балаган — буфонада». З другого боку, тільки за великого бажання можна було не почути в ній інтерпретації поширеного тоді анекдоту про виникнення мови, зродженого нудотою істматівських курсів (першими вимовленими гомо сапієнс складами були, як відомо, «БА-БУ-БИ»). Тобто, сама назва цього

¹ Детальний аналіз поеми див.: *Моренець В. Монолог без реверансів // Сучасність. — 1993. — № 4. — С. 155—158.*

літературного утворення (більше ситуативного, ніж ідейно-естетичного з огляду на цілком осібну митецьку позицію в ньому Ю. Андруховича) виглядала фарсовим варіантом традиційно пишних самоназв епохи «розвинутого соціалізму» від колгоспівських «шляхів у майбутнє» до поетичних «київських весен», екзальтовано-натужне щебетання яких мало заглушати гнівну скорботу Шевченкового травня. Зрештою, на тлі солодково-декоративного й «істинного» поетичного плину «БУ-БА-БУ» ідентичне «Простому, как мычанье» В. Маяковського — авангардній репліці іншого, але також *історично зламного часу*.

Цілком закономірно, що одним із перших об'єктів гротескного художнього спростування (або ж бурлескного потрактування) став «центральный» літературний міф 70—80-х рр., а саме: витворований в автоклавах фальшу, самоомани, ілюзії та благородних прагнень «позитивний герой нашого часу». Йдеться про те, що незалежно від авторської моральної орієнтації (від того, чи йшов автор на явне прикрашання дійсності, чи щиро прагнув розтормосити збайдужілу суспільну свідомість високим прикладом) власне позитивним щодо реальної дійсності він у принципі бути не міг. Сам намір узгодити наскрізь абсурдне щодення з будь-чим розумним і красивим був заделегідь приречений на невдачу, а виконавець — на художню і моральну поразку. Промовистим свідченням цього є лялькові ліричні персонажі І. Драча часів його «Київського неба» й «Кореня і крони» (дактилоскопістка, шахтар на стадіоні тощо), християнізовані комуністи олійниківських поем (зокрема, «Пришестя»), не кажучи вже про однострійні шереги білозубих металургів, агрономів, райсекретарів і колгоспників, які пліч-о-пліч вели на сторінках поетичних видань «битву за врожай» (подібні приклади знаходимо у віршах В. Бровченка, Р. Братуня, В. Коржа, В. Колодія, П. Перебийноса та ін.¹).

Реальна дійсність у художньо-філософському плані могла породити і породжувала тільки свого оскаржувача або ігноранта,

¹ Докладніше про цей штучний ряд див.: *Моренець В.* Міра співучасті // Вітчизна. — 1984. — № 4. — С. 158—170.

героя з приставкою «анти» щодо світоглядних орієнтирів і морального стану суспільства. Однак, як уже підкреслювалося, і заперечення конкретної дійсності є формою органічного зв'язку з нею, що не може не позначитися на мірі внутрішньої свободи художника. Хіба не відчувається зверхній байронівський імператив у саркастичному поціновувачі «причмелених гномиків» Ліни Костенко, не гарантованому від «зоряної хвороби» месіанства? Хіба той, котрий «вогнищем відчув себе на полі, що спалює людські страждання й болі» (Д. Павличко), не мусив хоч би трохи зіп'ястися на літературні котурни, аби сягти прометеївського світла і вже в ньому постати перед людиною життя? Морально-естетична вартість цих та інших красивих і грізних образів безсумнівна, але ця ж безсумнівність є причиною їх моральної «стомлюваності», репродукційного старіння (чим яскравіший першовзірець, тим активніше він репродукується «середньою лірикою»).

Цю «ахіллесову» п'яту ліричного героя¹, котрий прямо чи від протилежного є або має бути виразником свого часу, і помічає авангард, вбачаючи вихід у дегероїзації самого носія ліричного переживання, його демонстративній дефетишизації, коли хочете, прилюдному розчленуванні на механічні складники, які «за ціле» не відповідають і відповідати не можуть, бо його, цього «цілого» — немає, воно скасоване практикою. Яскравим прикладом цього є «Літаюча голова» В. Неборака — стрижневий концептуальний образ, послідовно розбудований у художньому просторі однойменної книжки 1990 р. Маємо тут справу не з героєм чи антигероєм нашого часу, а не-героєм, натуральним духовним продуктом епохи, цілісність якого полягає хіба що в ясному баченні власної розійнятості, *елементаризованості*. Автор підважує саму ідею духовно гармонійної особистості незалежно від того, узгоджується ця остання з дійсністю, чи їй протистоїть. На погляд автора, те, що лишилося від цілісної людини середньовіччя й гордої людини Ренесансу, збереглося тільки в задумі, у макеті, який можна

¹ Зміст, що вкладається в це поняття, розкритий у статті: *Моренець В.* ...І характер ліричного героя // Літературна Україна. — 1985. — 31 травня.

реконструювати з підручних матеріалів цивілізації, коли вже так сильно його запраглося, та й то, звісно, не в повному обсязі. По суті, предметом іронії, якою цей предмет і перевіряється на міцність, є оце вживлене в українську лірику «сильне прагнення доладності й позитиву», котре, аби не бути смішним, мусить час од часу позирати на себе збоку, що В. Неборак і пропонує:

А голову літаючу монтують за подобою моєю
в шахті.
Бригада упірів в комбінезонах тарабанить
триметровий ніс.
У ніздрях — феєрверки, і дроти, і серпантин,
два гучномовці зяють вниз.
Мій ніс — масивний, хлопський, ніс
монументальний — де там різній шляхті!
В каркас триповерховий сектор управління
опускають краном,
а мозок перетворено на важелі, педалі і кермо¹.

Авторська іронія змушує замислитися над непогамовним прагненням до гармонійної цілісності як поетичною парадигмою, що рятує художність слова від зневажливого ставлення — у контексті пересміювання національної своєрідності нашої лірики в цілому. Однак це порятунок через убивство. Поетична композиція В. Неборака не лишає місця «дійсному чуттю», високому пориву — отже й сміятися нема над чим. Але й перейматися теж нічим — місце вільне, позитивне «я» анігільоване металокопструкціями.

Захищаючи поетичний авангард (зокрема й від позиції А. Казіна) Н. Білоцерківець пише: «Висміювання (повторюю, властиве далеко не всім творам і не всім авангардистам) постійно «знімається», облагороджується в українському поетичному авангарді завдяки то відвертій, то наївно приховуваній сентиментальності —

¹ *Неборак В.* Літаюча голова. Виробничий автопортрет // *Неборак В.* Літаюча голова. — К.: Молодь, 1990. — С. 9.

цілком гуманістичному жестові. Щире людське почуття і стало тим «собором», що височить над «карнавалом»¹.

І справді, в IX-ій частині «Генезису літаючої голови» В. Неборака несподівано зустрічаємося з чисто молитовним авторським монологом, зміст і форма якого явно випадає з контексту «віршованого шоу»:

О діво пресвята,
свій погляд прихили
і висвітли до дна
мою пекельну душу
я мушу пронести залізну ніч хрестів
без погляду твого
злетіти я нездужу²

Але ж річ у тім, що ці строфи (аж до тривіально-лубкового їх завершення «я бачу — вірую твій божий погляд сяє») є цілком самостійним художнім вкрапленням, якого авангардний стиль у принципі не потребує. Це ліричне звернення з'являється усупереч загальній поетиці збірки, а не завдяки їй. Веду до того, що не потрібно «виправдовувати» авангард тим, що авангардом не є. Він просто цього не потребує, виконуючи свою власну і нічим іншим не заміниму санаційну роль. Адже всякий драстичний жест авангардного поетичного дійства, його стильова зухвалість і зневага до літературного етикету зумовлені тим чи тим притупленням морального чуття всередині самої художньої практики. Буквально оглушені примітивними ритмами одноденних шлягерів і до болю в животі розсмішені їх літературним убозтвом, хіба шукатимемо якихось додаткових виправдань хоч би оцим самознущальним строфам В. Неборака, народженим не для того, щоб жити й бути в духовному просторі,

¹ Білоцерківець Н. БУ-БА-БУ та ін. Український поетичний авангард: портрет одного року // Слово і час. — 1991. — № 1. — С. 47.

² Неборак В. Літаюча голова. Виробничий автопортрет // Неборак В. Літаюча голова. — К.: Молодь, 1990. — С. 10.

а для того, щоби в ньому пропасти разом із сотнями своїх вульгарних і претензійних подоб:

ти королева де
білів
температура плюс сорок
не приведи мій боже
в її гаряче ложе

спадає в ду ші морок
густе вино га ряче
а короле ва плаче
над рилом по ро сячим

ти королева де
білів
ти-ди-ка-ко ролева
танцюємо в повітрі
Я МОЖУ ПО-ВТО-РИТИ

ти королева де
білів
ти-ди-ка-ко ролева
танцюємо в по-вітрі
Я МОЖУ ПО-ВТО-РИТИ
ти королева де...¹

Як видно, маємо справу майже з пародією — цим літературним прийомом авангард послуговується досить широко, хоч і зовсім не як головним, а тим паче виключним. Навпаки, — і в цьому відмінність авангардної лірики від сатири, — об'єкт авангардного художнього освоєння здебільшого невловимий, малочіткий, фантомний, розчинений у духовній аурі сучасності настільки, що логічний пародійний зв'язок між ним і його авангардним інваріантом зникає. Саме тому все те гостре й збиточне, що в літературній пародії ми сприймаємо як нормальне і доречне, в авангардному

¹ Там само. — С. 47—48.

вірші (пастиші) викликає настороженість: невідомо хто і що бере-ться на кпини, часом не ми бува і те, що ми маємо за святе? Авжеж і це! Тому все те знущально-дошкульне, що ми так легко даруємо пародії, спрямованій на сторонній щодо нас об'єкт, (на «когось» або «щось»), ми зовсім не поспішаємо дарувати авангардові.

Не поспішаємо, бо поле авангардної лірики необмежене, у те поле так чи так неодмінно потрапляємо і ми зі своїми усталеними увяленнями, уподобаннями та оцінками, — інтелектуально-емоційною унормованістю і комфортом, що їх авангард порушує тотально. Саме в цій тотальності — причина і джерело надміру, перехльсту, невиваженості, властивих авангардній ліриці, яку часто заносить у сфери, які підваженню не підлягають і кореляції на днесь не потребують. З другого боку, розважливість, порціонування дозволеного і припустимого є межею, що відділяє поетичний авангард від поетичної полемічності, межею, за якою починається що завгодно (сатира, гумор, публіцистика), тільки не авангард.

Ще одна принципова особливість: авангардна художня думка окреслюється як така саме в стосунку до загальноприйнятих ідейно-естетичних та етичних предметів (стереотипів, норм, увялень, традицій, способів вираження) або таких, які це поле загальноприйнятого потенційно поширюють (уся сфера модерної лірики). Тобто, за віршем обов'язково має бути позитивний (загальновизнаний) ідейно-естетичний досвід або художньо-філософська чи морально-психологічна практика, яка цей досвід примножує. Дещо таке, що в процесі духовно-інтелектуальної діяльності кожного зокрема «припускається» як очевидне й загальнозрозуміле, апіорне, вже-освоєне й автоматично включене в акт усвідомлення. Дуже часто таким є ті чи ті засадничі положення гуманістичного світогляду, саме заторкування яких викликає болісну й гостру реакцію «обуреного розуму», змушваного таким чином ревізувати підвалини самого себе.

Так, скажімо, людина життя трактується загалом як духовна субстанція з відповідно належною їй повагою і мірою інтелектуальної довіри. Але ж далеко не кожний момент практичної життєдіяльності індивідуума є актом власне духовного самовияву, він дуже часто зводиться до репродукції чуттєво-розумових штампів.

— збираюся щось написати
— рахуєш
— збираюся
пане кретине¹.

У цій балачці, позбавлений всякої духовної довіри (бо кому звірятися?!), безпредметності діалогу, видовженого в «дурну безкінечність» трикрапковим «що ще?...» особистість зводиться з п'єдесталу величності, грим натхнення й одухотвореності, так щедро накладуваний літературою, осипається з її лиця. Але разом з ним щезає і сам предмет художнього втілення, бо людина як суто фізична істота, намертво вгніжджена в площину щодення, таким предметом ніколи не була і бути не може: поза своєю духовною сутністю вона того не варта. Немає предмета — немає і розмови, одне тільки чорне й бездонне «що ще?...». Вірш В. Неборака — яскравий приклад авангардної анігіляції трафаретних відповідей на це кардинальне щодо Людини питання. Місце для нових відповідей — вільне, але самих відповідей (конструктивних пропозицій) немає і бути не може, бо вони до функції авангарду не належать.

Вже через це авангардна художня думка (і це — її друга характеристика особливості) не може бути звернена сама на себе. Авангард не може мати судження про самого себе (на відміну від традиційної, модерної або постмодерної лірики, здатних поглянути на себе як на предмет рефлексії), оскільки він у принципі не вибудовує суджень, а тільки дезінтегрує суцї. Коли предмет (судження, ідея, поетична форма тощо) такої дезінтеграції не витримує, — відбувається смислова анігіляція, авангард торжествує. Коли ж витримує, як це далі побачимо, — авангард як спосіб осмислення, як творчий акт зазнає нищівної поразки, конфузиться, набуває смислу дешевої і недоречної витребеньки. Взаємодія авангарду з «позитивною» естетикою «нічийх» не передбачає!

Щодо саморефлексії: авангард внутрішньо позбавлений загальної естетичної та етичної міри, а тому сам собі нічим, умовно кажучи,

¹ *Неборак В.* Е-е-е пане кретине // *Неборак В.* Alter ego. — К.: Український письменник, 1993. — С. 122—123.

загрожувати не може. Возведений у будь-який ступінь (байдуже, у третій чи сотий), він однаково лишається авангардом, одним і тим же деструктивно-санаційним началом саморуху літератури, і нічим іншим. Ось, наприклад, В. Неборак заходиться представляти поетичну групу «БУ-БА-БУ» в суто «бубабістській» манері, себто створює *авангардний* портрет авангарду. Однак жодного відбитку не виникає (ані «позитиву», ані «негативу»): не можна «пересміяти» сміх, — він однаково лишається сміхом, не можна підважити те, що не має ваги. І тому лишається сам спосіб, який автоматично втягує у коловорот зображуваного щось абсолютно щодо себе стороннє, в літературі усталене і зриме. В даному разі — поетичну автохарактеристику («автопортрет») як ліричний піджанр, художнє самоозначення як давню літературну традицію від боянівського речитативного заспіву до тичинівського «Не Зевс, не пан...» і Калинцевого «жмутку зів'ялого, хоч і калинового листя». У контексті цієї традиції тільки й набуває бодай жестикулярного сенсу словесне Неборакове блазнювання:

— Малюйте БАБУ голу БУ
гуБАми дивиться доБА
БУ дифірамБАм БУ та БУ
вам зуби вставить БУБАБУ
росте поезія з горБА
в горбі з грошима боротьБА
та Бунтом Бу-де БУБАБУ
від азБУк голова слаБА
гуБАми виБУхає Бард
чим світ сичить — кричить театр
зіграєш вірш якого варт
потрапиш в рай (чи на монмартр)
Бу смерті і безсмертю БУ
і БУ і БА і БУБАБУ¹

«Бубон»

¹ Неборак В. Літаюча голова. Виробничий автопортрет // Неборак В. Літаюча голова. — К.: Молодь, 1990. — С. 36.

Література, поезія повсякчас витворює нові й нові міфи, не стомлюючись при цьому тиражувати й старі. У вигляді ідейно-емоційних парадигм, а частіше характерних світоглядно-естетичних символів, художньо-філософських знаків і фігур вони потрапляють у поле засягу авангарду, котрий деуалює їх міфічну сутність. Але ж, будучи органічною складовою єдиного літературного процесу, він і сам не вільний від міфічної аберації дійсності. Таким родимим тавром авангарду є міф... про ймовірність подолання міфологемності словесної художньої творчості. Підважуючи й поборюючи цей останній з останніх міфів (адже авангард позбавлений естетичних границь навіть у межах самого себе), авангардна поетична думка цілком закономірно приходиться до знищення самого дискурсу й цілковитого розкладу образно-сміслового плану на фонетичні першоементи, звукову січку, ніщо, за яким —суцільне й неспростовне мовчання. Про це як один із ґрунтовних висновків своїх аналітичних спостережень докладно пише Р. Барт: «Історія, постійно змінювана свідомість письменника призвели приблизно в середині минулого сторіччя до моральної кризи мови літератури; виявилось, що письмо виступає в ролі означуючого, а Література — в ролі значення. Відкинувши позірну природність традиційної мови літератури, письменники почали виявляти потяг до якоїсь антиприродної мови. Повергнення письма стало тим радикальним актом, за допомогою якого ряд письменників спробував відкинути літературу як міфологічну систему. Кожний з таких бунтів був убивчий для літератури як значення; кожний вимагав зведення літературного дискурсу до звичайної семіологічної системи, а у випадку поезії — навіть до досеміологічної системи. Це було завдання величезного масштабу, що вимагало радикальних засобів; відомо, що дехто зайшов так далеко, що вимагав просто знищити дискурс, перетворити його на мовчання, реальне чи транспоноване, яке видавалося єдиною дієвою зброєю проти головної переваги міфу — його здатності постійно відроджуватися»¹.

¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — Москва: Прогресс, 1989. — С. 102—103.

Часткові прояви подібних (перманентних у площині авангарду) спроб спостерігаємо й наприкінці ХХ ст. Так, деструктуризація особистості, послідовно здійснювана В. Небораком у «генезисі літаючої голови», завершується відтворенням її «вертикального старту» з площини сьогодення в глибини якогось уявного відродження, по суті в нікуди, в якому губиться, щезає всяка форма, всякий розумний смисл, ба навіть сама мова. Луна змовкаючої у вишині «прощальної» фрази є водночас і розпадом фрази, самознищенням дискурсу:

Я ЛІТАЮЧА ГОЛОВА!
Запам'ятайте, не схватись ніде!
Площа приходить у схови, площа!
Бруківку темну свято полоще
і в небеса Ренесансу гряде
МАСКА — ЛІТАЮЧА ГОЛОВА
Я ЛІТАЮЧА ГОЛОВА
Я ГО ЛОВА ЛІТА
ЮЧА ГОЛО ВАЯ
ЧАГОЛО Ю ЛЯ
А О А О¹

«Літаюча голова»

Подібне бачимо й у заглавному вірші київської авангардної поетичної групи «Пропала грамота» з однойменної книжки, що належить Ю. Позаяку. Концептуальне спростування соцреалістичного мистецтва як певного себе носія правди, остаточної істини здійснюється власне фонетичною деструкцією самої тези до тієї межі, за якою її складники перестають взагалі будь-що значити. Крихіткість вихідного положення виявлена в беззмистовній розкришеності його практичного вжитку:

Приходьте до мене завтра!
Я розкажу вам правду!

¹ Неборак В. Літаюча голова. Виробничий автопортрет // Неборак В. Літаюча голова. — К.: Молодь, 1990. — С. 12.

Приходьте до мене автра!
Я розкажу вам равду!
Пи одьте о мее авра
Я оза жу ам аву!
Пи о те о мее ава
Я оа жу а ау!
И о е о ее аа!
Я оа у а ау!¹

Взагалі мовно-стилістична деструкція, відступ від мовної літературної норми в будь-який бік (лексичної вседозволеності, неологічного трюкацтва, синтаксичного й семантичного примусу, себто всяке порушення нормативного зв'язку між знаком і смислом) — типова риса поетичного авангарду, формальний вияв його агресивності. (До речі, не слід плутати авангардну мовну деструкцію зі свідомим творенням умовних мовно-поетичних фігур як дуже давньою, — ремесловою, — літературною традицією. Так, просторові поетичні фігури у збірці «Око» 1989 р. М. Мірошниченка є очевидним наслідуванням практики «поезозомалярства», яка в свою чергу обернена до ієрогліфічного письма, а його ж римовані забавки, скоромовки й паліндроми є прямим продовженням «курийозного вірша» XVII ст.²).

Однак і сама по собі «мовна гра» ще не означає власне авангардної дії і як прийом використовується поетами інших напрямів. Скажімо, М. Вінграновський суфіксальним рядом типово українських прізвищ, поданим у «чистому вигляді», ясно вказує на етнічну приналежність свого поетичного світу й жодної деструктивної мети не переслідує: «Позаохолодало на ріллю, на ріллю, де енко-єнко-венко...» («На срібнім березі»). Так само О. Гриценко у вірші «Кмітливим кроком чемні кчеми...»³ з інвективного метою зображення

¹ Позаяк Ю. Приходьте до мене завтра! // Позаяк Ю., Недоступ В., Либонь О. Пропала грамота: Поезії. — К.: Радянський письменник, 1991. — С. 5.

² Див.: Сивокінь Г. М. Давні українські поетики. — Х.: Вид-во Харківського ун-ту, 1960. — С. 94.

³ Вітчизна. — 1988. — № 5.

політичних покручів вдається до переривчастої, розламаної, перехнябленої з рядка в рядок стилістики, яка виступає конструктивним образотворчим чинником. Відтак його вірш є прикладом соціально-політичної сатири, а не авангардної ліричної композиції, оскільки автор толерує сам принцип літературного «викриття», себто лишається у річищі творення образного судження:

...щоденне віче тиче в вічі
то те то се що їм тре
та дайте ж час ми з себе вича
вим геть віджило і старе
.....
умільці брать стрибком паркани
питань поставлених на ре
бра ми і тепер не раз пере
будуємося от чекай-но
.....
а там чи сям тихцем зігчемо
м'яких безладь ситенький лад
і глядь вертаються назад
кмітливим кроком чемні кчеми.

Замислюючись над специфікою авангарду, ще раз переконуємося, що ця лірика обирає собі такий ідейно-естетичний предмет, який продовжує бути елементом загальносупільного духовного організму, самим цим організмом не відторгується і не сприймається як щось чуже і шкідливе. Скажімо, природне стремління до істини, яке може набувати хворобливих форм і як догматизм підлягає авангардній анігіляції (наведений вище приклад Ю. Позаяка). Хвилинне торжество звільненої від чергового міфу естетичної свідомості одразу переходить у печаль, осмутнюється, оскільки на місці повергнутого уявлення (ілюзії, стереотипу, норми, — цих «оазів» відпочинку свідомості) утворюється морально-естетичний вакуум, чорна діра невідомості, більша чи менша. Адже сам по собі авангард нічого не пропонує, і «звільнене» ним у нашій світоглядно-чуттєвій системі місце (фактично у просторі нашого «я») саднить,

непокоїть, болить, що зроджує відчуття дискомфорту попри очевидну недосконалість цієї системи (психологічний механізм цього буде далі уточнений). Звідси — загальне сторожке ставлення до поетичного авангарду, своєрідне «незадоволення» від тексту, апофатичний смуток.

Тим паче, що позбавлена всяких гальмів авангардна рефлексія часто активується сама від себе, спонтанно, без належних на те ідейно-естетичних підстав (вже тому, що категорія *належного* їй принципово чужа і сама є постійним каталізатором авангардної рефлексії). Результатом такої «марної активності» є відвертий несмак і нетакт, художній конфуз, якого жодний скандальний ефект приховати не може (зрештою, скандал, який не є, — це акція; конфуз — це провал акції, не нонсенс, а бридкий сенс). Ця частина авангардного поетичного доробку є художньою невдачею навіть з погляду законів і завдань самого авангарду й цілком відповідає тому, що в традиційній ліриці є звичайною банальністю, в модерній — амбіційною красивістю, в постмодерній — дурнуватою вескасовуючою еkleктикою. Йдеться про творчу невдачу, яку б і не варто було розглядати, коли б вона не заносилася суспільною рецепцією «в позитив» авангардної лірики, себто коли б обурений реципієнт не волів так часто (догоджаючи самому собі) саме в цьому бачити авангард, в його явних поразках знаходити потвердження своєму невдоволенню, причина якого, як далі побачимо, зовсім інша й глибша, ніж реакція зневаженого доброго смаку.

Яскравим прикладом самоактивованої авангардної інтенції, що «вдавлюється» їй непідвладним і для неї завеликим предметом, перетворюючись на нікчемне блазнювання, хворобливу конвульсію знічевленого розуму, є вірш С. Руденка «З неопублікованого»:

шене вмер лаукра їна
ніс лава ніво ля
щенам бра ттяу краї нці
ус міх неть сядо ля
духі ті ломи поло жим
зана шу сво бо ду

іза ві льні гарніпі сні наш ого на роду
щолу наю тьз вустпо етів
моло дих апо логетів
щопі шли у гай дуки за бува
ючи ду мки
сла ву ро блять БуБаБу
людже маїх всіху ду
тодля кого ж сла вата
якщому чить тошно та¹

Художня невдача зумовлена вже самим наміром авангардно подати авангард — предмет перемножується сам на себе і виходить з творчої лабораторії неушкодженим, зате в тематично-проблемний вакуум потрапляє (втягається) цілком сторонній щодо авторського задуму предмет — національний гімн, текстове збиткування над яким у плані санаційних функцій є відвертим глупством. Навіть у плані ідейно-естетичного «вивільнення місць» нічого окрім пропозиції іншого гімну (або іншої ідеології) ця акція не передбачає. Позірно незалежне віршування потрапляє у полон політичного ангажементу, до того ж ворожого ідеї української державності.

Ще одним прикладом авангардного «шлаку» може бути й вірш «Українські вечорниці» А. Коваленка, характерною рисою якого є не просто відсутність «собору»... над карнавалом», а послідовне втягнення цього «собору» (через християнські ремінісценції) у нездатний заперечити себе світ духовної нікчемності й нудоти. Цей світ не анігілюється актом авангардного подання, а утверджується на друзках упосліджених морально-філософських цінностей, і не «чорна діра» невідання лишається читачеві на майбутть, а тупа, вчаділа, сита нудота. Мимохідь порушені духовні величини розчавлюють своєю масою необачного автора як малого баламута:

Сиділи в недобитій кав'ярні
Джезус, Прол і я
опівночі напередодні різдва Тар'ї

¹ Літературна Україна. — 1993. — 21 жовтня.

і пили за те що ці
на референдумі шлоті проголосують
за незалежність екзистенції
У Джезуса під пахвою
гризлися учорашні воші
Пол був місцевим снобом
у смердючих шкарпетках
а я був просто дебілом
.....
Навпроти сиділи повії на довгій лаві
павутиння совісті плутало їхні фригідні стегна
вони здуру колупали припічок
і белькотали щось про сине небо і жовте колосся
На ранок у недобитій кав'ярні
знайшли три трупи
Джезус, Пол і я вчаділи від поту
брудної пані з приємним ім'ям «Історія»
опівночі напередодні різдва Тар'ї¹

Йдеться про те, що позбавлений морально-естетичних меж авангард оформлюється й обмежується поза ним збережуваними й повсякчас витворюваними морально-естетичними цінностями, які є продуктом і функцією традиційної та модерної (постмодерної) лірики. За означеним колом цінностей поетичний авангард переходить у літературне хуліганство, аналіз якого є завданням соціальної психології, а не літературознавства.

З другого, боку (і в цьому власне виявляється органічна пов'язаність та постійна взаємодія різних напрямів), авангардний доторк до позитивних суджень (актуальних, чинних світоглядних парадигм) і художніх форм, до визнаваних морально-естетичних цінностей є перевіркою останніх на міцність, способом духовної абсорбції всього справді значущого і плідного, — способом найбільш оперативним і рішучим. Без своєрідного авангардного безчинства і традиційній духовній повні, і модерному

¹ Літературна Україна. — 1993. — 21 жовтня.

духовоздвигненню загрожує пересит, гіпертрофія морально-естетичних амбіцій, прикладів чого літературний процес дає більш як досить. Справа також у тому, що творча думка названих двох конструктивних напрямів на спростування віджилих форм і спрацьованих значень, як правило, не відволікається, бо це понижує її високий модус (що й бачимо, до речі, в уїдливо-саркастичних композиціях Олійниківської збірки «Міра» або повчально-дидактичних, менторських мініатюрах Ліни Костенко з добірки «Коротко — як діагноз»¹).

Зі сказаного ясно, що авангардна лірика за своєю природою є явищем глибоко амбівалентним: печаль її — гротескна, її торжество — сумне. Коли ж зважити на велику масу спонтанних перехльостів, безпредметної і безпідставної неґації, вивищення епатажного аспекту над сутнісним, буде цілком зрозумілим, яке суперечливе ставлення викликає авангардна лірика. Матеріалом для роздумів про це може бути й збірка віршів літературної групи «Гідрокартизон» або «не або — або, а і — і», яка має назву «Боже, ми вільні»². Сама назва містить у собі тезу щодо природної саморегуляції літератури як органічного цілого (картизон стимулює діяльність нирок, функція яких відома). Ця думка уточнюється підназвою, що декларує інтелектуальний плюралізм («не або — або, а і — і»). Такий гумористичний зачин розмови з читачем дістає розвитку в бурлескній анотації — літературному шаржі на традиційний спосіб представлення радянських видань, пишномовність якого є змістовим нонсенсом, святом загальниковості, вписаним у календар «розвинутого соціалізму». І слід визнати, що ми з тим «святом» змирилися, перестали помічати його абсурдність, тому гротескне пониження анотаційного шаблону викликає усмішку й має очищувальний сенс: «Шанувальники поетичного слова з великою цікавістю візьмуть до рук цю невелику за обсягом, але значну за змістом книжку. Поетична палітра авторів барвиста

¹ Літературна Україна. — 1993. — 14 жовтня.

² Боже, ми вільні. Поезія, проза, переклади // М. Бабак, І. Лаврінченко, С. Левченко, Є. Найден. — Черкаси, 1993. — 122 с.

і багата оптимістичним світосприйняттям, любов'ю ліричного героя до рідного краю, його героїко-трудових буднів. Можна сказати, що одна з характерних ознак творчості членів літературної групи „Гідрокартізон“ є проникнення в дивосвіт нашого прекрасного сьогодення... /Ці рядки/ є зразком гармонійного поєднання окремого і спільного, інтимного, аж ніби приватного і всезагального, громадянського»¹.

Не менш пародійно звучать і підсумкові зауваги авторів-видавців, які, зокрема, знімають із саме питання про оцінку представлених громадськості творів, оскільки (і це також незаперечна правда) так звана «громадська думка» попередніх десятиліть була наскрізь фальшованою, з чим ми також змирилися як ритуальним елементом літературного життя, відвернення очей від якого самому ритуалові не шкодило анітрішки. А тому різке (через епатаж) зосередження погляду на цьому є зметенням куряви автоматизму з нашої свідомості: «Вважати поетику групи обісраною»².

Приймати це чи ні — в даному разі неістотно: так чи так трафарет «колективного думання» оприявлений і понищений. Зовсім інакше виглядає текстуальне наповнення цієї «обкладинки». Спиноюся на «песнях» М. Бабака, що ясно свідчать про залежність авангарду від «позитивних» художніх зразків, від власне естетичного й етичного матеріалу, без якого і поза яким авангард як мистецьке явище існувати не може.

Моральний занепад суспільства, його багаторічна духовна деградація особливих коментарів не потребують. Войовничий хам прийшов на зміну смиренному самаритянину, і розплачуватися за цей «дарунок» більшовизму доведеться ще не одному поколінню: брутальність, глупота, дегенератизм думки й почуття воднодень не побороються. Усю цю хворобливу суміш М. Бабак і вигортає в «песнях» — монологах такого собі пересічного мешканця столичних околиць, загалом люмпена, трохи спритника

¹ Там само. — С. 5.

² Там само. — С. 121.

й застільного дупшастиря, недоріки-недоука з готовим набором масних формул на «все случаї житні»:

Вовка як п'є коньяк
Потім гецає гопак
Нишком в школі варє мак
І кайфує мов хіпак
Взагалі він клас чувак
Інколи в нього варє чердак
Ну що за бардак?
Накапать в ООН?
А а може продать за купон?
А а може махнуть за кордон?
Там дєвочкі танцюють голие
І люблять наш юкрейн самогон
І можна їм продаться за батон
І ніч там всю хілять під патіфон
Ой бя! Вже капає сїфон
Запад нам поможет в мікрофон¹.

І далі в подібному (і ще «крутішому»!) стилі хмільного чаду та оргійної вседозволеності ведеться балачка про всяке, дрібне й велике, в тому числі про суспільно-політичні перипетії сьогодення, минуле і майбутнє народу. Малоцензурний текст перемежовується цитатами з Шевченка, низькопробним жартам з розряду самобичування сусідять іронічні характеристики реальних осіб тощо. Все це викликає осуд, відразу, подекуди співчуття до скаліченого покоління (соціального прошарку, типу), але тільки не «живе уявлення» й інтимну журу за «високим і чистим». Бо для високого й чистого немає місця: змальований тип із закінченням «песен» не зникає, *не звільнює місця в дискурсі*, а лишається досадною болячкою часу, тобто авангардного ефекту анігіляції не виникає. Чому? Тому що нічому анігілюватися, старанно змальований соціальний тип є

¹ *Бабак М.* Песня №1 // Боже, ми вільні. Поезія, проза, переклади. — Черкаси, 1993. — С. 9.

апріорі негативним; він — за межами естетичної та етичної норми. Він є аморальною субстанцією, й антиестетичне й позаморальне його подання тільки утворює його як факт (мінус на мінус, як відомо, дає плюс).

Негативно заряджена творча інтенція не знаходить для себе предмета, який хоч колись би сприймався суспільною свідомістю як щось нормальне, задовільне чи бодай пересічне, таке, що його без зусиль можна не помічати. Хамство, глупоту, брутальність не потрібно витискати з духовного простору, бо вони до нього ніколи й не належали. Вульгарна демонстрація вульгарності лише примножує масу вульгарного в щоденні і більш нічого!

Творча невдача М. Бабака закономірна, вона запрограмована очевидною (і повсякчас автором увочевиднюваною) негативністю й зайвиною зображуваного предмета. В результаті подібного начебто авангардного акту нормальний глузд ні від чого не звільнюється, бо й до цього акту оця, відтворювана морально-естетична «якість» нормальному глуздові була чужа й зайва, ні до чого не придатна. Марні перегони, шкода мови й часу, страчених на дискредитацію дискредитованого.

Такими ж «марними перегонами» є, на мій погляд, і верліброві композиції Є. Найдена.

Йдеться про те, що авангардний вірш уже тому, що він мислиться творчим актом, має збагачувати реципієнта інтелектуально й духовно (філософи називають це «розширенням особистості»), нехай і шляхом віднімання того, що несе в собі загрозу етичного й естетичного переродження або вже переродилося зі своєї донедавна позитивної якості. Умовою плідності цього апофатичного способу наближення до істини є вагомість спростовуваного, його парадигматична функціональність. Прикладом останнього є «сексуальна революційність» авангарду, — вельми припізніла літературна реакція на давно упокоєний пуританізм. Цей останній як світоглядна підвалина перетворений на порох іще авангардом початку століття (згадаймо Аполлінера або В. Поліщука) і просто не здатний чинити відчутного етичного опору провокативним полярним пропозиціям, які відтак

фетишизуються: апофатичний акт перетворюється на катафатичний, причому на місці святого опиняється щось прямо протилежне:

В кінотеатрі незнайома
дівчина
Під час сеансу якогось фільму
Затисла між колін
мою долоню.
Потім поклала її на свій живіт,
який вібував нестямним бажанням.
Але коли ввімкнули світло,
дівчина швидко вибігла із зали.
І зникла у натовпі,
зникла у натовпі.¹

Це — один із делікатних зразків сексуально «розкріпачених» текстів, знайомство з якими поряд з риторичним «ну і що?» зроджує жаль за давньою українською «культурою низу», понищення якої призвело до подібних дешевих «одкровенень».

«Ахіллесова п'ята» авангарду не в свободі, з погляду багатьох надмірній і безконтрольній (хоч це не так), а в безпредметності чи неістотності предмета, в неприналежності предмета осмислення до живого материка духовної культури. Адже бурхливий, конозистий, шумний потік поетичного авангарду фактично біжить у берегах традиційної і модерної лірики, підмиває і помалу видозмінює ці береги, оминаючи тільки найтвердішу породу. Без таких берегів, полишений на власну етичну й естетичну волю, авангард розпливається й міліє до повного щезання. І це вже не те зникання дискурсу, в якому знаходить свій кінець черговий літературний міф, а просто семантичне й семіотичне ніщо, яке до художньої словесної творчості має тільки той стосунок, що означає себе літерами на папері:

¹ *Левченко С.* В кінотеатрі незнайома // Боже, ми вільні. Поезія, проза, переклади. — Черкаси, 1993. — С. 66.

Параграф

Знак заглиблений у глиб,
а потім несподівано (9) дев'ятка
...Пішло, але не зовсім.
І тому, хоча невдало — буква «А»
щоб зашкварчало.
Жде, чека — нема,
Забитий кілочком «І»
— Івалтуй себе, додай дві крапки —
— «І»
(недбайло зойкнули гумки)
— Давай ще «І». Давай іще
питання знак, але ж переверни отак...
пішло.¹

Отже, цілковита свобода авангарду є позірною. Етичні та естетичні межі таки існують, але не як межі заборони, а контакту. Себто вони встановлюються не самим для себе напрямом (як, скажімо, традиційна лірика репродукує власну норму, як у параметрах високого й низького постійно знаходить її для себе модерна лірика), а художньо-філософською практикою інших напрямів. За безумовні художні здобутки й духовні досягнення традиційної та модерної лірики авангардна думка сягнути не може — духовна terra incognita їй недоступна. Несотворене не іспитується.

З другого боку, іманентні морально-естетичні засади традиційної та модерної лірики (як і поетичні форми їх самовияву) постійно контролюються хижою іронічною жадобою авангарду, крізь тісноту удаваної глупоти, свідомої оземленості і саркастичної примхи якого має пройти все велике й гарне, коли воно розумне й доречне. В разі позитивного (для великого й гарного) результату такого іспиту авангардний вірш перетворюється на прояв глупоти й поганого смаку. В разі негативного — меншає «поганого смаку» й глупоти в самій ліриці.

¹ Найдєн Є. Викиди // Боже, ми вільні... — Черкаси, 1993. — С. 112.

Так, скажімо, Шевченкові строфи тільки підкреслюють «даунівську» природу «песен» М. Бабака, заглиблюватися в яку і гидко, і нецікаво. Так само пафос глибокого національного болю й тужної безпритульності, тонко віддані Ю. Андруховичем у вірші «Козак Ямайка», цілком однозначно засвідчують витребенькуватість їх авангардного пересміху О. Ірванцем (вірш «Чумак Хокайдо»¹). У цих та інших багатьох випадках предмет перемагає екзаменатора.

Зовсім інші художні наслідки експерименту Ю. Позаяка, котрий кладе під авангардний окуляр розумність і життєвість поширеної в 60—80-х рр. моделі «народної» особистості, яка в своїй природній цілісності й чистоті здатна все витримати, все перебороти і вистояти перед труднощами життя. Йдеться про такі позитивні самі по собі риси, як стійкість, моральна непохитність, розважливість, висока християнська смиренність. Однак на цих якостях від певного часу література починає явно спекулювати, бо апологетика здатності витримати *все* відсуває набік питання про те, наскільки *розумним і бажаним* є це соціально-історичне «все». Тобто, силою духу виправдовується безглуздість дійсності, сама духовна міць починає залежати від цієї безглуздості, аж ніби потребувати її задля власного потвердження. Цю небезпеку спекулятивного переродження позитивної якості і вловлює автор, доводячи образ незламного страстотерпця до логічного завершення — абсурдного з гуманістичної точки зору всетерпіння «простої» людини. Важко не почути в цьому вірші коректного, але рішучого позову на художній кін ліричних персонажів Б. Олійника з віршів «Про хоробрість» і «Дядько Яків» (такий позов ясно означається чисто Олійниківським лексико-синтаксичним та інтонаційним планом):

Дядько Онисим не знає англійську,
Випив сивухи, в зубах «Біломор»,
Йому наплювать, що дурний воронисько
Вже всоте прокаркав йому: «Невер мор!»

¹ *Ірванець О.* «Тінь великого класика» та інші вірші. — К.: Молодь, 1991. — С. 55.

Адесь за горою вже гахнув реактор,
І в дядька на вусах урановий пил —
Піде в вогонь человечеський фактор
Й засипле реактор, щоб більш не димів.

А дядько, як завжди, загра на баяні,
І з лісу йому відгукнеться упир:
Один дядьків син на війні у Афгані,
А другий літає на станції «Мир».

А дядько баян розтягає по-свійськи —
Він випив сивухи, в зубах «Біломор»,
Йому наплювать, що дурний воронисько
Вже всоте прокаркав йому «Невер мор!»

«Пропала грамота»¹

Безумовно позитивна художньо-філософська модель (і портретам Б. Олійника, і тим, *що і хто* за ними, в цьому не відмовиш) випробовується на міцність і в умовах крайніх гротескно-іронічних тиснень вочевидь не витримує: незворушна гра на баяні притрушеного радіаційним пилом дядька, один син якого — на безглуздії чужій війні, а другий — на орбітах чужої слави — красномовне тому образне свідчення. Виснаженість «формули стійкості», застосовуваної де треба і не треба, призводить до морального збочення. І хоча жодної нової формули навзамін підваженої автор не пропонує, на одну схоластичну догму стає менше.

До концептуального зміщення упоширеної моральної тези в бік її практичної реалізації, що є одним із типово авангардних прийомів, вдається Ю. Позаяк у вірші «Якщо птаха тримати в неволі...». Жодними розумними аргументами довести художню зужитість означеної першим рядком параболи неможливо, адже це — аксіома, афористична неспростовна теза: вільний дух неволі не терпить. Це — позитивне і разом з тим банальне судження, що однак не заважає тиражувати його як поетичний шаблон знов і знов.

¹ Позаяк Ю., Недоступ В., Либонь О. Пропала грамота: Поезії. — К.: Радянський письменник, 1991. — С. 11.

Тобто, і заперечити його не можна (бо ж правда!), і терпіти в літературній якості несила. До того ж ідеться не тільки про цей постулат, а про ідейний трафарет, уособленням якого він тут і виступає. Отож автор і не заперечує, навпаки, приймає цілковито, всерйоз, до смішного буквально, обіймами широкого прийняття вичавлюючи з трафарету останні художні соки:

Якщо птаха тримати в неволі,
Якщо птаху підрізати крила
І якщо відрубать йому лапи,
А до того ще й вискубать пір'я,
І напхать йому в задницю яблук,
І усе це в духовці спекти, —
То це буде засмажена качка,
Це окраса святкового столу¹.

Загалом уся поетика «Пропалої грамоти» є яскравим фактом українського концептуалізму й зумовлена цілеспрямованим руйнуванням догм і шаблонів епохи «розвинутого соціалізму», за якої ці вірші, власне, і створювалися. Тому сьогодні вони прочитуються легко (що для авангарду є маловтішним), часто як щось уже перебуле, дедалі менш до нас дотичне (припускаю, що років через двадцять вони тамтому читачеві взагалі мало що говоритимуть). Це природно, бо дезавуація тих або тих світоглядно-естетичних постулатів має смисл саме в час їх активного побутування і втрачає на значенні із їх зникненням — саме це я маю на увазі, коли кажу про нетривалість літературного життя авангардної лірики, її «приданість» своєму часові.

Скажімо, зображена В. Недоступом «табірність» усенародних радянських свят, яку ми навчилися не помічати (бо як інакше було жити?) сьогодні викликає хіба що посмішку й не має колишньої знущальної гостроти: і режим, і люди того режиму відходять в історію і забирають із собою енергію обурення («Святкове»).

¹ *Позаяк Ю.* Якщо птаха тримати в неволі // *Позаяк Ю., Недоступ В., Либонь О.* Пропала грамота: Поезії. — К.: Радянський письменник, 1991. — С. 7.

Чого не можна сказати про «Алкохоку», предметом яких є не так «моральний кодекс будівника комунізму» (й авжеж не антиалкогольний азарт партвлadı), як ніким не відмінений ідеал гармонійної людини. Так, цей ідеал обростає міщанськими атрибутами добропорядності й поважності, які зовсім не відразу відкидаються суспільною свідомістю, бо й не можуть бути відкинутими геть (марність хіп-півського бунту — промовисте тому свідчення). В оцих складних зводинах ідеологічної пропозиції й ідейної потреби народжується кав'ярняний персонаж «Алкохоку», світ якого замикається на пляшці в силу сумнівності всього іншого. І справді, в результаті епатажного жесту позлітковість пропонованої на кожному кроці доброчинності уявнюється, але разом з тим уявнюється й безцільність існування — брак конструктивної відповіді. Звідси — невеселий «післямак» алкохоку, що приходить на зміну саркастичній усмішці:

Коли цвітуть каштани
Й каштани опадають,
Завжди я в «Франсуа».

Ах, як сюркоче
Цикада у траві —
Рубля лиш не хвата...

Здається, лиш недавно
Ми разом сіли пити,
А вже надворі осінь.

Задзвонив телефон,
Не зніма я трубки
Ще пів пляшки лишилось.

.....
Як смішно всі внизу
голівки задирають —
З балкона я стругнув...¹

¹ Позаяк Ю. Алкохоку // Позаяк Ю., Недоступ В., Либонь О. Пропала грамота: Поезії. — К.: Радянський письменник, 1991. — С. 43—44.

Оригінальність за будь-який кошт (головним чином за кошт «громадського смаку») — повсякчасна турбота авангарду. Однак це не заважає поетам вдаватися до прямих запозичень, що, чесно кажучи, припускає загалом невисокий культурно-освітній рівень читача. Бо чим іще можна пояснити, що такий цікавий і винахідливий автор, як Ю. Позаяк, раптом заходиться «поповнювати» репертуар всесвітньо відомого театрику абсурду «Зелена гуска» К. І. Галчинського «власною» п'єсою на три дії «Пульсуючий тигр»¹?

Та найважчі стосунки в авангарду не зі світовою практикою (перегук форм та ідей — явище закономірне), а з рідним будівельним матеріалом — мовою. Тікаючи від заграних образно-семантичних та інтонаційних фігур або демонстративно їх канонізуючи (що за логікою авангарду те саме), авангард раз по раз відбігає від мовної норми, перекривлює і перекроє її, що негативно позначається передовсім на самому творі, а не на тому, чим він до життя покликаний. Вульгаризми, порушення синтаксису, чужомовні запозичення — навіть як гротескний варіант украї засміченої нині української мови вражають мову, а не джерело її занечиснення («Англійська балада» Ю. Позаяка, «З народного» О. Ірванця та ін.). Зрештою, у світлі літературницьких красивостей, солодкавих віньєткових (міщанських) пишнот, яким несть числа, маскарадна мовна перекривленість авангарду має свій сехвилинний сенс. Та водночас вона ж прирікає витвір на літературне небуття, на що вже давно звернули увагу визнані майстри: «Швидкість розвитку мови неспівмірна з розвитком самого життя. Всяка спроба механічно пристосувати мову до потреб життя зазделегідь приречена на невдачу. Це насильницьке, механічне пристосування, недовіра до мови, яка є одночасно і скороходом, і черепахою»².

Один із тих, хто щасливо уникає конфлікту з мовою і сьогодні, мабуть, є найцікавішою постаттю українського авангарду — це В. Цибулько, автор збірок «Ключ», 1988 р.; «Піраміда», 1992 р.; «Ангели і тексти», 1996 р.; «Майн кайф», 2000 р. і багатьох публікацій

¹ Там само. — С. 9.

² *Мандельштам О. О* поезии. — Ленинград, 1928. — С. 33.

у пресі. Здається, саме В. Цибулька стосується зауваження Н. Білоцерківець щодо «гуманістичного жесту», «ніяково приховуваної сентиментальності» в контексті «карнавального» метафоричного плину. Його ліричні монологи не мають ані інтелектуальної валяжності В. Неборака, ані емоційної нарваності М. Бабака чи О. Ірванця, котрий взагалі схильний до екзальтації. Натомість вони позначені часом дивовижною чистотою, дитинністю світосприймання, незброюючою безпосередністю реакції, яка змушує «добропорядний глузд» зіщулюватися і вдавати, ніби нічого не сталося, аби не виявилася його власна ходульність. Естетично-філософська достатність образного плану раз по раз зближує лірику В. Цибулька з модерним поетичним плином, тоді як ігрова дошкульність та епатажне смаківництво надає їй виразного авангардного характеру:

блукаю по місту
наче тарган в попільничці
поміж синіх панчо
поміж чорних панчо
обклеєних купюрами
одна з ніг ну скажімо в Ленінграді
друга з ніг ну скажімо в Москві
ну а я серед них
ну скажімо в Балагое
я курвиметр візьму
і відміряю скільки ж то пішки...¹

Отже, наприклад, скандально-буфонадне «вимірювання» художницької самоти й безпритульності в проституйованому соціумі — дратує воно чи переконує? Продовжує маркесівські «сто років самотності» чи уриває їх зневажливо-вульгарним жестом? Це питання не до автора, це питання до читача, котрий опиняється перед цим питанням завдяки авторові: авторський умисел ставить читача перед цим питанням. Або інший не менш цікавий приклад.

¹ Цибулька В. Замок // Піраміда. — Житомир, 1992. — С. 25.

У верлібрі «до ранку за кількість випитого чаю нас посвящать в узбеки...» без жодних претензій на багатозначність (без самозакоханої богомної екзальтованості) уявнюється духовна знебутість «зайвої людини» («скрипаль — не потрібний»), яка забавляється власною спустошеністю, що як предмет рефлексії нічим не гірша за декларовані традиційною літературою цілеспрямованість і натхненність:

в чашці як в черепащі
голос мусульманського світу
шумлячий і бездонний
може прикласти до вуха
чи проповідь хіпацького гуру
і послухати дев'яту суру з Корану
про останні підступи світового імперіалізму

хочу прикласти чашку до вуха
але звідкись з'являється палець
і свердлить мені скроню
мабуть це палець Сальвадора Далі.¹

Це — образна акцептація буттєвої марноти чи її переборення? Фантазмагоричний «палець Сальвадора Далі» — це завершальний штрих у портреті вар'ята чи знак духовної загроженості щодення, пересторога? Знов-таки, це питання не до автора, а до реципієнта, котрий, хоче того чи ні, опиняється перед цим питанням. Прошу звернути на це особливу увагу як на вихідний пункт подальших роздумів про авангард.

Ще ясніше прагматичний зміст авангардного пориву проявляється в ліричних поемах В. Цибулька і змушує становчо замислитися над тим, навіщо, задля чого ця лірика викликає демона естетичної та етичної руйнації, навіщо, задля чого захитується світ устояних уявлень та оцінок, яка мета «збурення розуму» (відповідаючи на нього, М. Шапір явно спинився на півдорозі). А що ефект обурення таки досягається, може засвідчити хоч би такий уривок

¹ Цибулько В. До ранку за кількість випитого чаю... // Піраміда. — Житомир, 1992. — С. 9.

з поеми В. Цибулька «Радість битія» зі «скромною» підназвою «Нетленка»:

походжа по майдану якийсь чоловік
наче Ленін
насправді ж то мент
так що треба дивитися
бо хто його зна
що там у нього на мислі
візьме
та сцапа
запише в аграрії
і спровадить в техаський колгосп-мільйонер
йо машино машино
железна
моя
й алюмініюва
знову праски простують на Київ
і сили їм вистачить
аби розрівняти священні сім пагорбів
скаче Адольф Ворошилов
з пенісом наголо
на залізній мітлі мчить Париж визволяти
а Париж визволятись не хоче...¹

Приймати це чи не приймати? З одного боку, автор аж ніяк не покривджує соціально-історичної правди: божевільна більшовицька ідея «на зло усім буржуям світовий пожар роздмухать» точно передана образом «Адольфа Ворошилова», який скаче визволяти Європу «з пенісом наголо». З другого боку, цей шокуючий натуралізм відбирає можливість загального прийняття художнього образу і відповідно вміщеної у ньому думки. Вже в силу суто етичних чинників цей малюнок не може бути фактором формування громадської думки (що є органічною функцією модерної і традиційної лірики),

¹ Цибулько В. Радість битія. Нетленка // Слово. — 1992. — №10/55.

навпаки, він цю думку розламає, поляризує, знезагальнює. Читач опиняється у скрутній, дискомфортній для себе ситуації, коли він змушений зійти з надійної площини загальноприйнятого й сам для себе визначити — приймати чи не приймати цей образ, цю думку. І в тому, і в іншому разі (навіть коли він затаврує цей образ, визнає його ганебним і позалітературним, хуліганським) це буде його власне рішення, його власний вибір і присуд. Прийняти чи відкинути даний образ автоматично читач не може, оскільки це *безпрецедентний випадок*.

Створення безпрецедентної морально-естетичної ситуації — ось що лежить в основі авангардного акту й дозволяє збагнути своєрідність авангардної лірики в цілому. І допомагає цьому, з-поміж іншого, гайдеггерівський метод екзистенціальної аналітики буття¹.

Суть у тому, що традиційна й модерна лірика витворює такі філософсько-естетичні пропозиції, які згуртовують суспільство в його духовно-інтелектуальному бутті, хай не зразу, але опановують масу, обдаровуючи її моральною орієнтацією й утверджуючи в ній безумовні духовні цінності. Це — основа основ комунікативності соціуму, його імовірної злагодженості в кожний окремих момент історичного часу. Однак, вступаючи в процес такої комунікації («Mithsein»), особистість так чи так зрікається функціональної органічності власного буття («Dasein») і потрапляє в полон «анонімної влади іншого» («Dasman»). І хоч би яким розумним і корисним був цей полон, він знеособлює індивідуальність, перетворює її на безлику одиницю натовпу, нехай і тисячу разів розумного, по-своєму етично зорганізованого.

Ми всі належимо (або мислимо себе належними) до певної конструктивної морально-естетичної системи цінностей, що дозволяє нам триматися річища розумного і звільнює нас від непосильного морально-психологічного надміру, пов'язаного з *повсякчасним* визначенням місця кожного предмета чи явища в єдиній світоглядній системі. Його місце, як правило, визначене (ця визначеність

¹ Див.: Heidegger M. Sein und Zeit. — Tubingen, 1960; Bartels M. Selbstbewusstsein und Unbewusstes. Studien zu Freund und Heidegger. — В. — N. Y., 1976.

дарує нам «оази відпочинку»). Але разом з тим ця влада «анонімного іншого» звільнює нас від відповідальності за місце і значення того чи того в загальноприйнятій світоглядній системі, а також і за саму систему в цілому. Авангард і *повертає нас до відповідальності*, до необхідності робити власний вибір, зрікаючись комфортності «спільного рішення», яке є джерелом гармонії і спокою.

Морально-естетичний вибір, перед яким опиняється кожний як реципієнт авангардного твору, миттєво *підносить міру індивідуальної відповідальності* й розширює простір особистісного буття, яке самим цим вибором відмежовується від суспільної екзистенції. Тут і саме тут — джерело «тяжкої втіхи» від авангардної лірики і тієї роздратованості, яку вона викликає (адже порушено комфорт!). Це ж зумовлює необхідність серйозного гуманістичного предмета як претексту авангардного художнього акту, оскільки вибір між дурним і дурним, марним і марним, дрібним і дрібним позбавлений всякого смислу і ваги. Зрозумілою стає також «невловимість» предмета, його приналежність до самої нормативної системи мислення. Адже будучи чітко окресленим, цей предмет одразу потрапляє в знайоме загальне поле позитивних суджень, і тоді ми маємо справу з пародією, шаржем, карикатурою, які вельми *почасти* стосуються кожного окремого «я», тоді як порушення єдиної системи мислення та відчуття прямо і безпосередньо стосується кожного «я», повертаючи це «я» до особистої відповідальності.

На мій погляд, *реабілітація особистого буття через відповідальність і є прагматичним надзавданням авангарду*, що спричиняє до постійного плавного коригування суспільної свідомості, є контролюючим чинником «безособистісної анонімної влади іншого». Під таким кутом зору уявлюється прихована деструктивність телеологічність авангардної лірики через ненастанний апофатичний індивідуальний пошук самого «телосу» — цілі (а не тільки її визнання). Останнє, власне, й дозволяє говорити про авангардну лірику як органічну складову жанру.

Викладені вище тези можна проілюструвати віршем В. Цибулька «Між замістям і містом», що змушує кожного визначитися у ставленні до перестарілого радянського типу, уже фактично

безумної тіні фанатика-служачки або ж затюканого виконавця, якого не можна просто відкинути або затаврувати. Адже йдеться не про злочинця, а пересічного громадянина, одного з ветеранів «будівництва комунізму» і незвідка без лапок захисника вітчизни, поранки з яким видаються нині абсолютно недоречними з погляду етики. Та варто лишень вийти з-під затінку «колективної мирної угоди», вимушеної моральної злагоди соціуму, і вся внутрішня злагодженість твого «я» у плані розрізнення доброго і злого враз порушується, вимагає індивідуального уточнення, кличе до відповідальності за відповідь, яку це «я» ось зараз саме собі складе:

між замістям і містом
пригорі-примістя там
богом і людьми призабуті
не інваліди але пристарки
пристарки але не ветерани
пережили клімакс історії і власний

о як же їм хочеться нагадати про себе
та так щоб опісля всі пільги
та так щоб не кланялись більше
дільничному інспекторові
господи-боже
ну дай їм хоч годину побути Моцартом
кажуть він поклав на музику
статут ВЛКСМ

господи-боже
ну витвори ж гроші
з надрукованими на них їхніми лицами
щоб можна було виграти в лотерею
50 крб
господи-боже
ну дай хоч піймати шпигуна¹.

¹ Цибулько В. Між замістям і містом // Піраміда. — Житомир, 1992. — С. 19.

Таким чином, понищення шаблонів і кліше, як художня функція авангарду, поширюється на найпотаємнішу, інтимну сферу індивідуальної свідомості. І весь епатаж, уся викличність цього письма є засобом поруйнування узвичаєних комунікативних зв'язків між особистим буттям і колективним нормативним існуванням, сам вихід за межі якого завжди є скандалом, проявом зухвалості, що межує з божевіллям. У цьому — коріння некомунікабельності авангардної лірики, її соціальної відринутості (російською «отверженности»), що реабілітує особисте буття через відповідальність, через виведення мислячого «я» з-під заспокійливої «анонімної влади іншого». Саме цьому й підпорядкований увесь художньо-стильовий арсенал поетичного авангарду, мета якого — не об'єднати соціум «під дахом» тієї чи тієї ідеї (судження, оцінки, парадигми інтелектуальної чи емоційної), а роз'єднати й змусити кожного сформулювати власну, явивши в тому власну відповідальність. А засобом такого роз'єднання *заради духовного чину* тільки й може бути різке, безоглядне поневаження «громадського смаку», що зумовлює художньо-естетичну амбівалентність авангардної лірики.

1993, 2004 р.

III. СТИЛРОВА ТЕХНИЦИ

СТИЛЬОВІ НАПРЯМИ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

**(друга половина ХХ ст.:
спроба типізації)**

У своїх роздумах ми виходитимемо з найзагальнішого розуміння стилю як «сукупності ознак, які характеризують твори певного часу, напряму, індивідуальну манеру письменника». Ми також зосереджуватимемося на тому «спільному, що об'єднує творчість ряду митців, споріднену тематикою, способом створення художнього світу», погоджуючись, що «тут стиль збігається з мистецьким напрямом, течією»¹. Відповідно ми зосереджуватимемося на явищах та інтенціях загального порядку, що зумовлюють собою саме такий, а не інший профіль жанру даного часу, тоді як самі ці явища та інтенції виводитимемо з індивідуальних поетик, в яких вони, на наш погляд, заявили про себе найвиразніше.

Сказане означає, що творчі індивідуальності цікавлять нас остільки, оскільки виступають яскравими репрезентантами певних стильових течій (або напрямів), що не завжди збігається

¹ Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — С. 656.

з літературним масштабом конкретної постаті. Ну хоч би тому, що якзавгодно вагома поетична творчість ім'ярек може визначатися стильовою парадигмою попереднього часу або, навпаки, містити в собі ідейно-естетичні матриці, яких ми ще не можемо дефініювати, бо ними заповідає себе наше літературне майбутнє. Себто в плані персоналій дослідження має вибірковий характер і може далеко розбігатися з усталеною ієрархічною картиною української поезії другої половини ХХ століття. Не приховуємо й того, що наші акценти можуть прислужитися корекції цієї картини при тому, що вони аж ніяк не претендують на остаточність і розставляються нами з бентежною свідомістю перших кроків у химерному стильовому полі сучасності.

Чи не більшою мірою сказане стосується і самих стильових напрямів, виразність яких *різко знижується* з перенесенням погляду на близькі до нас у часі поетичні явища, не кажучи вже про день теперішній, стильовий профіль якого ми вповні бачити просто **не можемо**. Хіба що спробуємо силоміць увібгати його у форми, вже кристалізовані в інших літературах світу. Безумовно, ми зважаємо на цей «чужий досвід» — у міру його природної інтенційної участі в саморухові національної естетичної думки. Водночас ми цілком поділяємо думку В. Жирмунського про те, що цей досвід завжди опосередковується питомою національною потребою¹, а в остаточному підсумку, на наш погляд, трансформується в якість, відмінну від уже відомої в тій чи тій літературі. В іншому разі — як повтор і копіювання — ця якість не варта розмови.

Наскільки складним є наше завдання, більш як промовисто свідчить повчальний досвід Ю. Шевельова, котрий 1945 року спробував був описати стилі сучасної української літератури на еміграції в однойменній статті². Фактично продуктивними виявилися ті

¹ Див.: *Жирмунский В.* Литературные течения как явление международное. — Ленинград: Наука, 1967.

² *Шерех Ю.* Стилї сучасної української літератури на еміграції // *Шерех Ю.* Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. I. — Х.: Фоліо, 1998. — С. 161—195.

судження критика, що прямо (через «рятівне» — «нео») чи опосередковано (через «традицію») спиралися на вже усталені в поезії стильові взірці: неоекспресіонізм І. Багряного, а в поєднанні з традиціями фольклору — й Т. Осьмачки; плідне повернення «до джерел українського символізму» у В. Барки; особливо ж неокласицизм, що слугує Ю. Шевельову головною точкою відштовхування і в загострено полемічній оцінці якого, зумовленій конкретною літературною ситуацією, дослідник втрачає переконливість і наукову об'єктивність¹.

Ми ще звернемося до багато в чому точних і слухних спостережень Ю. Шереха, але вже сам запроваджений ним розподіл творчого жанрового поля на «європеїстів» і «органістів» — цей чисто критичний, умовний хід, згодом іронічно прокоментований самим автором, — свідчить про неймовірну складність оперативних стильових характеристик «впритул» до живого предмета. І в цьому немає нічого дивного: у своїх оцінках теперішнього ми виходимо з минулого, і чим «сучаснішою» є досліджувана художня сучасність, тим невидиміші її зв'язки з минулим і тим приблизніші наші судження про неї.

Ю. Шерех не розглядає повоєнну поетичну практику підрадянської України, а тим часом попри всі її химерності та мілізни саме ця практика опосередковує собою такі різні, здавалося б, епохи, як національне відродження 20—30-х років з властивим йому жанрово-стильовим розмаїттям і не менш бурхливе шістдесятництво. Цим зовсім не применшується вага творчості Т. Осьмачки, О. Зуєвського, В. Барки, Є. Маланюка, С. Гординського та інших самодостатніх персонажів шерехівської студії, проте не їхня, відрубана «залізною завісою» творчість послужила для шістдесятників відправною точкою стильових пошуків, а все ж таки «домашня» поетична продукція. Тому є очевидна потреба приділити їй увагу, що ми й спробуємо зробити, зосереджуючись передовсім на визначальній стильовій течії цього періоду — *соцреалізмові*.

¹ Див.: *Наливайко Д.* Українські неокласици і класицизм. — Наукові записки НаУКМА. Серія «Філологія». Т. 4. — К.: Видавничий дім «KM Academia», 1998. — С. 3—11.

1. СОЦРЕАЛІЗМ

Саме від другої половини 40-х до кінця 50-х років теоретичні постулати соцреалізму остаточно оформлюються у певній манері письма, стають загальноприйнятим способом поетичного висловлювання, що кристалізується в канон. Фактично нестримне його упоширення було прямим наслідком тоталітарної структуризації СРСР як суспільства, до чого слід додати небачену в історії людства фізичну винищеність літературних сил (в Україні за різними даними від 223 до 400 осіб¹), як, зрештою, й моральну безопірність видатних поетів, котрим влада милостиво дарувала життя (П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан, В. Сосюра, Л. Первомайський...). Молодші поети (А. Малишко, М. Стельмах, М. Герасименко, І. Нехода та ін.) взагалі прийшли в літературу під грім литаврів, які сповіщали про перемогу соціалізму й торжество в СРСР «єдиного творчого методу», що в принципі відміняло потребу будь-яких ідейно-естетичних новацій, окрім декретованих соцреалізмом.

Які ж стильові ознаки притаманні цьому складному соціально-естетичному явищу, що розвинулося на ґрунті знаних, традиційних форм і простяглося у часі за межі існування самої Країни Рад? Очевидно, це передовсім *декларативність*, *деперсоніфікованість ліричного «я»*, *утилітарність ліричного переживання*, *проти-покладена метафоричній багатозначності іконічна наочність*, *наскрізна дискурсивна ідеологізованість поетичного тексту* або ж ідейно-тематична заданість цілого.

Слід одразу зазначити, що в межах цих дуже загальних естетичних принципів (які в остаточному підсумку слугують вивищенням волі влади над волею особистості, програмного над мислимим, суспільного над індивідуальним, бажаного над дійсним) соцреалізм у поезії утилітаризує різноманітні стильові взірці — від фольклорних (у А. Малишка, М. Стельмаха) до конструктивістських (у П. Тичини й М. Бажана). У випадку справді талановитих митців,

¹ Див.: Звернення Об'єднання українських письменників «Слово» до II Всесоюзного з'їзду СП СРСР // На порозі смерті. — К., 1991. — С. 9.

світосприймання з відповідною йому питальністю й розмислово-чуттєвою розімкненістю замінюється проблемно-тематичною риторикою, що тяжіє до остаточності суджень і почувань, себто фактично є замкнутою на собі системою, що передбачає єдиний тип референції: сприймання «на віру». З множини інтонацій та регістрів на чільне місце виступає апологетика радянської дійсності і героїчний пафос як її моральне забезпечення.

Зрештою, навіть у цьому практика соцреалізму позбавлена оригінальності, оскільки зіперта на високу, хоч і всуціль сфальшовану традицію вишості загальнонародного над індивідуальним (з відповідною цьому експозицією поведінкових взірців). Відвічна «суспільна заангажованість як внутрішнє тяжіння цього слова до екзистенції природного носія цієї мови була підмінена функціональним зобов'язанням щодо **цієї влади**. Аморальність останньої знімає питання щодо моральної сутності цього зобов'язання. Отже, йдеться про морально-філософську вихолощеність суспільної заангажованості поезії в її радянській версії»¹.

Як знаємо, поезія другої світової війни відбила складний процес духовного розкріпачення особистості, сама оновилася у цьому процесі². По суті, вона зафіксувала стрімку гуманізацію й демократизацію художньої свідомості, що відбулася під тиском обставин: аби зберегти себе і перемогти у двобої з гітлеризмом, влада мусила дещо «попустити» народну волю, думку і душу. Саме звідси — і «Слово про рідну матір» М. Рильського, і «Похорон друга» П. Тичини, і «Зелений світ» Л. Первомайського.

Гаразд розуміємо й те, що саме проти цієї духовної (а, відповідно, й стильової) розкріпаченості були спрямовані всі голобельні критичні кампанії 1946—1951 рр., якими художня думка була знову і ще надійніше, як до війни, загнана в рамки одописного канону. Причому, найпростішим шляхом — шляхом ідеологічної

¹ Масловська Т. Соціальна заангажованість літератури (міра свободи та обов'язку) // Слово і час. — 1998. — № 9—10. — С. 40.

² Див.: Моренець В. На вогненних рубежах // Білий ішов святий і правий. — К.: Дніпро, 1986. — С. 21—86.

експлуатації абсолютно природних почувань. Адже травень 1945 р. поезія підрадянської України зустріла словом радості й надії. Світлі настрої, мажорні інтонації, апологія простих земних радостей, що і мають найвищий смисл — цим відзначається лірика перших повоєнних років. Навіть урочистість зникає з емоційної гами, по-людськи спрощується у щасливому розслабленні «людини на осонні»: *«Одійшла воєнна люта хуга! Пливе весна, як вільний тихий лин, сміються рястом луки і яруги, Пшениця сходить і гуркоче млин»* (І. Вирган, 1946).

Ця поетика екзистентної повні захоплює усі жанри, а в поетичній ліриці зроджує домінуючий стильовий ключ загальної похвали життю у формах прямого визнання (вже тут зазернена «платкатна матриця» цієї похвали). Звісно, було безліч декларацій, — жодна збірка не могла з'явитися без панегіриків партії і «батькові-Сталіну», — але все вартісне первісно народжувалося з *особистісного* доброго і вільного світовідчуття, зі щирого визнання неціненності життя як такого (вірші М. Рильського, І. Неходи, Л. Первомайського, В. Сосюри, А. Малишка та ін.).

Однак природною ця *поетика радості* була недовго (та й то переважно тільки у творчості вчорашніх фронтовиків). Режим, що нарощував потужності ГУЛАґу, не міг дозволити людині тішитися життям незалежно від його власної владної волі, бо це підривало психологічну механіку тоталітаризму. Духовна свобода, винесена з бою, — хай неповна, наївна, підсліпувата, — була смертельною загрозою унітарному ладові, бо, «подорослівшавши», мала неодмінно обернутися проти нього (і обернулася, про що свідчить табірна поезія М. Самійленка, І. Гнатюка, В. Борового, Г. Кочура та багатьох інших, оприлюднена на початку 90-х). Викорінення усякого «вільнодумства», витравлення із суспільної свідомості будь-яких ілюзій щодо свободи, тотальне одержавлення думки, уніфікація індивідууму в житті й літературі (а все це — аспекти єдиного процесу кристалізації соцреалістичного стилю) були успішними.

Переглядаючи поезію 1946—1956 рр., видану в Україні (а творили її близько двохсот осіб!), доводиться констатувати надзвичайну результативність її стильової соцреалістичної канонізації і відповідно

майже фронтальну художньо-філософську вбогість. Бо соцреалістичне письмо є зреченням від особистої відповідальності за слово на користь ідеології. Можна відшукати окремі вдалі твори (В. Мисика, Л. Первомайського, В. Сосюри, І. Виргана, Ф. Ісаєва, С. Голованівського, Р. Братуня та ін.), однак жодна авторська збірка тих літ не підноситься до рівня літературного явища, зате десятки є «етапними» в процесі утвердження соцреалістичного стилю («Біля Спаської вежі» М. Бажана, 1952; «Нові обрії» А. Малишка, 1953; «Піонерське слово» І. Муратова, 1951; «Під зорями Кремля» М. Рильського, 1953; «Могутність нам дана» П. Тичини, 1953, — ми свідомо згадуємо імена лише «першого ряду»).

Чи не для всіх поетів «на волі» ці роки виявилися фактично викресленими з життя, змарнованими: про це свідчать дедалі тонші книжечки «вбраного», що до них відомі автори з періоду в десять років одбирають три-п'ять віршів; про це свідчить близько 500 (!) збірок, до яких не звертається читач і які куряться по бібліотеках в очікуванні поодиноких дослідників цього періоду. Про це свідчить драма П. Тичини, котрий у ці ж роки дійшов апогею своєї творчої самозгуби і як неповторний художник втілювався навіть не в окремих творах, а в окремих образах, жаских своєю натякальною прозорливістю («в озері, як образ волі, біла хмарка проліта...», 1945). Зрештою, це прямо стверджує мудрий М. Рильський, котрий завше все розумів: 1948 р. у вірші «Нашадок» він власноруч викреслює з майбутнього все, що і ним ось тепер пишеться, як безнадійно віддане не творчості, а трафаретові Доби:

Мову людську і пісні він потай
Слухає з наморщеним чолом —
І співа дедалі сміливіше...
Не мого він зошита допише, —
Свій почне новим своїм пером!

Уніфікація особистості в ліриці відбувається надзвичайно стрімкими темпами, ліричне переживання *одержавнюється* в усіх своїй площинах (від предмета до способу). Поет воліє радіти життю — на здоров'я, однак при цьому він має конче уточнити, що він

радіє життю *радянському*; хоче милуватися ланами — це також приймається з обов'язковим уточненням, що ці лани — *колгоспні*; бажає висловити свою любов до України — мусить неодмінно згадати про «коло братерських народів» і вдячно вклонитися Москві.

Це і є наскрізний ідеологічний дискурс соцреалістичного типу, про який ми згадували вище і який зберігає свою структурну тожсамість навіть за умови зміни самих ідеологічних знаків. Бо справа не в конкретній суспільній ідеології, а в тому, що нею визначається (обрамлюється, параметрується) ліричне переживання. Саме тому як стиль соцреалізм і свої початки, і свої продовження *має за межами власне цього соціалістичного суспільства*. Яскравим прикладом тут може бути поетична публіцистика Д. Павличка 90-х років, зокрема, цикл «*Без помсти і крові*»¹ й уміщена в ньому «*Пісня*»:

Вставай, Україно, вставай,
Єдною Чорне море й Карпати,
І свій переболений край
Не дай ворогам розламати.

Нам можуть слушно зауважити, що ця стилістика закорінена в дуже давню традицію, хоч би народної похідної пісні. Так, одним своїм краєм — безумовно (крім моральної фальші соцреалізм взагалі нічого *свого* в поезію не вносить). Проте другим своїм краєм ця змістова форма впирається у великий материк тоталітарного мистецтва ХХ ст., де винесена в чисельник людська маса ділиться на знаменник владної волі: ми становчо абстрагуємося від морального характеру цієї волі, достатньо того, що йдеться про «безособову анонімну».

На початку 50-х могло видаватися, що оті маленькі дискурсивні ікони (Москва, Кремль, секретар райкому, колгосп тощо) є незначними поступками офіційному духові й художньому організмові насправді зашкодити не можуть. Але це не так: вони вели до принципової трансмутації «поетики радості», її цілковитого естетичного переродження, що ми й прагнемо показати як процес

¹ Літературна Україна. — 1991. — 17 січня.

становлення соцреалістичного стилю. Адже між суб'єктом та об'єктом почуттів (думки) *виникала проміжна ланка* — надособистісна державна (безособово-анонімна) воля. Відтак морально-естетична сутність лірики (суб'єктивний образ об'єктивного світу крізь позитивне «я») вироджувалася, бо між «я» і світом втрачався безпосередній зв'язок і виникав «фільтр» третьої субстанції — анонімною державної свідомості, *безособистісного сумління*, що є оксимороном!

І чим щільнішим робився цей фільтр, тим більш «громадянською» вважалася ця лірика. Йдучи на неістотні, здавалося б, поступки (редакторів, цензорів, «верховному читачеві», зрештою, власному почуттю самозбереження), поети і не зчулися, як, оспівуючи повноту мирного будення, вони почали оспівувати державу, сталінський «рай», міфічне царство благодаті. І чим емоційніше та щиріше втішався доквіллям ліричний персонаж, тим більшої міці набував оцей державний міф, обрамлюючи собою реальну дійсність. «*Як хвиля пшениця хлюпоче в борти, коли, прокладаючи путь, комбайни, мов судна важкі, до мети по морю достатку пливуть*», — писав 1947 р. М. Упенік, а в Україні тим часом лютував черговий, організований більшовиками, голод. Тобто, іконоване низкою найпростіших тропів (зокрема, метонімія, — «зорі Кремля») безособистісне сумління відділяло особистість від життя й перебирало на себе режисуру їх віднині химерних стосунків.

«Насправді реалізм, — пише І. Фізер, — у більшості випадків, це тільки мистецька манера, за допомогою якої автор транспонує предмети своєї уяви в мистецьку дійсність. Рамки чи цілість, в яких відбувається це транспонування, завжди, як правило, є мистецькою фікцією»¹. У нашому випадку лихо в тому, що не жива людська фантазія, мрія, прагнення тощо, а власне безособистісне владне сумління визначають собою ці «рамки чи цілість».

Учасник війни К. Дрок абсолютно щиро і з повним на те правом утішається життям і 1949 р. пише: «*І ні тіні журби не ляга від хмарин на Карпати, тільки радість дзвенить у піснях, що навкруг попливли*». Але насправді це вже *не його* радість, вона знеосіблена,

¹ Фізер І. Пощо? І для чого? // Сучасність. — 1971. — № 1. — С. 39.

нелюдська, бо **не чути** грому «лютої битви» і **не бачити** потоків крові, що її у цей же час у цих же Карпатах проливали за Україну вояки УПА, **людина не могла!** Вона могла *лише удавати*, що не бачить цього й не чує. І власне оця *здатність «робити вигляд»*, а також *сам цей «вигляд»* — *маска*, маніфестовані різними художніми формами (фольклорними, неоромантичними, неокласицистичними) у різному стилістичному ключі (пісенно-ліричному, плакатно-декларативному, медитативному, хронікально-документальному тощо) є **іманентною властивістю й конститутивною ознакою соцреалізму**.

Причому поетичне переживання цілком очевидно являє «вертепність» власного суб'єкта й об'єкта — являє самим прагненням автора «сховатися за мову», яка, по-перше, — і на це вказано вище, — може бути різною за стильовим ключем, а, по-друге, завжди зраджує автора тим, що свідчить про свою ужитковість буттєвою та моральною *неадекватністю* означуваного й означника.

Як ось хоч би й у цьому випадку, де радість народу-переможця має — за текстом — природно зрезонувати не в його власній душі, відбитися не в трибі його власного світовідчування, а в... Кремлі: *«Пісень і танців свято Нехай лунає по землі, щоб чуť було аж у Кремлі»*. Так пише 1949 р. М. Рильський, як людина життя ховаючись за ідеологемами цього життя. Погодьмося, що мова й цього пасажу була би значно менш ужитковою, коли би описуване поетом свято пройняло «кожне серце», «кожну душу» — художньо-філософських варіантів безліч... Однак усі вони передбачають *авторське ставлення* (яким тільки й долається об'єктивна ужитковість мови!), тоді як у системі соцреалізму воно виявляється абсолютно зайвим (хоча насправді й існує «за лаштунками» цього мовлення, на що нам і вказує умовність самих «лаштунків», тут — «Кремля»), а тому тотально потісняється державною прагматикою, ще точніше — *ставленням влади*.

Цей нищівний для літератури механізм одержавлення ліричного переживання (який, до слова, і почали були ламати шістдесятники, повертаючи в поезію «невертепний» об'єкт переживання: доказом цього є вся шорстка достеменність їхньої тематики й проблематики, заново загнана у підпілля, шухляди й самвидави

зі згортанням нетривалої «відлиги») мав свою логіку. Демон безособистісного сумління («чиста аморальність»), раз випущений у світ, почав витісняти з мови «хазяїна» — конкретне ліричне «я» (сигніфікат *певної* моралі, зовсім не обов'язково гуманної, проте *хоч якоїсь*).

Коли в 30-х роках соцреалістичне знеособлення лірики мало спорадичний характер (обік «Партія веде» П. Тичини 1934 р. була й збірка «Рівновага» Є. Плужника 1933 р.; та й у самому Тичининому вірші, на наш погляд, зачаєно дві моральні субстанції, одна з яких **уже** зроджена моральними мутаціями й кличе «всіх панів до'дної ями», а друга — особистісна й «валєнродична»¹ — **ще** докидає з-поза цих лаштунків: «нам своє робить»!), то в 50-х — тотальний.

Позбавлене всякої духовно-інтелектуальної самості (психології, долі, індивідуальних емоцій) ліричне «я» мажорно переживає світ, позбавлений реальності. З огляду на це ми й кажемо, що автор «ховається за мову», оскільки за відсутності конкретного суб'єкта і реального об'єкта *лишається тільки мова* як відбиток якихось інших буттів. Саме звідси — доглибна стильова *еклектика* соцреалістичного поетичного дискурсу при явному домінуванні найорганічніших для української писемної культури мовних взірців, передовсім — фольклорно-пісенного й барокового (такої кількості фольклорних стилізацій, як у 50-ті роки, і такої кількості псевдобарокових «дифірамбічних пишнот» наша поезія ХХ століття більше не знала):

Знову літо у краснім пвіті,
В колиханні ясних комет,
Знову щастя мое у світі
Солов'їв посилає в лет

А. Малишко, 1949

Ідеться про *підміну* реальної екзистенції мовними карбами, а, точніше, мовними уламками якихось інших буттів: саме з шовкових гаїв щасливого національного, сказати б, хазяйського минулого

¹ Вживаємо це визначення в тому смислі, якого надає йому Г. Грабович у студії «Вождівство і роздвоєння: тема валєнродизму» в творах Франка // Сучасність. — 1997. — № 11. — С. 113—138.

України, де «літо в краснім цвіті», й випорхують тут «в лет» солов'ї. Себто йдеться про «ерзац» чи замітник сушого, відповідно до чого в поезії утверджується **загальник** — позірно переконливе образне плетиво ні від кого й ні про що. Людина в ліриці деперсоніфікується, натомість персоніфікуються соціально-економічні процеси, державний апарат, його ідеологічні структури й міфи:

Велика Партія проклала
Мости за Віслу і Дунай,
Велика Партія збрала
Союз Радянський і Китай.

М. Нагнибіда, 1956

Або:

Лунає жайвір піснею
Над нашою Вітчизною!
Господар я вершин, долин, —
Радянський я громадянин.

І. Нехода, 1946

Повсюдно уславлюються жнива, будови, лиття металу, сполухи електрозварювання, й немає майже жодної іскри живого психологічного відруху, що й не дивно, оскільки місце особистості посіли виробничі процеси. Звісно, не до кінця, якась — і то вельми симптоматична — *подоба людини* лишається. Тут маємо наголосити, що в ліриці виникає і утверджується **рольова особистість**, одиниця, яка виконує певну функцію, що і є її обличчям, єдиною людською сутністю. У наведеному нижче прикладі це — листоноша з однойменного вірша В. Бровченка 1956 р.:

Прокіп тисне на педалі,
Мчить сьогодні третій раз,
Бо в газеті про медалі
Надруковано указ.

Власне ім'я абсолютно нічого не значить і може без будь-якої шкоди для цілого бути заміненим на Яків або Сидір: важить

лише соціальна функція даного персонажа, його роль, важить тільки те, що ім'ярек є листоношею, котрий настільки завзято виконує свої обов'язки, що втретє мотається ровером із села до району, аби державна інформаційна мережа чого доброго не зазнала збоїв.

Або:

Ланкова передова,
Кермовий передовий,
Ой, закохалися — та як! —
Все ще не сплять, —
В поле біжать — як там поля, як там земля —
На весну ж орать під буряк!

У цьому вірші М. Гірника 1950 р. під промовистою і типовою для соцреалізму функціональною назвою «Ланкова і тракторист» добре видно, як людину та її природні почуття включно з коханням заступає роль: закохані біжать у поле не за тим, за чим зроду-звіку велося, а щоб підготуватися до весняної оранки! Вона ж бо — ланкова, а він — тракторист. Автор, ясна річ, і прагнув видобути з цього певну моральну характеристику своїх персонажів, але насправді схарактеризував, як ми тепер бачимо, цілу добу та її мистецтво, байдужісінькі до справжніх людських поривань.

Наведені зразки зовсім не такі смішні, як може видатися на перший погляд, бо свідчать про загрозливе явище суспільної уніфікації особистості, «омасовлення людини» — процес, доглибно описаний Ортега-і-Гассетом¹.

Бо рольова особистість — це саме той соціальний феномен сучасності, який незаперечно потвердив, що процес «омасовлення» захопив собою не лише цивілізований Захід, а й соціалістичний Схід Європи. Може, навіть, не стільки Захід, як Схід, на що, зрештою, вказує й іспанський філософ, прямо пов'язуючи уніфікацію особистості зі ступенем тоталітаризованості суспільства.

Рольова особистість — це правдиве художнє відображення соціально-психологічних породжень суспільства соціалізму —

¹ Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас // Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори. — К.: Основи, 1994. — С. 15—139.

буквально заповонила поезію, призводячи до подальшої вульгаризації письма і торуючи широкий шлях розпаношлій в соцреалізмі графоманії. Адже образне сприймання світу за таких обставин переставало бути імперативною умовою творчості: досить було накидати обриси соціально-виробничих функцій, і до недавнього часу це також іменувалося «громадянською лірикою» («*Пісня про Миколу Лукичова*» П. Тичини, 1946 р.; «*Птахівниця Настя*» І. Неходи, 1953 р.; «*Сталевари*» М. Нагнибіди, 1949 р.; «*Ламповий*» В. Сосюри, 1952 р. та безліч інших прикладів).

Тотальне знеосіблення лірики — як внутрішня механіка соцреалістичної трансмутації багатьох освоєних літературою стильових манер — виражалося і в катастрофічному *збідненні поетичної мови*. Вона ледь животіла на старих запасах. Так, у мирну дійсність силоміць перетягалася відпрацьована воєнна метафорика, неадекватна явищам мирної доби (в цьому також бачимо один із варіантів невідповідності означуваного й означника: «*Пісня моя*» М. Гірника, 1950 р.; «*Усе нам під силу, усе нам з руки*» О. Підсухи, 1948 р.; «*Солдат*» П. Воронька, 1947 р. та ін.). Нехай це до певної міри можна пояснити стильовою інерцією. Але тільки описаним вище явищем «ховання за мову» можна пояснити хвилю відвертих фольклорних стилізацій, що буквально залила українську поезію даного періоду:

Ой, зажену я в дуба
гострую сокиру —
чуєш, враже? — лісоруби
вимагають миру

М. Упенник, 1952

Як уже відмічалось, мова поезії повсюдно озагальнюєється, образні штампи, що виступають у якості радянських ідеологем («кремлівські зорі», «безмежні далі», «світла мета», «сяйлива радість») тиражуються наймогутнішими талантами. У М. Рильсько-го: «*Непогасний ранок всій землі сяє в променистому Кремлі*» (1952); у Л. Первомайського: «*Ждіте нас — суворих, потом вкритих, / Людей труда, людей добра. / Ми боремось. Дороги світу / Ведуть до вас. Уже пора*» (1954).

Відповідно до зменшення, помаління ліричного «я» (як тут не згадати В. Гомбровича з його геніальним описом «опоплення» у славнозвісній «Фердидурке»!) **дитиніє мова**, зависаючи на рівні примітивних вигуків, абеткових символів і піднесених до рангу одкровення номінативних значень: «У школі учитья Василь, / В житті у нього світла ціль — пройти науки ліс», К. Дрок, 1949; «Москва — нам мати... що тут можна ще сказати?», П. Тичина, 1953; «Які діла, Які пісні... усі ці радощі рясні нам партія створила», М. Рильський, 1954. Загалом же здитинення мови «дорослої» поезії (що в психопатології відповідає незворотним склеротичним змінам або «старечому маразмові») є яскравим феноменом соцреалістичної художньої практики, яка ще чекає свого дослідника.

Разом з рольовою особистістю у поезію широким фронтом увіходять і вульгарно лапідаризована виробнича фразеологія, стилістика, сленг:

Ой же, ріже настояше!
Чи ж то можна нам мовчать?
А ми хочем іще краще,
А ми хочем перегнать.

П. Тичина, 1946

Крайньою точкою зубожіння поетичної мови (різномірними кляптями якої автор затуляє своє, неоприявлюване перестрашене істинне «я») є його остаточне зречення від трудів художнього висловлювання й перекладення цих функцій на умовного персонажа. Ні до, ні після 1946—1956 рр. українська лірика не знала такого засилля вульгарної прямої мови, — ще одного стилістичного феномену соцреалізму, що полягає у підміні образних значень колоквіальним мовленням, мовою вулиці:

— Коли б за рік управились...
— Солідно — як-не-як...
— Точніш людей розставили б...
— Начальник тут мастак...

М. Гірник, 1950

Майже суцільною прямою мовою писалися цілі вірші («*Свято в нашій артілі*» М. Упеника, 1948 р.), поетичні цикли («*Листи від сестри*» М. Гірника, 1950 р.), ба навіть поеми («*Матіївка над Сулою*» І. Виргана, 1948 р., «*Городок*» П. Дорошка, 1943—1951 рр., частини «*Біля Спаської вежі*» М. Бажана 1951 р. та ін.). У першому наближенні цей мовно-стилістичний феномен пояснюється досить просто: фактична відірваність поезії від людини і життя компенсується суто формальним до них наближенням за логікою «хай самі говорять», «хай скаже народ».

Більш зосереджений погляд дозволяє побачити в цьому катастрофічну духовно-інтелектуальну недостатність самого напрямку, який не може ані виробити свого, ані достоту адаптувати (себто зробити своїм власним!) жодний з упоширених у даній літературі дискурсів: усі вони так чи так виявляють більшу-меншу опірність. Фольклорна стилістика, покликана на службу соціалістичній ідеології, зроджує небажані комедійні ефекти (як у збірці «*За синім морем*» А. Малишка 1950 р. з такою кумедною українізацією гарлемських персонажів); класицистичне письмо (як в одописних «*300 літ*» М. Рильського 1954 р.) позбавляє твердження бажаної — і такої належної з точки зору влади — «щирості», від «серця сказаності» тощо.

Себто жива літературна мова *опирається* соцреалістичним інтенціям як духовно й інтелектуально безпідставним, вони не мають спільного знаменника, спільного світоглядно-естетичного спадку! Ось і лишається «мова радянської вулиці» («колгоспу», «цеху» тощо), що її пряме перенесення у текст обертається кричущим знаком художньої поразки і цього автора, і цієї літератури. Окрім іншого, таке «передовірнення» висловлювання умовному персонажеві живилося і страхом бути звинуваченим у суб'єктивізмі та естетизмі, які неминуче закидалися тим, хто дозволяв собі мислити й висловлюватися індивідуально. А який же спит з лялькових персонажів, ледь здатних зв'язати два слова?

Зрозуміло, що разом з мовою безособове сумління відбирало у поезії і здатність мислити. Вона втратила гностичний потенціал, одщуралася споконвіку притаманних собі проблемних сфер — вічних

питань буття. У фактурі поетичного тексту «лакмусовим папірцем» соцреалістичної природи є доведена до крайньої межі уніфікованість двох основоположних категорій художнього мислення: **Часу і Простору**.

Час у цій ліриці є *лінарним*, «*висхідним*» і *всеединим*.

Лінарність, наділена ідеологічними функціями (зрештою, як і всі інші якості соцреалістичного Часу), удокументовує історичну спадковість даного суспільства по суворо декретованій владою лінії поступу (фактично — кальці). Таким робом щасливому соціалістичному сьогоденню України доконечно передує розгром тевтонів Александром Невським, перемога Москви на полі Куликовому, реформатор Петро I, декабристи, народовольці, Ленін зі своєю СДРП (б) і КПРС (зі Сталіним чи без «оного» — байдуже). Всі ланки цієї декретованої історичної кальки годиться брати в лапки, проте сама калька — абсолютно безумовна, а будь-який відступ від неї однозначно сприймається як акт ідеологічної диверсії. Так сталося хоч би з поемою «*Мазепа*» В. Сосюри, розпочатою 1929 р., завершеною через тридцять років (1959—1960), віднесеною до «заборонених творів» й уперше опублікованою 1988 р.¹ Причому лінарна калька передбачає таке спрямлення і таку вульгаризацію історії, які стверджують пряме витікання одного з іншого, відтак той же україножер Петро I накидається нації в якості її духовного прародителя. Художні наслідки цих аберацій бачимо на кожному кроці (досить зазирнути в «*300 літ*» М. Рильського 1954 р.).

Висхідність є єдиним алгоритмом історичного часу й означає духовно-матеріальну вищість і ліпшість кожної наступної часової точки порівняно з попередньою. Петрове «прорубування вікон у Європу» (і понищення України, вирубання у пень козацтва) є для нас *ліпшим* історичним моментом, ніж часи татаро-монгольського іга (це коли Москва плазувала перед каганатом, а у нас Галицько-Волинське князівство вступало в дипломатичні зносини з державами Європи!). Відповідно теперішній «соціалістичний гуртожиток» є закономірним щасливим результатом історичних

¹ Сосюра В. Мазепа // Київ. — 1988. — № 12.

змагань (байдуже, кого з ким і як!), хоча завтра — в світлому комуністичному майбутньому — буде ще ліпше.

Подібною висхідністю обґрунтовується доцільність радянського суспільства. «Жити стало краще, жити стало веселіше» — це не просто вдала пропагандистська фігура у виступі вождя, а практичне застосування «висхідної формули», яка власною повсякчасною відкритістю у майбутнє стверджує правильність теперішнього ладу і влади: завтра буде ще краще і веселіше... Не даремно К. І. Галчинський, гостро відчуваючи духовну загрозу подібного спрямлення історії «по висхідній», зауважив в одному з віршів: *«І нехай знає мій похмурий колега, що середньовічний — означає веселий»*.

Всеєдність часу була чи не останнім актом цілісного процесу соцреалістичної (отже — й тоталітарної) уніфікації особистості й означала абсолютне знецінення індивідуального часу існування, а разом з цією «останньою індивідуальною власністю» — й самого цього індивідуального існування. Життя і смерть конкретного «Я» зважувалися виключно на терезах героїчного («висхідного») поступу «Ми», індивідуальний час беззастережно розчинявся у загальносуспільному, а посилена увага до нього розцінювалася як зловорожий «ізм», хоча чи не всі вершинні поетичні злети 60—80-х років (від *«Дід умер»* В. Симоненка до *«Марусі Чурай»* Ліни Костенко) з'явилися *всупереч* цій нормі.

Уніфікація особистості і в руслі цього процесу — знецінення її індивідуального життєвого часу було по-своєму геніальною спекуляцією соцреалізму на головних засадах народної етики, на вживленому в душу слов'янина від поганських часів відчутті єдності з родом, племенем, громадою. Зі скасуванням останньої власності — своєї неповторної хвилини — процес соціального уярмлення й знеосіблення особистості практично завершився.

Як зернина до зернини
В колосок єдиний злиті,
Так і ми у Батьківщини
Всіх народів рідні діти.

Колос колосу — підпора,
І шумить врожайна нива.
Так і ми зростаєм вгору
Нездоланно і щасливо.

Однотумці різномовні,
Ще й невтомні в ширій праці
Бо серця любов'ю повні
До народів всіх і націй.

Мов краплина до краплини
Виростають дужі ріки.
Ми — краплини Батьківщини
Що злились в потік навіки.

В. Вільний, «Пісня єдності», 1970

Окрім очевидної, більше того — декларативно утверджуваної *всєдності* Часу в цьому вірші відбита й специфіка соцреалістичного **Простору**, яка полягає в його колективній уніфікованості в межах геополітичних кордонів соціалізму. За цими межами зусебіч залягає ворожий простір (саме тому у вірші В. Вільного «Ми» «зростаємо... нездоланно» — себто *попри* імпліцитну присутність цього ворожого простору!). Він дістає свої різноманітні характеристики, тоді як головною властивістю «нашого» простору є його *всєзагальність і нічийність*.

Вся літературна практика, визнаймо відверто, — якогось аж затятого оспівування своїх «малих вітчизн» у 60—70-ті роки тільки потверджує сказане: не до кінця зрозуміла західному читачеві розчуленість і ревність поетичного відтворення *своїх* «стежок до рідної хати», *своїх* «доріг» і *своїх* над ними «яворів» є відчайдушним заколотом живої індивідуальної свідомості проти системи, що омасовлює — *радянїзує* цю свідомість, позбавляючи людину основоположних прикмет її власної екзистенції: своєї власної миті і своєї власної місцинки на цій землі. Звісно, ці питання заслуговують окремого поглибленого дослідження, ми ж обмежимося вказівкою на те, що *скрізь*, де поетичний текст організується лінарним, висхідним,

всеєдиним часом та всезагальним і нічийним простором, *ми маємо справу з більшим чи меншим явленням соцреалістичної естетики як одного з варіантів тоталітарної.*

Однак повернімося до інтелектуальних вимірів цього типу письма, гаразд усвідомлюючи їх залежність від ступеня мовної деградації. Ще ніколи, як власне наприкінці 40-х і в 50-ті роки, проблемно-тематичні обшири української лірики не були такими вузькими і так залізно регламентованими державно-урядовим протоколом. Відбувається форум — А. Малишко пише «Слово на з'їзді» (1949); СРСР проводить конгрес миру — О. Ющенко пише «Поль Робсон на конгресі миру» (1949); наддержави вступають у холодну війну — О. Підсуха відгукується віршем «Не уявляв собі, не вірив» (1949); радянська делегація відвідує вітчизну Ганді — П. Тичина пише «Пароплав „Мічурін“ в Індії» (1951) і т. д. і т. п. Годі підрахувати, яка злива вірнопідданських віршів з'являється під помпезно відзначуване «возз'єднання» України з Росією: просто ще раз згадаймо збірку М. Рильського «300 літ» і пам'ятаймо, що ім'я їх — леґіон!

Всебічне одержавлення поезії, що і є однією з визначальних властивостей соцреалістичного письма, завершилося зведенням усіх її функцій до єдиної — *ілюстративної*. Безособове сумління, що зрештою поглинуло людський розум і совість, через низку постановчих акцій (пленумів, декретів, зборів, партійних матеріалів тощо) вказало художній думці, що відтепер її місце — на задньому дворі державної кухні. Найсумніше, що й це було сприйняте з рабським захопленням: «*То є відгомін, то луна Комунізму, що настає. Будь же смілива і ясна, знай високе місце своє!*» — так писав 1950 р. у вірші «Поезія» цікавий художник І. Вирган (підкреслення наше. — В. М.)...

Ось так щира хвала життю перейшла в безкінечно-монотонну осанну радянській дійсності, партії, державі — метонімічно означуваному тоталітарному монстрові. На догоду йому упосліджується все, що ним не є: широким потоком плинуть твори про закордон (і західний, і східний «ворожий простір»), в якому все викликає огиду, крім милих окові соцреаліста люмпенів, адже тільки ці люди суспільного «дна» мають останній шанс переробити своє

«прокляте» життя на високий радянський копил («*Англійські враження*» М. Бажана, 1948; «*За синім морем*» А. Малишка, 1950; «*Жест Нерона*» і «*Пальмова віть*» Д. Павличка, 1962).

Відповідно до «висхідності» всеєдиного часу упосліджується самотність українська історія та культура, увесь дожовтневий вітчизняний побут. Так, А. Малишко у циклі «*Мої друзі*» (1949) змушує Тараса Шевченка радіти успіхам колгоспного будівництва, що протиставляється буцімто безпросвітній тьмі й тупоті українського села ХІХ ст. — яке це «белінське» та «ленінське»? У вірші П. Тичини «*У гості кличе Горький Коцюбинського*» 1951 р. автор «Інтермеццо» присилюється поетом аж скавуліти від щастя, що його запримітив сам батько соціалістичного реалізму. І. Нехода у «*Здравниці*» 1949 р. підносить тост «за найстаршого брата — великий російський народ», навіть не змигнувши у бік свого рідного «меншого». 1956 р. В. Бровченко тішиться: «*Пісня в серці бере початок і долає простори нічні. Як же гарно співають дівчата на Вкраїні російські пісні*». Імперська доцільність цих культурних самозречень очевидна.

Упосліджується навіть виділена вище безлика рольова особистість, бо зрештою що і вона значить у зіставленні з державно-імперським молохом?! Чого там варті комахині людські труди перед невсипущою роботою безособової «честі й совісті» епохи?!

Уже давно пішли додому
і трактористи, й сівачі,
лише будинок райпарткому
незгасно світиться вночі.

М. Упенник, «В райкомі», 1947
(Виділення наше. — В. М.)

Доглибно ідеологізується пейзажна лірика. Це особливо помітно в роботі справді добрих художників, скажімо таких, як Л. Первомайський (збірка «*Щастя для всіх*», 1954 р.) або В. Мисик, у прозорі картини котрого (наприклад, «*Дощ*» 1949 р.) вповзають пласкі політичні мотиви. Ідеологізується навіть найопірніша щодо цього інтимна лірика, безліч прикладів чого дають збірки В. Сосюри «*Весняний цвіт*» 1952 р., «*В саду Батьківщини*» 1954 р., «*На струнах серця*» 1955 р.

У вірші «*Весняні настрої*» 1956 р. В. Бровченко в такий спосіб відтворює почуття двох закоханих: «*А Іван залишився технікум кінчать. / І тепер Іванові часто йдуть листи: / пише, що розорані цілини пласти, / Що уже засіяли не один масив... / І що жде коханого — швидше б приїздив!*»

Все це призводить до крайньої художньо-філософської охлялості поезії, загальмованості її саморозвитку: за межами державно-політичних інтересів (за межами інтересів безособового сумління) їй майже немає про що мислити і що виражати. Брак живої совісті, душі і думки неunikно веде до безпроблемності, до співу про ніщо, до гулкої порожнинності мажору та найбанальніших віталістичних схем («*Осогорова пушинка*» І. Виргана, 1953; «*День за днем летять, мов птиці...*» К. Дрока, 1956; десятки віршів В. Сосяри тощо).

Безпроблемність і безконфліктність — ця атрофія ума і серця — узаконюються поетичною практикою доби і навіть спираються на теоретичний ґрунт (маємо на увазі сумнозвісну «теорію безконфліктності»). І коли все, приналежне до уславлення державного молоха, автоматично зараховується до високого рангу «громадянської лірики», то все мляво-бездумне — до поблажливо лишеного поезії медитативно-філософського жанру, хоча ані філософії, ані медитації відшукати там неможливо. Але й це ще далеко не повний опис соцреалістичного стилю.

Як відомо, святе місце вільним не буває: очищена від людського розуму і совісті лірика переймається властивим саме цьому безособовому сумлінню агресивно-підозріливим, звірячим духом. Так, в «*Естафеті миру*» 1949 р. І. Нехода пише: «*В нас — жиливі руки, в нас очі — як леза, / Воюєм за мир, гнівом душі наляті!...*» У вірші О. Підсухи «*Сієм — будуємо — зводимо*» не припускається навіть сама думка про ймовірність існування «нерадянського» добра, якоїсь *іншої* доброї волі: «*Йдуть кораблі океанами. Що в них? Озброєння явно*». Закономірність цього явища — підміни гуманістичного мислення агресивною етикою тоталітаризму — потверджує сумний приклад з «пропащого доробку» мудреця й природолюбця М. Рильського: «*Так треба працювати, щоб не давати природі*

жодних прав, / А всі права нам у природи брати» (1947). Що вже казати про П. Тичину, суб'єкт лірики котрого тупотить ніжечками на все нерадянське і тонкими руками музиканта й художника погрожує усьому світові, все ще не загнаному більшовицькими багнетами в щастя... Соцреалістичне мистецтво як мистецтво кожної іншої «імперії зла» могло бути *розчулено-солодкавим*, але не могло бути *добрим*.

Вище ми спробували в найзагальніших рисах означити специфічні властивості провідної в поезії 40—70-х років соцреалістичної течії. Проте складність доглибного наукового вивчення цього феномену зумовлюється ще й тим, що, по-перше, у своєму «чистому» вигляді він породжує тексти, які з великою умовністю можна віднести до власне художніх, а кращі з них дивно зависають на межі художньо-політичного фарсу й задемонстрованої в його межах незаперечної версифікаційної майстерності (що й схиляє деяких сучасних дослідників вести мову про свідомий іронічний характер соцреалістичних творів того ж таки, скажімо, П. Тичини¹).

По-друге, ця стильова течія, як уже зазначалося, формується в умовах «високих соціально-політичних тисків» ХХ ст. з відомих стильових взірців усього попереднього часу (неоромантичних, авангардних, неокласицистичних, конструктивістських, фольклорно-народопісенних тощо), каталізатором чого виступає фальшування моральної сутності кожного з використаних дискурсів. Проте, вже набувши певної впізнаваної самості, ця стильова течія «боїться» власної «чистоти» і легко дифузує з усіма новими стильовими формами другої половини ХХ ст., гейби повсякчас прагне «втекти» від себе як від гріха чи болячки, що власне і не є порівнянням.

Фактично вся еволюція цієї стильової течії є історією формально-змістового переродження існуючих способів поетичного висловлювання в напрямі очищення їх від живого особистісного — людського начала; себто, якщо вдуматися, то фактично —

¹ Див. *Грабович Г.* Диптих про Тичину // *Грабович Г.* До історії української літератури. — К.: Основи, 1997. — С. 359—385.

історією розкладу і розпаду самої соцреалістичної системи, яка повсякчас «гниє», тобто жадібно «занечищує» себе значущими художніми взірцями, вдається до мімікрії.

Проте саме той факт, що вона не розвинулася з якогось власного кореня (чи коренів) і є радше хворобою літератури, ніж її живим пагоном, зумовлює її тривкість за межами власної доби, здатність забарвлювати собою (а, точніше, забруднювати собою) усі інші манери поетичного висловлювання, чому всі ми подосі є свідками. Але це вже — тема окремої студії.

2. НЕОРОМАНТИЗМ

Б. Рубчак, роздумуючи над раннім українським модернізмом у тепер уже славнозвісній студії «Пробний лет» 1968 р., з особливою силою акцентував притаманну цьому мистецтву *«розщепленість між естетикою і політикою»*, яку більшість наших поетів *«пронесли... глибоко в двадцяте сторіччя, аж до сорокових років, даючи щораз вбогіші, поверховіші твори»*¹.

Як тяжко ця «поверховість» далася взнаки літературі, ми спробували показати в попередньому розділі, проте навряд чи всебічне зубожіння поетичного масиву є наслідком «примусової зустрічі» в площині тексту «політики та естетики». Всі оті руйнівні художні ефекти спричинюються, на нашу думку, не так природною дифузією політичної й естетичної свідомостей, як морально-етичним виродженням, «одержавленням» і однієї, і другої. Себто причина залягає глибше окремих складників посвоєму універсального й універсалізуючого творчого акту і заявляє про себе не тим, що поет відрефлектовує дійсність в її соціально-політичних реаліях, а тим, що він загалом зрікається *індивідуальної рефлексії* як такої — й естетичної, і моральної, і соціально-політичної.

Безумовна художня вартість поезій Є. Маланюка та інших «пражан», де політику від естетики або ж, кажучи словами самого майстра, *«стилет від стилоса»* можна пробувати відділяти тільки у плані «патологоанатомічного розтину» рецептивно «вбитого» тексту, potwierджує це цілком однозначно. У Великій Україні про ймовірність художньої органічності цих суперечних, на погляд Б. Рубчака, начал свідчить значна частина поезії шістдесятників, згадати бодай В. Симоненка.

Проте Б. Рубчак, який послідовно проводить власну тезу (до речі, покликану імпліцитно ствердити істинну модерність і «нерозщепленість» тих, котрі прийшли в літературу після 40-х років,

¹ Рубчак Б. Пробний лет // Остап Луцький — молодомузець. — Нью-Йорк: Слово, 1968. — С. 39.

а тут, як не повертай, Нью-Йоркська група поетів об'єктивно опиняється на вістрі літпроцесу), мимохить означає інший ідейно-стильовий спадок початку століття, не просто пронесений митцями далеко вглиб ХХ ст., а й вельми кількісно ними примножений та якісно урізноманітнений. А це дозволяє зовсім по-іншому оцінити піонерські спроби «наддніпрянців» і «молодомузівців» та й увесь ранньомодерністський національний проект у цілому. Бо коли запроваджена ними «непоследовна», «плутана» поетика дала поштовх кільком потужним стильовим сплескам у наступні сімдесят років, то навряд чи вона була аж такою нікчемною, слабкою і випадковою, як її прагнуть зобразити деякі сучасні поціновувачі української літератури¹.

Зрештою, змальоване як історично вимушене (Б. Рубчак) або природно властиве даній літературі як вада (Г. Грабович), це «затруєння ідеологією», це «розщеплення» можна розглядати і як свідоме прагнення подолати прокладений цивілізацією вододіл між низьким, побутовим, перехідним та високим і вічним, коли під першим розуміти політику й ідеологію (як знаряддя першої), а під другим — політ *ins Blaue*, автотелізм художньої творчості або, як казали на зламі століть (і що потім власне й малося на увазі в колі Нью-Йоркської групи!) — мистецтво для мистецтва. Так чи так ми впираємося в неоромантизм, визначальною рисою якого, «на противагу романтизму з його концептуальним розривом між ідеалом та дійсністю, виявилася конструктивна спроба подолати протистояння цих конфліктно непереборних опозицій, завдяки могутній силі волі зробити сподіване, можливе дійсним, не опускаючи цього можливого до рівня інертного животіння»².

Для слов'янського регіону цей стильовий напрям (у так званому класичному варіанті кількома десятиліттями раніше сформований

¹ Див.: *Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму // Грабович Г. До історії української літератури.* — К.: Основи, 1997. — С. 582—583.

² *Nota Bene! Літературознавчий словник-довідник.* — К.: Видавничий центр «Академія», 1997. — С. 504.

в англійській літературі¹) виявився настільки важливим, що певний час ототожнювався з модернізмом, а точніше, виступав його головним репрезентантом, і сама ця дефініція — *неоромантизм* — незрідка жвивалася для характеристики всієї доби *fin de siècle*². Приміром, у польській критиці цей термін був впроваджений Едвардом Порембовичем ще 1902 р.³

В українській літературі, де, як вважає Г. Грабович, «модернізм... був значно слабший, ніж, скажімо, польський, а його подальше ослаблення... зумовлювалося обмеженням і стриноженням початковим дискурсом про модернізм»⁴, поняття нео-, а зовсім точно кажучи, новоромантизму, як то не дивно у світлі наведеної вище думки, було сформульоване за два роки до Е. Порембовича. А саме: 1900 року Леся Українка описала новоромантизм як напрям у статті «*Новейшая общественная драма*», де читаємо: «*Старый романтизм стремился освободить личность, — но только исключительную, героическую — от толпы; ...новоромантизм стремится освободить личность*

¹ Див.: *Наливайко Д. С.* Неоромантизм // УЛЕ. — Т. 3. — К.: Українська енциклопедія, 1995. — С. 484.

² Див.: *Krzyżanowski J.* Dzieje literatury polskiej. — Warszawa: PWN, 1970. — S. 444—550.

³ Див.: *Słownik literatury polskiej XX wieku.* — Wrocław—Warszawa—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. — S. 652.

⁴ *Грабович Г.* До історії української літератури. — К.: Основи, 1997. — С. 582—583. Тут же з глибоким подивом зустрічаємо й таке оцінкове розглиблення вже наведеного безапеляційного поневаження художньо-теоретичного внеску українських модерністів: «*Коцюбинський і Стефаник, Леся Українка і Ольга Кобилянська, — які, хоч і віддавали належне цій поетиці, але в багатьох випадках цілком заплутувалися в ній, мало зробили для того, аби чітко її сформулювати, а відтак і підтримати*» (підкр. наше. — В. М.). Справді, Леся Українка не лишила нам таких розгорнутих критичних студій, як праця Е. Порембовича або того ж 1902 р. видана книжка «Словацький і нове мистецтво» І. Матушевського. Проте вона випередила їх у часі на два роки і, до всього, була поетесою й драматургом, отож вислів «мало зробили» в цьому контексті звучить непереконливо, зверхньо, ба навіть зневажливо.

в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при этом активна, дать ей случай возвышать к своему уровню других...»¹.

Хіба не цей неоромантичний принцип *героїзації пересічної земної долі*, вся «унікальність» якої полягає тільки у звичайній з точки зору морального імперативу чесності, моральній стійкості індивідуума (котрому фактично більше й немає чим похвалитися перед стражем Господнім) визначає собою пафос наведеної нижче ліричної мініатюри Оксани Лятуринської?

І зрине кінь у височінь
 як є в похідній збруї,
 і дух твій, вбраний в кармазин.
 І запитає Юрій:
 — Що мав ти над життя дорожче?
 Що на землі досяг?
 — Я воїн твій, Побідоносче,
 доніс свій золот стяг.

Подібна домінанта «буденного героїзму», позбавлена пафосного надриву й будь-яких натяків на потребу моральної компенсації бодай у вигляді визнання винятковості даного суб'єкта, значить собою усю поетичну творчість Празької школи — від «*Стилета і стилоса*» 1925 р. та «*Земної Мадонни*» 1934 р. Є. Маланюка до «*Ріні*» 1935 р. й «*Підзамчі*» 1946 р. Олега Ольжича. В остаточному підсумку вся вона є *явленням і волевиявленням індивідуума в натовпі*, що саме шляхом морального прозріння одиниць перетворюється з «натовпу» на народ. Така особистість кожному іншому лишає можливість «возвеличитися до власного рівня».

Гадаємо, тут немає потреби доводити, наскільки поезія «пражан», однією з визначальних підвалин якої є філософія чину (соціального і морального) як щоденної норми, перейнята духом неоромантизму за всіх індивідуальних стильових відмінностей цього

¹ *Українка Леся*. Новейшая общественная драма // *Українка Леся*. Твори: В 10 т. — К.: Дніпро, 1965. — Т. 8. — С. 217.

видатного мистецького кола. Останні тільки свідчать про справді творче успадкування й оригінальний розвиток неоромантичних засад, у певному сенсі надто важливих для української художньої свідомості.

Зрештою, в міжвоєнну пору і саме ясними моральними орієнтирами неоромантизм раз по раз нагадує про себе в таких провідних на той час стильових течіях, як міфологізм (Є. Маланюка, В. Свідзинського, Б.-І. Антонича), візіонеризм (Ю. Дарагана, О. Ольжича, О. Стефановича, Н. Лівницької-Холодної, О. Лятуринської та ін.) й катастрофізм (В. Свідзинського, Є. Плужника, Олени Теліги та ін.). Крім того, всі вони набувають неоромантичного забарвлення і в силу явного домінування «*emotio*» над «*ratio*», себто в силу кордоцентричності, що її як одну з підвалин національної ментальності слід визнати засадничим «канonom інтерпретацій» та психологічним механізмом поетичної рефлексії чи не всього ХХ століття¹.

Третю впродовж ХХ ст. модифікацію неоромантичного стилю (що про нього ми говоримо в широкому смислі, маючи на увазі ще Лесею Українкою описану парадигму, в щоденній літературній практиці позбавлену, як правило, багатьма пошукованої стильової «чистоти») спостерігаємо в поетичній практиці шістдесятників та їхніх предтеч, передовсім — Ліни Костенко. «З крові й кости неоромантик, — зазначає Б. Рубчак, — Ліна Костенко аж ніяк не цурається „традиційних образів“. Покладаючись на досконалий поетичний слух, вона не сумнівається, що поетичний контекст оновить такий образ»².

¹ Див.: Бичко І. Ментальна співзвучність української та європейської філософської традиції: кордоцентричні мотиви // Київські обрії: історико-філософські нариси. — К.: Стилос, 1997. — С. 324; Киричук О. В. Ментальність: сутність, функції, генеза // Ментальність. Духовність. Саморозвиток особистості: Тези доповідей і матеріали Міжнародної наукової конференції. — К., 1994. — Ч. 1. — С. 11.

² Рубчак Б. Розмова літа з вереснем // Світо-вид. — 1990. — Вип. 2. — С. 109.

І справді, ліричні картини Л. Костенко складаються з найзвичайнісіньких побутових деталей, які хоч подекуди й очуднюються, але в остаточному підсумку — в надтекстовому своєму звучанні — набувають нетривіального, власне філософського смислу саме завдяки власній неспростовній наявності тут і тепер. Себто філософське й водночас пристрасне спостереження дійсності з певного виняткового духовно-інтелектуального стану перетворюється на щоденний триб екзистенції, звичайні реалії набувають *виняткової знаковості* (й передовсім — національно-духовної), що й дозволяє суб'єктові неоромантичної лірики, не протиставляючи себе «масі», стверджувати власну індивідуальність.

Славнозвісний заклик М. Вороного творити літературу, «де було б хоч трошки філософії, де хоч би клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю...»¹, поетесою реалізується вповні. Причому те, що нас манить і порива, насправді повсякчас із нами, його лишень потрібно побачити і збагнути в індивідуальному духовному зусиллі. Як ось у вірші «Дзвенять у відрах крижані кружальця», де німота („*семантичний нуль*“) покинутого і всіма його мешканцями забутого дворища враз починає до нас промовляти — драматично! — і ставити питання про прийнятність такого цивілізаційного руху, доречність його напрямку:

Дзвенять у відрах крижані кружальця.
Село в снігах, і стежка ані руш.
Старенька груша дихає на пальці,
їй, певно, сняться повні жмені груш.

Їй сняться хмари і липневі грози,
чиясь душа, прозора при свічі.
А вікна сплять, засклав мороз їм сльози.
У вирій полетіли рогаці.

¹ ЛНВ. — 1901. — Т. 16. — С. 14.

Дощу і снігу наковтався комин,
і тин упав, навіщо городить?
Живе в тій хаті сивий-сивий спомин,
улітку він під грушею сидить.

І хата, й тин, і груша серед двору,
І кияшиння чорне де-не-де,
все згадує себе в свою найкращу пору.

І стежка, по якій вже тільки сніг іде...¹

При цьому варто зауважити, що поетика Л. Костенко органічно пов'язана з літературною і фольклорною традицією не тільки на рівні ритмомелодики, сюжетики, віршування, образно-пластичного й лексичного рядів, а й внутрішньої художньої логіки, зумовленої національною ментальністю. Навіть тоді, коли її вірш формально унезалежнюється від рідного неоромантичного (й неокласицистичного — чи не найзначимішого для української літератури ХХ ст.) канону, навіть тоді він зберігає органічну єдність з народнописенною традицією, підставовою для розвитку чи не всіх сучасних стилів.

Якнайкраще свідчить про це вірш «*На сплячому осокорі*» зі змальованим тут образом старого діда, котрий уже натовмився самотністю й доживає на землі свої останні дні. Цей психологічний етюд виконано у формі верлібру. Основне смислове навантаження твору припадає на хаотичний, посічений, логічно неупорядкований і невмотивований потік свідомості ліричного персонажа, що так достеменно характеризує його душевний стан. Зрештою, ця близька до дитинної алогічність і випадковість рефлексій цілком відповідає віковій старому, тій схилковій порі життя, коли увага і свідомість помалу розсіюються, рухи і думки робляться непевними, а дії втрачають ясну мотивацію:

¹ Костенко Л. Сад нетанучих скульптур. — К.: Радянський письменник, 1997. — С. 30.

Ішов дід з містечка, через гору, у свій присілок,
З трьома буханками хліба ішов у Маковщину.
Найкоротша стежка туди — проз цвинтар.

Дід сів на спилянному осокорі, думає.
Запалив цигарку — що це ж йому вісімдесят год.
Закашлявся — а зимою ж буде слизько.

Натрусив попелу на коліна — уже й осокір спиляли.
Онїно його хата, а тут охїтніше.
Бо ж у хаті анікогісінько,
а тут і жінка, й сусіди.¹

Явна спонтанність рефлексій, стареча розосередженість уваги — все це так. Але ж композиційно картина заснована на засадах *художнього паралелізму*, органічного для української народнопісенної традиції й талановито використаного поетесою в якості психологічного інструмента, що ним він здебільшого виступає і в народній пісні. Проте коли у фольклорі художній паралелізм є засобом утривалення певного типу почуття (архетипної рефлексії), типового ставлення, оцінки тощо, то у вірші Л. Костенко — духовного стану однієї-однісінької самотньої і конкретної особистості в одну і конкретну мить її буття. Тобто традиційний прийом (як і вся маса використовуваних поетесою традиційних мотивів або образів) здобуває в її поезії нове й оригінальне художнє життя, в даному разі — у просторі неоромантичного світосприймання.

В. Панченко якось висловив думку, що в ліриці поетеси є «спокій, який іде від „вищості“ розуму над емоціями, філософської розважливості, самозахисної сили іронії»². Це слушно тільки тією мірою, якою неоромантична парадигма Л. Костенко розмивається неокласицистичною, що, безумовно, позначилася

¹ Там само. — С. 29.

² Панченко В. Нетанучі скульптури Ліни Костенко // Вітчизна. — 1988. — № 8. — С. 181.

на формуванні індивідуального стилю поетеси. І тут варто зазначити, що чим більше того «спокою», «філософської розважливості» й «самозахисної сили іронії» (яка з бігом часу дедалі частіше перетворюється на сарказм), тим менше власне неоромантизму, зі стихії якого зродилися всі три її перші збірки і який, гадаємо, виявився найпитомішим стилем для реалізації її великого поетичного таланту.

Роздумуючи над цією динамікою авторського стилю, помічаємо, що моральною опорою поетичних медитацій Л. Костенко є Час як етична міра всіх речей, Час як неспростовний аргумент, Час, з яким авторка параметрує власні рефлексії, власне слово і який за суто неоромантичною імперативністю врешті-решт *потісняється, упокорюється цим словом*.

Власне авторський сехвилинний голос (авторський наратив) не так уже й часто вихоплюється з надр об'єктивованого морально-історичного контрапункту ліричних сюжетів Л. Костенко. Але коли подібне таки трапляється, такі сюжети відразу виявляють свою психологічну заземленість й певну одновимірність. Як ось у пуанті вірша «*Віяло мадам Полетики*»: «*То небезпечно — генія цькувати. Він у безсмерті страшно вам воздасть*». Ця репліка, точніше, це підсумкове судження-пересторога вносить категоричний морально-психологічний поділ світу на «ви» і «ми» і належить *не Історії*, яка доти неспростовно свідчила на користь авторських міркувань, *а* обуреній за генія *особі*, в чомусь навіть безпорадній (адже цій особі доводиться апелювати до сторонньої сили). Про неоромантизм у такому випадку говорити важко.

Більше того, «вам воздасть» знімає питання про *спільну відповідальність* перед Вічністю, *вилучає* суб'єкт лірики з маси в якості суто романтичного унікаму, бо «хтось» (як у вірші «*Причмелені гномики*») уже увійшов до цієї Вічності «екстерном», «хтось» уже є там, непідсудний і недосяжний для жодного морального іспиту, а нужденній решті — повзти до безсмертя та й повзти, як до неба рачки... І це вже аж ніяк не самозахисна іронія, а чистий сарказм, яким переважно й перейнято цикл

«Коротко — замість діагнозу» 1994 р. і який «філософську розважливність» перетворює на особистісне ствердження істин в останній інстанції. І це — зворотний бік покликання на вищі цінності, які залучаються до авторського розмислу не в якості мірила, що ясно вказує на одвічну *відносність* людської правоти, а задля потвердження безумовної істинності авторської думки. Фактично творча амбіція підноситься над Часом, якому відводиться службова роль, роль мимовільного свідка.

Стильовий дрейф Л. Костенко від берегів неоромантизму 50—80-х у бік раціоналістичного за характером моралізаторства, втілюваного в неокласицистичних і фольклорних формах при цікавому їх поєднанні (аби в цьому переконатися, достатньо перечитати історичний роман «Берестечко», писаний упродовж 60—80-х років і виданий 1999 р.), — одна з історичних модифікацій неоромантичної стильової течії другої половини ХХ ст., одна з багатьох її неминучих трансформацій. Але це вже тема іншої студії.

Вельми помітним є вплив неоромантизму на формування індивідуального стилю Д. Павличка, коли згадати бодай його дебютну збірку «Любов і ненависть» 1953 р., в самій назві якої за законами типології натурально відлунилася засаднича для поезії довоєнної пори опозиція креативних і руйнівних начал, символізована Маланюковою збіркою «Стилет і стилос». Можна додати сюди й дві наступні, що їх також слід віднести до раннього періоду творчості Д. Павличка («Моя земля», 1955; «Чорна нитка», 1958).

І хоча Павличкова лірика досить швидко набуде характеру драматичного інтелектуального розмислу з відчутним домінуванням **ratio** над **emotio**¹ й очевидно тяжітиме до франківської традиції, моральна й естетична винятковість кожної людської долі раз по раз заявлятиме про себе і в «Гранослові» 1968 р., і в «Таємниці твого обличчя» 1974 р., не кажучи вже про великі полотна, де кантівський моральний імператив у серці й бездонне небо над головою визначатимуть духовний всевіт ліричного героя. Як ось

¹ Див.: Моренець В. Сто робіт і одне начало Дмитра Павличка // Павличко Д. Твори у 3 т. — Т. 1. — К.: Дніпро, 1989. — Т. 1. — С. 5—46.

у поемі «Вогнище» 1981 р., етичним камертоном якої можуть бути ці авторські слова: «Я вогнищем відчув себе на полі, що спалює людські страждання й боли».

Є всі підстави говорити про «неоромантичну складову» пізньої творчості більшості митців старшого покоління, скажімо Л. Первомайського (поема «Казка», вибране «Спомин про блискавку», 1964), А. Малишка (збірки «Дорога під яворами», 1964, «Рута», 1966, «Синій літопис», 1968), В. Сосюри («Весни дихання», «Осінні мелодії», 1964) та ін. Сам дух «відлиги» (хоч ми часто перебільшуємо тривалість цієї історичної миті, яка насправді вклалася у неповні два роки — 1962—1964!) є глибоко неоромантичним, і коли абстрагуватися від його ідеологічного аспекту, передовсім наївного стремління узгодити комуністичну ідеологію з духовно-інтелектуальними запитами суспільства та проблемами його морального становлення, коли взяти до уваги, що саме це стремління живилося особистісною жагою переборення очевидних негараздів й творення ліпшої дійсності тут і тепер, то суголосність поезії 60-х років з не менш дивоглядним творчим бунтом М. Хвилювого буде цілком очевидною. В обох випадках маємо справу зі спробою художнього обґрунтування соціалізму з людським, а ще точніше — виразно національним обличчям.

З другого боку, офіційні ідеологеми дедалі частіше використовуються для імпліцитного ствердження націо- й державотворчих ідей, байдуже, усвідомлюють це достоту самі автори чи ні. Досить тут згадати «В кабінеті Леніна» або «Молитву» Д. Павличка 1968 р., на рівень поетичних феноменів доби піднесені саме дискурсивно порушеною тут національною проблематикою, що її й експлікував у своїй рецепції кожний більш-менш підготовлений читач. Саме ця проблематика захоплено вчитувалася ним між рядками, всіяними іконами й символами комуністичної ідеології. Й під цим оглядом неоромантичний пафос шістдесятників суголосний не тільки вапльтянському, а й «танківському» — за очевидної полярності їх ідеологічних знаків.

Принаймні наші «канонічні» шістдесятники всі увійшли в поезію на високій стильовій хвилі неоромантизму:

Тривого моя! Катерино! Ходім!
 За вікнами в травах така дзвінколунність,
 Що землю свою у труді молодім
 Обнімем з тобою й покотимо в юність.

.....
 Біжать думки... Їх відгомін я хочу
 Почуть в серцях натруджених, ясних...
 Так. Катерино! Вірою я снів
 І я повірив! Бачать мої очі
 Понад землею золоті ворота.
 Крізь них пройдуть не армії, не роти,
 Пройдуть людські страждання і турботи,
 Пройдуть надії, мрії зореві,
 Пройдуть крізь них і мертві, і живі,
 Всі ті, хто землю називав землею,
 Хто жив на ній і хто зливався з нею...

Так писав М. Вінграновський у ліричній поемі «Золоті ворота», що нею завершувалася його дебютна збірка «Атомні прелюди» 1962 р. з властивою їй пафосною загальниковістю суджень, плакатністю образного мазка, трибунними інтонаціями й публіцистичною риторикою — усім тим, від чого дуже скоро відмовиться цей поет, обдарований «абсолютним художнім слухом» (Гр. Тютюнник). Власне, ми наполягаємо на очевидній тут неоромантичній домінанті навіть не з огляду на саме таку — «укрупнену» пластику малюнка, а маючи на оці відбиту тут пристрасть перетворення дійсності відповідно до найвищих моральних законів, якими володіє та які беззастережно сповідує і суб'єкт цієї лірики.

Дуже своєрідно, — як це тільки у нього й буває, — розвиває неоромантичні принципи письма І. Драч. Згадаймо бодай славнозвісну баладу «Соняшник», де не тільки політ *ins Blaui*, а й сама «небсна перспектива» вводиться у контекст звичайного будення образом зачарованого світом хлопчини — «засмаглого сонця» — «В золотих переливах кучерів, У червоній сорочці на випуск, Що їхало на велосипеді, Обминаючи хмари у небі...». Загалом І. Драч з нечуваною

доти рішучістю поєднує практично-пізнавальний і духовний космоси в єдиному образі сучасності, чим принагідно розв'язує і певні засадничі для національної культури проблеми. Образно кажучи, він виводить українське село (а це, погодьмося, і в другій половині ХХ ст. — основа всього українського всесвіту!) з маргіналій прогресу на його грімкотливу магістраль, чим збагачує й очищує доволі штучну духовну атмосферу науково-технічного поступу, насичує її моральним киснем. Поділ дійсності на автостради й стежки, босоніге дитинство й модернову зрілість «на асфальті» з приходом І. Драча втрачає свій сенс, прикрий для обох життєвих сфер:

— Води дай! — прошу матір.
Вона знайомий кухоль подає.
Тремтять у неї руки вузлуваті.
— Чого ходив ти? Таж вода он є! —
Лице гаряче я ховаю в кухлі,
Неначе я нічого не розчув...
Стоять на призьбі мокрі мої туфлі,
По вінця повні буйного дощу...

Себто усувається сам неприйнятний для неоромантизму поділ світу на «низьке» й «високе», буденне й святкове, тривіальне й виняткове: у І. Драча дійсність повсюдно *святкується* в суміщенні своїх полярностей («*Балада про Сар'янів та Ван-Тогів*»). І це буде шлях, яким піде чимало поетів, згадаймо хоч би вилучену 1968 р. з продажу збірку «Князівство трав» П. Засенка, де цензорське вухо вловило такий прикрий для влади дисонанс між «трипогибельною» жіночою працею на колгоспному полі та космічними успіхами СРСР.

Звісно, неоромантичність «раннього» (та й пізнішого) І. Драча далека від стильової «чистоти», на його тлі та ж таки Ліна Костенко зі своїм «*Зоряним інтегралом*» 1968 р., що його вона навряд чи схотіла би тепер ще раз опублікувати¹, справді виглядає

¹ Див.: Костенко Л. Зоряний інтеграл. Поліфонічна поема // Сучасність. — 1968. — № 6. — С. 90.

«неоромантиком з крові й кости». І. Драч — художник вельми багатогранний, одним з головних достоїнств котрого є здатність привласнювати форми різної стильової етіології й вдихати в них живу силу сугестії завдяки парадоксальності власного мислення й почуття. Можна згадати в цьому зв'язку його бликучі «барокові» переспіви із «Саду божественних пісень» Г. Сковороди, обік яких бачимо зіперті на логіку художнього абсурду «Зорю і смерть Пабло Неруди» або сюрреалістичне верліброве полотно «Солом'яний вогонь» з «Американського зошита» 1980 р.

Ще промовистішим у цьому зв'язку є чи й помічене ким проникнення в поезію І. Драча екзистенціалістських мотивів, які до останнього часу поверхово розцінювалися критикою зовсім в іншій мислительній перспективі: як один з «благодатних» моральних імпульсів російської — «більш розвиненої», ясна річ — літератури. Тут ми маємо на увазі специфічно шістдесятницький, здавалося б, мотив «безневинної вини», на літературній карті колишнього СРСР освячений іменем О. Твардовського й повсюдно ілюстрований його рядками зі славнозвісною кодою «но все же, все же, все же...».

Ми не збираємося заперечувати того, що вірші О. Твардовського — добрі. Проте мотив безневинної вини став одним із засадничих етичних концептів усієї поезії 60—80-х років не завдяки О. Твардовському. Наведемо кілька авторських версій цього мотиву з українського доробку відповідного часу. В «Закликанні вогню» Б. Олійника 1977 р.:

Як хочеться вину, що душу ссе,
Звалить на когось! Та даремні мислі,
Бо з тої миті, як на світ родився,
Я вже відповідаю в нім за все!

У циклі «Заповнена анкета» П. Скунця читаємо:

Мовчу, мовчу.. Не корить, не карає
Мене громада чесна, ані Бог
Та сам собі я часом докоряю,
Що вліз і влажу в неоплатний борг

У М. Вінграновського в «Атомних прелюдах»:

Не буде шастя ні мені, ні люду,
Доки на світі нещаслива буде
Хоча одна людина роботяща.

Проте найповніше і, здається, найпронизливіше ця ідея втілена у вірші І. Драча «Дві сестри» 1968 р., що завершується болісним визнанням — *«провина безвинна наді мною крила розпростерла»*. Звідки це загострене відчуття? Чи тільки з усвідомлення неспроможності щось змінити в цьому «світі соціальної справедливості», усвідомлення, що ним для всіх справжніх митців завершилася відлига?

Звісно, не тільки. Витоки цього мотиву — в ідеї первородного гріха людини [Буття 6, 5—13; Міх. 7, 1—9] та євангельських заповідей [Матв. 25, 40—46; Лука 6, 24—26; 13, 3; I Посл. Івана 1, 8—10; До римлян 3, 9—20; 7, 14—20]. Крім того, в цьому розв'язанні моральної проблеми поети виходили й з морально-філософської традиції ХІХ ст., зокрема — з кіркегорівської формули спокутування страху власною провиною незалежно від того, свідомі вони були цього чи ні (звісно, радше — ні). Просто ця концепція безліччо своїх критичних та художніх інтерпретацій (згадати бодай Достоевського!) віддавна увійшла в моральну й естетичну свідомість ХХ ст., стала органічним складником філософського дискурсу епохи й у цій частині Європи була актуалізована за першої потреби. А потреба була зумовлена моральною безвихіддю, в яку потрапили романтики «соціалізму з людським», а тим паче — національним обличчям!

«Перебирання на себе вини, — пише П. П. Гайденко, — і саме вини метафізичної, — це, згідно з Кіркегором, засіб подолати страх, очиститися від нього, тому що страх у найрізноманітніших формах продовжує жити в людині й після того, як «гріхопадіння свободи» відбулося. Визнання себе винним навіть у тому, що скоєно іншими, — ось спокутування метафізичного злочину, ім'я якому страх»¹. Погодьмося, що причин для страху — і в складному

¹ Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. — Москва: Республика, 1997. — С. 244.

екзистенціалістському, і в простому соціально-пробутовому його смислах — митці колишнього СРСР мали більш як досить.

Саме звідси цей досить несподіваний, здавалося б, вихід шістдесятницького неоромантизму в сторонню самому неоромантизмові площину апріорної і незбутньої моральної провини.

Деякі критики пролонгують художню повновагість досліджуваної стильової течії аж до наших днів. Так, Світлана Антонішин пише в своїй статті 1994 р.: «Коли вже поезію Оксани Забужко деякі автори вважають за можливе визначати як неоромантичну, то вже лірику І. Римарука (котрому й присвячена ця студія С. Антонішин. — *В. М.*), як то кажуть, сам Бог велів»¹. На нашу думку, це є великим спрощенням і схематизацією живого саморозвитку жанру, що йому чим ближче до нас, тим важче дати адекватну стильову характеристику, з чого й виникає зваба спертися у своїх судженнях на вже добре відомі стильові парадигми.

Звісно, певний неоромантичний «слід» ми без особливих зусиль відшукаємо і в поезії «вісімдесятників» (хоч би тому, що жодні стилі не щезають безслідно й так чи так дають про себе знати за межами власного історичного повносилля). Проте у випадку «вісімдесятників» резонніше говорити про якусь іншу, а не неоромантичну доміную, третій історичний сплеск якої припадає все ж таки на 60-ті роки і в «найчистішому» вигляді презентований поезією В. Симоненка.

«Не якимись формальними новаціями вразив Симоненко нас, — писав О. Гончар у передмові, вміщеній у книжці його вибраного 1984 р., — не умільським мереживом слів, а тією внутрішньою красою, істинністю почуття, інтелектуальною наповненістю, щирим юнацьким поривом, що властиві його найкращим поезіям:

Кораблі! Шикуйтеся до походу!
Мрійництво! Жаго моя! Живи!
В океані рідного народу
Відкривай духовні острови!

¹ Див.: Антонішин С. Нічні голоси упродовж снігопаду // Нові дні. — Торонто. — 1994. — С. 527—528 (лютий-березень).

...Лицарськість, безперечно, притаманна була його вдачі; його безкомпромісній вольовій натурі»¹.

Всі ці риси, починаючи від захоплюючого «юнацького пориву» за межі щодення й завершуючи «безкомпромісністю» (що є прямою функцією морального максималізму!), однозначно засвідчують неоромантичну природу цієї лірики. Й справді, той, хто «не якимись формальними новаціями вразив нас», зв'язав часи (порвані у «сутінках Європи» апокаліптичними війнами міжвоєнної доби) не чим іншим, як подальшою реалізацією «незавершеного» ранньо-модерністського проекту в його антропоцентричній частині.

Найпобіжніший погляд на поезію В. Симоненка переконує, що в його творчості знайшла свій подальший розвиток *ідея нової людини*, якою вона мислилася саме на початку ХХ ст. — винятковою у своїй буденності. Не випадково на поверхні тексту ми повсякчас зустрічаємося з екзотичним розширенням горизонтів в інші часи і в той культурологічний простір Європи, що його справді годиться назвати «лицарсько-героїчним» — «Гей, нові Колумби й Магеллани...» Не випадково в художній палітрі В. Симоненка так багато тієї образної «аплікаційності», якою значена вся поезія наших ранніх модерністів і яка зумовлюється прямим, «нетерплячим» суміщенням реально-практичних та морально-етичних площин буття:

Ми ще йдемо. Ти щось мені говориш.

Твоя краса цвіте в моїх очах.

Але скажи: чи ти зі мною поруч

Пройдеш безтрепетно *по схрещених мечях?*

«Там, у степу, схрестилися дороги...»

(Курсив наш. — В. М.)

Не випадкова також і та символічна, вкрасивлена *загальниковість метафори*, що стала чи не майстровим знаком усього дотичинівського періоду включно з «білими островами» раннього М. Рильського. Замислюючись над цими, колись такими «естетськими»

¹ Гончар О. Витязь молоді української поезії // Симоненко В. Поезії. — К.: Радянський письменник, 1984. — С. 7—8.

й такими імпозантними в контексті вітчизняного письменства поетичними знаками й фігурами, вповні усвідомлюємо поспішність твердження С. Павличко про те, що «„молодомузівці“ не виробили нової мови для вияву нових почуттів»¹. Бо вже одне те, що фронтально впроваджені саме ними «грози», «бурі», «сльози-перли» та інші знаки емоційних станів перетривали в літературі аж до часів «відлиги», незаперечно свідчить, що певна «нова мова» таки була ними запропонована, і в 60-ті роки саме ця її впізнана «давність» може насторожувати вибагливого реціпієнта:

Ні, інша сила так цілопош діє,
Словам велику надає вагу,
Бо з неї світ цвіте і молодіє,
І світло б'є крізь морок і пургу.

«Про поезію»

(Курсив наш. — В. М.)

«Захоплюватися треба людиною», — сказав В. Симоненко. Проте, опоетизовуючи людину праці, він (котрий обстоював конкретику художнього відображення дійсності, в чому переконує і його стаття «Декорації і живі дерева») був далекий від соцреалістичної апологетики самої праці та виробничих процесів. Для цього поета найважливішими лишаються не людські сили й можливості як такі, а те, що в самій людині змушує їх виявляти, кличе кожного *«йти на поле босим, і мучити себе й ледачого серпа, і падати з утоми на покоси, і спати, обнявши власного снопа»*. Себто внутрішній моральний імператив в усій своїй дивовижній (як на Європу другої половини ХХ ст.!) незахитаності. Це — пристрасна особиста причетність до життя в кожному його прояві, постійне горіння духу, протиставлені байдужості, індиферентності. Це — світоглядна позиція, що виключає споглядальність і каже кожному *«з людьми сміятись, плакати і любити»*, *«на землі сміятись і страждати, жити і любити поміж людьми»*.

¹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1999. — С. 113.

Пристрасність у В. Симоненка — моральна категорія, і як така вона визначає художньо-стильові особливості його поезії. Будь-що **утвердити** обстоювану думку (байдуже, чи прямо, чи від протилежного) є метою його кожного поетичного акту. Відповідно на перший план у поезії Симоненка виступають риторично-публіцистичні засоби художнього впливу, що несуть у собі чітку недвозначну оцінку: енергійний оцінковий епітет («*гнітюча злоба зміїна*», «*струнка дорога*», «*куца доля*», «*флегматичні мури*», «*озлоблена негода*»), стисле й гранично промовисте порівняння («*любов, як сонце, світу відкриває безмежну велич людської краси*», «*я був один, як тріска в океані*», «*гранітні обеліски, як медузи*» та ін.), експресивна метафора («*сичать образи*», «*старих світил чіткі орбіти рвуться, і гаснуть ненароджені сонця*»).

Загалом метафора В. Симоненка має більш як помітну ранньомодерністську генезу: прагнучи до широких етичних узагальнень, поет постійно користується абстрактними поняттями (добро, зло, правда, ілюзії тощо), прямо спираючи їх на дотикальну, матеріальну відчутність речового, предметного світу. Як і поети початку століття, він повсякчас опредмечує етичні категорії, прагнучи до безумовної дієвості слова-зброї, не зупиняється перед очевидною літературницькою штучністю висловлювання, в якій легко впізнати призабуту «позитивну штучність» європейського модернізму: «*Коли крізь розпач випнеться надії / І загудуть на вітрі степовім, / Я тоді твоїм ім'ям радію / І сумую іменем твоїм*»; «*В грудях набубнявила тривога тиха й мовчазна, як динаміт*».

Звісно, що при цьому йому далеко не завжди вдається уникнути прикрого художнього буквалізму, що також відсилає нас до практики молодомузівців («*Любов моя бризкає з серця за борт*», «*на серці — думок бинти*») або зтяжілої над їхніми текстами літературницької кучерявості: «*Припливла ти до мене з прибоєм уяви, / несподівано встала над смутком чекань — / розцяцькованих мрій павіани і пави / повтікали лякливо під купол світань*». Не забуваймо, що це писала людина, котра тільки-но починала свій шлях у поезії й інтуїтивно спиралася у своїх пошуках на певний стильовий досвід попередників, досвід, який чомусь визнається тепер неістотним

або й взагалі марним¹. Проте феномен В. Симоненка доводить щось прямо протилежне!

Словесний живопис, художнє споглядання дійсності (згада-ти бодай неокласиків!) не мають для нього першочергового значення. Малюнок як жанр, етюдність як манера чужі В. Симоненкові, котрий продовжує сповідувати емоційну рвйність поетичної творчості й стверджує, що *«не запалить серця точна рима... / Ні. Інша сила, буйна, незборима, / Вогнем і пристрастю напоює турі... / Слова звучать примусить сильно й гучно / Лише одна поетова душа»*.

Пристрасність посідає важливе місце й в естетиці В. Симоненка: прекрасним є бентежність, неспокій, порив «за горизонти» (ins Blaui). Грім, шквал, вітер, буря — його синоніми. І навпаки — успокоєність, розміреність, «втоленість» і сталість є для нього ознаками бездуховності, моральної деградації й душевного занепаду. *«Геть із мулу якорі іржаві, Нидіє на якорі душа!»*, — декларує своє життєве кредо поет. Хіба не чути в цих закличних перекатах голосу інших українських неоромантиків ХХ ст., бодай Олени Теліги — *«Олив'яне лице юрби Згине в сонці і блискавицях — Тільки вітер нас буде бити, По звитяжних, щасливих лицях!»* («Чорна площа — III»). Себто ми наголошуємо на тягlostі цієї стильової традиції, котра в силу різних причин не була вповні реалізована в межах раннього українського модернізму й дуже виразно зрезонувала у практиці низки поетів другої половини ХХ ст.

Навіть у зображенні природи В. Симоненко тяжіє до крайніх, екстремальних станів. Так, весна в його ліриці приходиться *«салютами-громами»*, *«гуркотінням неба»*, *«шаленством злив»*; зима прекрасна завірюхою, *«біжить, регоче біло, бубонами брязкає в степу»*; ба навіть у тихій і «мінорній» осені погляд поета вловлює саме динамічні рухи: *«небо скуйовджене і розколисане»*, *«з ротатим ридаючим риком Вітри орди хмар несуть»*. Як бачимо, надмір, образно-емоційне перебільшення для В. Симоненка є естетичною нормою, йому властивий інтерес до крайніх проявів буття.

¹ Див.: Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму // Грабович Г. До історії української літератури. — К.: Основи, 1997. — С. 582—583.

Затхла і пересихаюча заплава поряд зі струменінням повноводного потоку, осіння втома і млявість обік буревійності небес, глухий бетон причалу і хиткий човен поета, що здається тріскою на гребені хвиль: саме такою — разюче контрастною — є ця лірика, вся зі зламів, стрімких ліній і гострих кутів, сліпучого світла й безпросвітнього мороку.

Художня контрастність зіперта у В. Симоненка на вимогу світоглядної цілісності, що виключає сумнів, вагання, нерішучість. Недаремно ж їх фактично немає у віршах поета, за винятком хіба що інтимної лірики, та й тут він чи не повсюдно вимагає остаточної відповіді — «так» або «ні»: *«станеш ти біля мого благання чи до інших станцій просвистиш?»*; *«Полюби і зрадь через хвилину, та хоч на хвилину полюби»* та багато ін. Так само, як і вимога остаточних відповідей, суто неоромантичним є прагнення В. Симоненка відбити почуття в його ймовірній повноті, так би мовити, «в ідеалі». Незрідка це виливається в таке знайоме ще від часів В. Пачовського художнє моделювання, що його типовим зразком може бути й вірш *«Море радості»*, вміщений у книжці зібраних творів *«Лебеді материнства»* 1981 р.:

...І гомонять навколо хвилі,
З бортів човна змивають мох,
І ми з тобою вже не в силі
Буть нещасливими удвох.
І ти ясна, і я прозорий,
І наші душі, мов пісні,
І світ великий, неозорий
Належить нам — тобі й мені.
О море радості безкрає,
Чи я тебе перепливу?
Якби того, що в мріях маю,
Хоч краплю мати наяву.

Унаочнення почуттів, що в них відбивається соціально-історичне буття добра і зла, правди і кривди, краси й некриси, любові й байдужості, цей давній літературний прийом В. Симоненко

широко застосовує не в його бароковому варіанті (який каже відбивати двозначність, «змісловість» почуття), а саме в неоромантичному, що вимагає максимальної «чистоти». До речі, навіть не стільки в самому устремлінні до виділення «чистого» почуття (власного ліриці, зрештою, загалом), скільки в, сказати б, нетерплячій, прямій «лобовій» їх морально-філософській оцінці (з відповідною тропікою та інтонацією) — один з очевидних проявів морального максималізму, успадкованого В. Симоненком від часів Лесі Українки та М. Вороного.

Який з усього цього може бути висновок, що не суперечив би художній оригінальності цього поета-шістдесятника, яку ми жодною мірою не ставимо під сумнів? Гадаємо, такий: феномен В. Симоненка свідчить, що питомі для національної літератури стильові течії обов'язково реалізуються навіть за природними хронологічними межами свого історичного життя. Себто й притлумлені тими чи тими суспільно-історичними чинниками такі течії все одно рано чи пізно вповні відбуваються в літературі *попри анахронічність*, яку в них небезпідставно може запримітити рафінований критичний розум.

3. РУСТИКАЛЬНА ЛІРИКА

Цю найбільш масову в українській поезії другої половини ХХ ст. стильову течію годилося б назвати *народницькою*, однак з огляду на величезну довільність використання цього терміну, обтяженого негативними конотаціями, та його відповідну смислову розпливчастість¹ ми змушені від цього відмовитися. По суті ж ідеться про поетичну апологію життя та праці на рідній родючій землі, обґрунтованих цілком певною — народною — етикою життєдіяльності й відображуваних за законами «позитивної» естетики, що її виробив народ як етнічна цілість упродовж історично видимих сторіч свого існування на цій землі. Термін «рустикальний» (від лат. *rusticus* — сільський, простий) ми запозичуємо у Ю. Шевельова (зокрема, його спогадів «Я — мене — мені... /і довкруги/», Харків — Нью-Йорк, 2001) в усій амбівалентності надаваного йому критиком значення.

Світоглядною базою рустикальної стильової течії є християнізована натурфілософія, що недемонстративно вивищує родове буття над особистісним, кінецьність якого, включена в безперервну зміну поколінь, позбавлена трагізму, очевидного для більшості інших філософських систем. Відповідно герменевтика особистісного існування в її Гайдеггерівському розумінні — як пошук смислу останнього — цілком знімається герменевтикою національного буття і тільки в горизонті останнього набуває певної «елементарної» ваги.

Ідеологічним засновком рустикальної лірики є утвердження істинності й незнищенності родового буття, що в другій половині ХХ ст. здебільшого збігається з національним і стає таким чином одним із полюсів складної взаємодії різних соціально-політичних сил. Оскільки ж національне буття України і в Україні подосі переважно ототожнюється з сільським, нерозривно пов'язаним із землею-годувальницею і трударем, причетним до дива її плодоношення, то саме цей останній трудар (або ж «ця остання» — трудівниця,

¹ *Моренець В.* Народництво — позитивізм — модернізм // Слово і час. — 2000. — № 1. — С. 35—39.

щоб не викликати феміністичного обурення) і виступає носієм істини, успадкованої від батьків і заповідуваної дітям.

У цьому своєму «тимчасовому» володінні істиною даний/-ана носій може виявляти всю властиву людині недосконалість, себто збиватися на манівці, помилятися, грішити тощо. Але в надособистісно-спадкоємному своєму побутуванні ця істина є *абсолютною й остаточною*. Подібна «дихотомія» побутування істини, яка мислиться в абсолютній безумовності, але являється лише почасти, рятує цю лірику (в її кращій частині!) від лубковості: її навзагал позитивні персонажі — ці «малі» спадкоємці великого морального скарбу — зовсім не є ідеальними в усіх відношеннях (хоча ризик певного «пересолодження» повсякчас маячить на цих теренах). З максимальною виразністю ця дихотомність явлена в поемі Б. Олійника «Сиве сонце моє», де власне автор не дарує найдорожчій для себе людині — матері — відступу від правди як морального імперативу роду: вона — свята у своїй доброті, а проте, є вищі за неї (як і за кожного з нас) право і правда роду, яким усі ми маємо «вчитися» і які врешті-решт все розставляють по своїх місцях:

Ні, мамо, смерть не списує вини.
Усьому на землі своя відплата й дяка:
Учімось чесно навіть край труни
Собаку називать по імені: собака.

Вже одне це з необхідністю ставить цю «народну правду» в опозицію до всіх інших «правд» та ідеологічних концептів кожного конкретного суспільно-історичного часу, що саме по собі завжди імпліцитно потверджує її абсолютний характер.

Цілком очевидно, що, будучи всуціль зіперта на досвід духовно-практичної екзистенції роду/народу, рустикальна стильова течія і світоглядно, й ідеологічно виростає з багатовікової практики мудрого побутування простої людини в земному лоні. Це — *modus vivendi*, моральні норми якого передаються з покоління в покоління і не підлягають особистісній рефлексії (вельми показовою у цьому смислі є збірка Д. Іванова «Заповіді мого роду» 1983 р.). Цей потенціал гармонійного, корисного і взаємовигідного співіснування

головних складників олюдненого світу (людини в колі її роду, роду — в множинному колі інших родів і всіх їх — у колі природної даності) хоч і нагромаджений *розумним, раціональним* потрактуванням речей і явищ, а проте у своїй безмотивативності, безумовності й сакралізованій апріорності для кожного часу виявляється началом радше ірраціональним. Нового (не знати, чи кращого), сказати б, «свідомого» життя цьому потенціалові надає Просвітництво XVIII ст., позитивізм XIX ст. й неопозитивізм XX ст. (найяскравішою з'явою котрого є, мабуть, Віденський гурток¹). Такі джерела — народна культура й раціонально-гуманістичні інтенції європейської філософсько-естетичної думки XVIII—XX ст. — й живлять сучасну рустикальну поезію. Якнайпереконливіше це потверджується і її естетичним аспектом. А саме: кожне прекрасне тут а ргіогі є **корисним** і *неодмінно має навчати* чомусь доброму й позитивному з точки зору потреб народної екзистенції. Саме тому ми вважаємо доречним поряд із *земністю* (мовною достеменністю, дохідливістю, комунікативною функціональністю) цього стилю підкреслити його імманентну *моралістичність*, становчо протипокладену модерністській самодостатності краси.

Ця повсякчасна прагматична інтенційність рустикального поетичного висловлювання мимохить зближує його з соцреалістичним. Бо хоч їхні ціннісні установки й загалом етоси цілком відмінні (саме це й зумовило майже тотальну, хоч і приховану *опозиційність* даної лірики офіційній ідеології, яка фактично так і не змогла її приборкати), генетично вони — з одного кореня (при історичній першості рустикальної, в історичній ретроспекції — позитивістської і народницької поезії зламу минулих століть)! У плані поетики це обертається повсякчасним тяжінням до *притчевості, повчальності, дидактичної алегоричності, широкого використання умовних художніх форм з арсеналу народної творчості* при тому, що в соцреалістичній ліриці ці форми повністю, а в рустикальній — великою мірою втрачають свою первісну міфологічну

¹ *Рюс Жаклін*. Поступ сучасних ідей. Панорама новітньої науки. — К.: Основи, 1998. — С. 35—56.

«чистоту», верифікованість і чарівну «наївну сентиментальність» (за Шіллером).

Неважко збагнути причини надзвичайного упоширення цієї стильової течії в українській поезії усього повоєнного часу, освяченого злочинною імперською ідеєю «виникнення нової історичної спільноти — радянського народу». За цих умов останнім прихистком «великої ніжності» (за Винниченком) ставала апологетика існування власного народу, виявлена не прямо, а опосередковано — через апологетику морально внормованої життєдіяльності людини на землі, яка цією літературою і мислилася, і насправді для неї таки була передовсім *українською людиною*.

З цим нічого не могла вдіяти жодна цензура, бо очевидна для кожного нормального реципієнта національна сутність поетично відтворюваного світу стверджувалася не експліцитно — шляхом прямого називання, а імпліцитно — шляхом любовного виявлення його морально-онтологічних ознак. Насправді ці ознаки можуть бути притаманними й іншим націям (хоча важко собі уявити, що котрась інша національна культура, а передовсім російська, з такою зятятістю декларуватиме власну «селянськість», в очах усїєї Європи синонімічну відсталості), а проте вікова боротьба з українством у межах всіх імперій, ґрунтована на зневазі до селянина та його «малого світу», до його вірувань та уявлень мимохїть *навкіи відписала* їх у довічну власність *саме української людини*. Себто маємо справу з ефектом позитивного використання накиннутих нації негативів, які вживлялися в уми самою радянською ідеологією і саме тому в жодному випадку не могли нею ж спростовуватися.

Не випадково центральним мотивом усїєї цієї лірики є «*стежка до рідної хати*», що розглиблюється у фізичний простір та історичний час національної екзистенції звичайними реаліями сільського побуту. В наддніпрянській Україні це, зазвичай, мазанка з солом'яною стріхою, бабине, цілком суверенне, городяне царство (згадаймо Довженкову бабу з «Зачарованої Десни»!), криниця, викопана ще прадідом, тік і кузня, де минуло-неминуло життя дідів-батьків-дядьків, косовиця й жнива як апофеоз трудового року всїєї родини тощо. В прикарпатській Україні — це зруби, маржина,

кошара, різдяна Маланка та багато інших реалій, органічних ту-тешньому народному буттю в усій простоті його звичайних земних «трудів і днів». Численні знаки степової України легко відчитуємо в поезії Є. Маланюка і так далі.

Себто «стежка до рідної хати» як шлях до себе, до своєї істинної людської сутності має величезний морально-філософський смисл і є одним з основоположних концептів поетичної апології «малої вітчизни» — цього *найактуальнішого націостверджувального сенсу* всієї рустикальної лірики в її кращих зразках. Лишається тільки схилитися у повазі перед життєвою силою національної екзистенції як такої, що вміє взяти на свої художні прапори всі ті знаки, якими її мнить скрикатуризувати імперська ксенофобічна свідомість. До речі, це стосується аж ніяк не виключно української «elan vital», а хоч би й тієї ж таки російської, що почала енергійно опиратися космополітичному знеособленню силою «*почвенничества*» ще наприкінці ХІХ ст. (фактично синхронно українському народництву) — ідейно-стильового явища, яке знову і різко активізувалося в 60-х рр. ХХ ст. й виявилось багато в чому аналогічним рустикальній українській поезії, конститутивні ознаки якої ми тут і прагнемо описати¹.

Відповідно достатньо прозорою бачиться нам й історична функція цієї течії, яка в поступі жанру відіграла виняткову і разом з тим неоднозначну роль. Бо коли на зламі 50—60-х років саме в її контексті передовсім відбувалося енергійне становлення й кристалізація національної самосвідомості (з відповідним цьому збагаченням виражальних засобів поезії, і то передовсім шляхом переходу до вищого рівня освоєння фольклору як цілісної морально-естетичної системи²), то вже у 70-ті роки виразно заявила про себе небезпека рустикальної *стереотипізації* поетичних візій.

¹ Почвенничество // Литературный энциклопедический словарь. — Москва: Советская энциклопедия, 1987. — С. 292—293.

² Кубилюс В. Формирование национальной литературы — подражание или художественная трансформация? // Вопросы литературы. — 1976. — № 8. — С. 53.

Конструктивно використані екзистенціали й концепти народного побуту почали втрачати свою онтологічну питомість і перетворюватися на прикрі штампи й кліше упоширеного поетичного дискурсу.

І «стежка до рідної хати», і «рідний батьківський поріг», баба — ця Гера босоногого дитинства й матір-вседержителька домашнього вогнища, неодмінно премудрий велемовний дід та мовчазний і добрий батько разом з усіма кольоровими реаліями свого земного буття (з усіма цими сівбами й жнивими, вилами й возами на дворищі й калиною під вікнами тощо), а головне — в усій «*мозольній правді*» свого непомітного для зірок життя втратили художню істинність й перетворилися на поетичні загальники¹. Чому?

Одна з головних причин цього бачиться нам у тому, що «вічність» народного життя як його онтологічна *тривкість*, *виняткова сталість*, *опірність* на всякі зовнішні щодо себе чинники поступилася місцем психологічному концептові *всестерплячості*, *всевитривалості* цього народу, абсолютно непридатному з точки зору його теперішніх буттєвих потреб. Цьому народові годі було вже терпіти, настав історичний рішенець відповідальності за власну загрожену долю, а тому апологетика пасивного «все-ще-попри-все-існування» втратила будь-яку морально-психологічну доречність і набула смислу художньої акцептації цілковито задовільного стану речей.

З усією кричущістю це виявилось у поетичній епіці Чорнобиля². Зрештою, саме ця *примиреність* з існуючим станом людини, народу й збріханого суспільного ладу викликала цілковите неприйняття у нового покоління митців і була становчо відкинута «вісімдесятниками» разом з естетикою узаконених владою декоративних «малих вітчизн». У поетичних візіях «вісімдесятників» їх місце

¹ *Моренець В.* Живи з блискавкою! // Вітчизна. — 1982. — № 10; *Моренець В.* Про воду «живу» і «мертву» // Вітчизна. — 1983. — № 11; *Моренець В.* Робота сумління // Радянське літературознавство. — 1986. — № 5; *Моренець В.* Спрага справжності // Літературна Україна. — 1986. — 12 грудня.

² *Моренець В.* Поетична епіка Чорнобиля // Літературна панорама. — 1988.

посіла велика *Вітчизна*, особистісним переживанням автора розпросторена у вічність її культурно-історичного буття.

Але заки це увочевиднилося, рустикальна лірика розвинулася у найпотужнішу й найпродуктивнішу стильову течію, яка головним чином і визначила собою художньо-філософський профіль жанру 60—80-х років, відразу впізнаваний у стильовій панорамі тієї епохи. Якими ж бачаться нам її конститутивні ознаки? Передовсім, це засаднича і послідовна *міметичність* образності, живлена досвідом сільської землеробської екзистенції.

Під цим слід розуміти не просто життєподібність тропіки, верифікаційну достовірність епітетики, а ще ширше — відтворених сенсорних вражень (саме ці якості були і лишаються оманливими підставами для непродуктивних тверджень про якусь буцімто реалістичність цієї лірики, що загалом унеможлиблює її осмислення в якості лірики!), а й те, що *головним полем чуттєво-інтелектуальних образно-метафоричних віднесень є практична життєдіяльність «людини на землі»*.

Тут думки — «*проростають*», брехню годиться «*виполовати, як бур'ян*», почуття — «*зерняться*» і «*вруняться*», усмішка — «*квітне*», мрії «*летять за обрій, мов вороні коні*», літній день «*дзвенить колосками*» тощо. Себто вся образна пластика «*списана*» з природи землеробського щодення, відповідно й усі духовно-інтелектуальні стани суб'єкта цієї лірики метафорично описуються (опредмечуються) такими знайомими, близькими й зрозумілими кожному селянинові явищами і предметами цього щодення. «*Все ніпочім вогненному коню, / Моєї мрії... Він копитить гучно, / Аж буйнотрав'я сколихнуло лу»* (С. Реп'ях, «*Мені дано, цей білочолий день...*»).

У царині композиції конститутивною ознакою цієї течії є *подієвість ліричного сюжету*: як правило, рустикальний вірш відтворює якусь очевидну конкретну подію або ситуацію, у процесі розгортання якої увиразнюються її неочевидні морально-естетичні смисли. Іншими словами, будь-яка трансцендентна суб'єктивність означається імманентною об'єктивною даністю у своєму — звичному для людської свідомості — подієвому розгортанні. Одним з найтиповіших, як уже зазначалося, є тут мотив «*повернення додому*», що, окрім

іншого, завжди так чи так актуалізує (імпліцитно містить у собі) біблійний сюжет повернення блудного сина:

В повільне літо повернуся
 Там крейда, вугіль і Донець,
 Там лоскітно у лапи гусям
 Терпкий впивається чебрець.
 Там сивий батько на городі,
 Там хміль карнизи вишива,
 Там яр з ожиною насподі,
 Холодний бір, жаркі жнива.
 Там все як скрізь, хоч все осібно
 Літа у пам'ять занесли...
 На воронім вугіллі срібно
 Малое місяць дивні сни.
 Щось від Сосюри є в усьому,
 Від слів його і від жаги...
 Я повертаюся додому,
 На поетичні береги.
 Я повертаюся до себе,
 До давніх років і стежин,
 Де над селом донецьке небо
 Втягається в космічний плин.

С. Бурлаков, «Повернення», 1980

Сягаючи максимуму, ця подієвість ліричного сюжету породжує *ліричну баладу* — один з упоширених поетичних жанрів 60—80-х років (від П. Воронька до Д. Іванова). І точнісінько так, як доволі однамнітне та безбарвне людське «гарування» на землі повсякчас обарблюється й міфологізується народною уявою, рустикальна лірика легко, ба навіть залюбки оброщує свою подієву сюжеттику художньою умовністю з галузі народної фантазії, казкової свідомості. Безліч прикладів цьому знайдемо у Б. Олійника не ризикуючи при цьому зайти в галузь іншого стилю — власне міфологічного (де не практика трудового будня, а фактура й логіка міфа є головним полем чуттєво-інтелектуальних образно-метафоричних віднесенень).

За всієї неоднозначності співвідношення зображально-виразальних планів даний стиль відзначається вивіщенням *виразального* начала з відповідною цьому *наративністю* викладу, зв'язністю і ясністю синтаксичних конструкцій та явним домінуванням *розповідної інтонації*, котра, доносячи нам «остаточні й абсолютні» істини, певні моральні твердження, як правило, переходить у *ригоризм*:

Зрадити може гвинтівка, кохана
і навіть
Компас, дружина, хоч ти в її вірність
затявсь.
Вір
тільки
в пам'ять.
Зраджують пам'ять. Та пам'ять —
ніколи.
Затям.

Б. Олійник, «Зрадити може гвинтівка...», 1972

Ясна річ, кожна з названих вище особливостей цієї стильової течії (від проблемно-тематичної сфери до «горизонту сподівань») потребує поглибленого вивчення. Але принаймні про ще одну — надто важливу — її ознаку необхідно сказати трохи детальніше. Йдеться про *мову*, цей «останній аргумент» літераторів, усім характером своїм протипокладену іншим стильовим течіям доби. Всією своєю морфологічною, синтаксичною та фонетичною структурою мова рустикальної лірики є, власне, міметичною¹ і тяжіє до *живого просторозмовного мовлення*.

Вона альтернативна ідеологізованій дифірамбічній казенщині соцреалізму не менше, аніж художній ефектності й літературницькій вишуканості неоромантизму. При цьому вона не є проникливим заглибленням у власну стихію «праглибинності», як це раз

¹ Вживаємо цей термін у тому значенні, в якому його вживає М. Гловінський. Див.: Michał Głowiński. *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej* // *Prace wybrane*. — Т. II. — Kraków: Universitas, 1997. — S. 5—18.

по раз відбувається в сюрреалізмі, і не виставляє напоказ зачерствілі, а тоді й змертвілі шари власної дискурсивності, з чого «ростуть ноги» авангарду, зосібна концептуалістського штибу. Від альфи до омеги мова рустикальної лірики прагне бути *мовленням* — живим, нерафінованим, неприглаженим і нередукованим до завжди завузької «літературної норми».

Можна і треба говорити про те, що в ситуації цілеспрямованої денационалізації поетичне утривалення просторозмовного українського мовлення як факту суспільної дійсності в певному сенсі перетворювалося на морально-політичну *демонстрацію національної самості* й мало неабиякий народоборчий смисл. Байдуже, усвідомлювали ми його, чи ні, але в ті часи ми буквально впивалися (стверджую це з власного досвіду) отією просторозмовною стихією, що так могутньо увірвалася в поезію, змітаючи на своєму шляху кабінетний глянecь прикуплених владою одописців.

«*Воріженьки стоять відзігорні*», — це захоплювало навіть не як образ (спробуйте-но і тепер відшукати в словниках точне значення слова «відзігорні», — боїмося, це буде дуже складно), а як *наше, автотонне*, таке, що *не має і не може мати адеквату* в осточортіло навислій над нами, хоч і пребагатій мові сусіднього народу! «*Наробилася, находилася, / Натоптала стільки доріг. / Що в ногах уже не вмістилися, / То поклала їх під поріг. / І стоїть тепер над воротами, / І когось так печально жде. / Може, хтось-таки... Ну, хоч хтось-таки... / Та ніхто до неї не йде*», — все це з вуст баби Катерини, Христі чи Ганни не було літературно вишуканим чи потрясаюче інтелектуальним. Навпаки, воно було *простим і первинним, живим і нескаліченим*, таким зворушливо беззахисним і ранимим, що, мов немовля на руках у матері, збуджувало в душі Велику Ніжність.

Годі вичерпати всі естетичні й соціально-психологічні наслідки цього *просторозмовного мовленнєвого ренесансу* в українській поезії (і прозі!) 60—80-х років. Достатньо визнати, що передовсім саме завдяки йому українська література як така продовжує бути й розвиватися на порозі третього тисячоліття, хай це й прозвучить відступом у галузь публіцистики. Проте в цьому багатоаспектному явищі є цікавий і власне літературознавчий момент, пов'язаний зі становленням

й надзвичайним упоширенням висвітлюваної стильової течії. А саме: досить несподівана — як на останню чверть ХХ ст. — *художня ефективність і питомість* просторозмовного дискурсу, що витворюється з живої магми народної *ідіоматики й фразеології*.

Як ми зазначали вище, цьому передує тотальне й малопродуктивне упоширення в поезії 50-х прямої мови ліричних персонажів (див. «Соцреалізм»); за часовими межами рустикальної лірики (а це, на наш погляд, верхній поріг 80-х років) — бачимо вже домінування внутрішнього *діалогічного авторського* мовлення (духовно-інтелектуальні зводина з власним alter ego) як продукт щонайвищої мовної *культури*. Це — «вісімдесятники». А між цими стилістичними берегами в поезії «говорить автохтон», «говорить» сама нація тими формами, що в них передовсім фіксується її онтологічний досвід, — ідіоматично-фразеологічними, себто тривкими, знаковими, морально та естетично значимими.

Вище ми також говорили, що головним полем чуттєво-інтелектуальних образно-метафоричних віднесеней рустикальної лірики є практична життєдіяльність людини на землі. Так, але сама ця життєдіяльність відкарбовується не деінде, як у мові, до того ж не тільки лексично й синтаксично, а тим паче самими лишень реаліями й історичними ситуаціями, які в остаточному підсумку відходять у непам'ять, тоді як сам цей досвід — лишається. Чим же і як він фіксується?

Найвищою сублимацією цього досвіду в мовній історичній перспективі є сфера *сталих форм та зворотів пізнавально-оцінкового смислу*, себто вся маса з роду в рід передаваних приказок, прислів'їв, ідіом, фразеологізмів тощо. І ось власне рустикальна стильова течія в імовірній своїй «чистоті» 60—80-х років засвідчує феномен поетичності, майже виключно зумовленої наявністю саме таких — взятих безпосередньо з живого просторозмовного мовлення — сталих мовних форм і зворотів (як консервантів духовно-практичного народного досвіду).

Шерега імен, що ними легко потвердити сказане, надзвичайно велика, наше твердження про тривале домінування у поезії даної стильової течії аж ніяк не змоглядне й зіперте на багаторічні студії предмета. Згадаймо лише кілька репрезентативних постатей

різних генерацій: П. Воронько, В. Коломієць, А. Бортняк, М. Братан, О. Довгий, Д. Луценко, П. Осадчук, М. Шевченко, Д. Іванов, С. Чернілевський... Однак на чільне місце в усіх цих якзавгодно повних «обоймах», що ними можна представити дану стильову течію, так чи так вивищується ім'я Бориса Олійника. На наш погляд, саме в його творчості рустикальний стиль сягнув своєї мислимої продуктивності й повноти, а за межами цього художнього максимуму з не меншою очевидністю — своєї цілковитої естетично-філософської вичерпаності. Нижче ми й спробуємо проілюструвати деякі, викладені вище, тези щодо природи досліджуваного стилю лірикою Б. Олійника.

Так, заявлена напочатку дихотомія побутування істини відбита тут з винятковою виразністю, що досить рано змусило деяких прозірливих критиків звернути увагу на фетишизацію морально-етичних констант, на те, що «поет фетишизує чесність, принциповість, честь взагалі»¹. Весь поетичний світ Б. Олійника ніби стулений з двох площин — абсолютного й безумовного морального імперативу та шорсткої земної даності, що в ній цей імператив виявляється тією чи тією мірою.

Художня конкретизація етичних абстрактів, їх особливе олійниківське «заземлення» здійснюється по-різному. Це може бути подання проблеми «на розгляд» реципієнта у формах самого життя: пригадаймо тут цілу низку поетичних сюжетів, де моралістична авторська теза втілюється у вчинках і переживаннях життєво достовірних ліричних персонажів («*Балада про картузи*», «*В оборону хліба*», «*Похвала собаці*» та ін.). Це також може бути шлях художньої умовності, якою автор користується залюбки і з дуже різною мірою успіху (до відверто провальних, таких, що вражають своєю штучністю, можна віднести вірші «*Ринг*» або «*Коли можна просити заміну...*»). Однак і в першому, і в другому випадках авторові йдеться про моделювання дійсності саме під кутом зору реального вияву й функціонування «*абсолютних істин*»

¹ Гужва В. Домінанти поета // Літературна Україна. — 1970. — 15 вересня.

народного буття, що з необхідністю кладе на всі ці композиції різної ваги печать дидактики.

Заповзятє змагання Б. Олійника з рафінованим літературним словом, його образно-емоційною зглаженістю — визначальний аспект його стилю. У більшості випадків (яким у пізніші роки можуть сусідити й епізоди класицистичного письма — «Ода на честь 800-ліття Полтави») Б. Олійник свідомо прагне не до вишуканості вислову, а його просторозмовної достеменності. Незрідка він ламає зумисне лаковану гладкість рядка тим, що демонстративно виставляє її на озир, робить об'єктом рефлексії — з іронією оцінює її «стороннім» оком (вірш «Хоч гопки скач, хоч сядь та й плач»).

Ніби даючи читачеві можливість «зсередини» побачити стильову будову цього твору, він «опонентною» реплікою до рафінованого художнього висловлювання виявляє всю його літературну умовність, чим загострюється увага на безумовних — «істинних» — онтологічних смислах експозиції: «І мені (та й вам, шановний!) Буде жаль (і тужно, і жахно) розлучатися з цим світом. „Щось воно не те, — подумалося, — «Сеї світ», «той світ» — надто вже абстрактні категорії. Дуже вже непередметно. Не бере“. А коли почати отак: Ой жаль мені буде, люди...». Відкрита в мовленнєвий дискурс структура вірша, що в нього тут же влітається мотив популярної народної пісні «Чи це ж тая криниченька...», демаскує попередньо явлену літературність і в якості художньо значимого (єдино художньо істинного!) виносить на перший план просторозмовне мовлення з вкрапленням у нього фольклорним елементом.

Рустикальний характер олійниківського письма вповні виявляється саме на мовно-стилістичному рівні. З легкістю виділяємо тут численні репліки-вкраплення, що мають виразний оцінковий смисл, йдуть «врозріз» об'єктивованого нарративу і проєктують його на реальне життєве тло. Бачимо це й у згаданому вище вірші, що його логікою є озвичаєння літературного висловлювання, переведення його з фігуральної площини в реально-практичну. І що для нас головне, ці уточнення — не продукт духовно-інтелектуальної діяльності автора, народжений у межах теми. Вони беруться Б. Олійником «в готовому вигляді» з дискурсу щоденно-побутового, але істинно

українського мовлення. Чи не кожна ключова для сюжету «опонентна» теза *прямо запозичається* автором з мовної народної практики (цього лінгвістичного «знімка» морально-практичної життєдіяльності нації), а не виводиться ним самим з понятійно-образного ряду:

Та невже ж тільки щастя:
 босоніж іти по росі.
 По холодній. А інші?
 А он же сусід — у чоботях?
 То — не нашого поля...
 А я вже, синок, як усі.
 І не гірша, й не краща. Та й легше босоніж.
 Чого там!

«Сиве сонце моє»

(Виділення наше. — В. М.)

Й ідіома «не нашого поля», й особливо прикінцеве експресивне «чого там!» — з розряду тих просторозмовних форм надзвичайної кумулятивної психоемоційної дії, до яких належить невечерпне і неперекладне (!!!) тичинівське «*нам своє робить!*».

З незною подосі широтою вдаючись до таких розмовно-народних формул, Б. Олійник привносить у вірш психологічну глибину й достовірність народного знання, вивіреного досвідом і вилитою у приказки, прислів'я, ідіоми, привносить і спрямовує це знання на конкретне явище. Приміром, у поемі «Дорога» таким стає зажерливість, задрісна захланність, що будь-яку громаду може довести до згуби. Ось як подається персонаж, що уособлює ці риси: «*Він усьому задрив: навіть латці На старих сусідових штанах. Навіть тіні власній — небораці: «Преться за тобою, сатана».* Характеристика вбивчо гротескна, анекдотична, але ж яка неспростовна практична забезпеченість психологічного штриха, в чистому вигляді взятого поетом з фразеологічної скарбниці рідної мови: «задрив латці на старих сусідових штанах».

Роль цих мовних елементів у сполученні двох площин олійниківського поетичного світу (піднесеної морально-філософської, в якій живе істина, народна правда, й заземленої «шорсткої»

дійсності, повсякчас дидактично параметрованої отією першою площиною безумовної правди) — просто таки визначальна. Без усіх цих фразеологізмів та ідіом морально-філософські розмисли Б. Олійника водномить скотилися б у прірву банальної риторики і втратили будь-які ознаки поетичності. Це й зрозуміло, адже художньої вишуканості він сам свідомо уникає, самодостатність краси для нього цілком неприйнятна, а місце цього модерністського концепту посідає в його рустикальній ліриці краса повнокровної народної онтології, яка зосереджується і зберігається в «твердих шарах» мови з тим, аби являтися кожній сучасності в живому мовленні.

Кристалізовані й вигострені часом стали мовні конструкції конденсують у собі моральний і житейський досвід народу, їх використання актуалізує цей досвід й імпліцитно стверджує невмирущість носія цього досвіду. Прикладів цього прямого використання «твердих шарів» мови поезія Б. Олійника дає безліч. Ось тільки мала часточка того, що можна виловити без найменших зусиль: «Його переспівать когут *надумав здуру, Волаючи невлад* на сідалі штахет. Та з півнячих потуг *сміялись навіть кури* І млосно мружились, коли співав поет»; «Але коли вже *замахнувся* на душу, — Дивись, щоб не *спіткнувся на чотирьох*», — підсумовує автор свій виступ «В оборону хліба». Пісні, що, як відомо, має служити народові (олійниківський позитивізм явлений цілком самодостатньо), поет адресує такі слова: «Не пропусти — інакше матір'ю проклянем! Тих, що з базару ідуть *гріти непевні руки* Над Вічним вогнем». Хапуга з притчі «Він *гріб в такому захваті гонитви*» так само змальовується фразеологізмами, почерпнутими з річища живого мовлення: «Трусив державу обома, як грушу, І якось за ікону з тогобіч Віддав чортам без торгу власну душу, І тішивсь, що за *безцінь має річ*» (курсив скрізь наш. — В. М.).

Ми би навіть наважилися стверджувати, що вся поетичність цієї поезії вкупі з вельми скромно дарованою їй філософічністю цілком і повністю зумовлена живою грою цих кришталево чистих елементів народної онтології. Вийміть їх з вірша Б. Олійника (куди вони, до честі автора буде сказано, вживлені з дивовижною

природністю, легко й невимушено!), і від поетичного твору нічого-сінько не залишиться, окрім якогось нав'язливого дидактичного бубоніння.

Але коли ж цими самими стильовими засобами (у творах різних років) Б. Олійник береться стверджувати речі, народній онтології глибоко супротивні й неприйнятні — хоч би й світову «спасительність» комунізму в поемі «Христос» або моральну величність та красу народного всетерпіння в чорнобильській поемі «Сім», органіка цілого розлітається на друзки і штучність, «запозиченість» цих залучених — «невласних» мовних фігур виявляється з усією кричущістю (згадаймо тут кантату «Кredo» або поему «Гора»).

Це вельми симптоматично, бо говорить про те, що не тільки «земна площина» олійниківських картин може параметруватися площиною безумовних народних істин, а й його власна світоглядно-естетична позиція у цьому житті також з необхідністю параметрується ним же покликаним у текст абсолютним мірилом народного досвіду, що його доносить живе мовлення. В такому разі бачимо унікальне явище, коли авторська мова *постас проти свого автора* й починає свідчити проти нього на повний, гартований віками голос. Проте це вже інша, хоч і надзвичайно цікава проблема, дослідження якої вимагає використання строгих семіотичних методик.

Ми ж обмежимося констатацією винятково важливої ролі рустикальної стильової течії в історії української поезії другої половини ХХ ст. Вона сягла свого апогею в яскравій творчості цілого ряду поетів 60—80-х років, видала прекрасні художні зразки, але вже в часи свого розгортання й стрімкого упоширення явила також і свій зворотний бік, а саме: рідкісну здатність до продукування художніх штампів, інтелектуальну мілізну у вигляді проблемно-тематичної монотонності, духовну вбогість, виявом якої є постійна апеляція до колективного досвіду і відсутність достатньо оригінального особистісного переживання дійсності.

Жодна інша стильова течія не видала таку силу-силенну поетичних загальників, кліше й інтелектуально-емоційних стереотипів, як ця. Але насправді «поховало» її навіть не це (то є просто

функція її особливої упоширеності в нашій літературі), а притаманна цьому способіві поетичного мислення й висловлювання претензія на універсальність, претензія на те, що саме цей стиль є, хай нам дарує Ю. Шерех-Шевельов, «національно-органічним» і тільки він достоту відбиває духовну сутність української нації. Дискусії, спричинені ортодоксальною позицією апологетів рустикального письма, яке на середину 80-х років набуло майже механістичного характеру, вже наступного десятиліття геть звели цей стиль з авансцени літературного життя й оприявнили нові стильові обрії¹. Можливо, не такі ясні, але для пошукових натур — манливі. Зрештою, і кожний новий день Божий починається не зі сліпучого світла, а з бентежної сутіні.

¹ *Моренець В.* Пошуковий простір і «єдина правда» // *Сучасність*. — 1994. — № 12; *Моренець В.* Про різне // *Сучасність*. — 1997. — № 1; *Моренець В.* Прощання з ідеологічною «вічністю» // *Березіль*. — 1997. — № 1–2.

4. ЕСТЕТИЗМ

За всіх очевидних відмінностей розглянуті в попередніх розділах стильові течії мають одну спільну якість — у певному сенсі вони *не автотелічні*, себто кожна з них у кінцевому підсумку слугує меті, що виходить за природні межі мистецтва як мистецтва: соцреалізм — утвердженню певного типу влади та суспільного устрою, неоромантизм — духовно-інтелектуальній самореалізації звичайної особистості в суспільній масі, рустикальна лірика — ствердженню національної самосвідомості й утриваленню своєподібних ментальних особливостей певного народу.

Звісно, ми вимушено спрощуємо кола «службовості» кожної з названих течій, зовсім не таких вузьких, ба й не герметично замкнених, як це може видатися з попереднього абзацу. Однак сама «службовість», морально-філософська й соціально-практична *інтенція на щось, що лежить за межами самої «слоспівності»* («słospiewności»), як це ще 1923 року назвав Ю. Тувім) — безсумнівні.

Живлена ідеями Просвітництва, ця «вторинність» літератури щодо суспільної практики дістала концептуального оформлення в позитивізмі XIX ст., згідно з настановами якого словесне мистецтво лише «ретранслює» в суспільні маси знання, здобуті в галузі інших, різною мірою «точних» наук. Відповідно вона виконує виховну й принагідно — пізнавальну функцію, а також безліч інших (цей «допуск» буває різним), які проте так чи так лежать *за межами* самої словесної творчості. Чи ж не це ми бачимо вже в самій назві збірки Б. Олійника *«Ми знаєм, для чого жить!»* 1974 р., що просто знімає головне питання філософії *a priori* наявним віданням? Поезія фактично ще й не озвалася жодним словом, а готова відповідь у автора вже є?!

Підкреслимо ще раз: утилітарність мистецтва є концептуальним породженням європейського позитивізму, що, своєю чергою, ясна річ, спирається на Просвітництво з властивим останньому культом людського розуму. До цієї тези народне мистецтво, а зокрема фольклор, не має жоднісінького стосунку, оскільки як найбезпосередніший вияв колективного безсвідомого й замкнена

ментальністю певного народу морально-естетична система фольклору щодо самого себе є *безрефлексивним* і питанням власного покликання, призначення й завдання ніколи не переймався.

Акцентуємо на цьому, аби виправдати українське народництво як стильову течію зламу століть, що на нього пізніша критична думка навісила всі мислимі «гріхи» європейського позитивізму. Адже тільки *в одному зі своїх аспектів* (передовсім просвітянському) українське народництво виявилось частковим випадком позитивізму¹.

Реанімований позитивною філософією дух Просвітництва під інтелектуальним пресом доби «шаблону і звичайності», серійного виробництва та «субкультури мас» саме й набув того неприйняттого, здешевленого, утилітарного вигляду, що проти нього повстала естетична свідомість європейського, а в його контексті — й українського модернізму.

Під прихистком різних світоглядів та ідеологій утилітарність літератури, як не змагався з нею модернізм *fin de siècle*, справді «проникла глибоко в двадцяте століття». Але не самою лише «розщепленістю на політику та естетику», як це мислилося Б. Рубчакові², котрого ми вище цитували, а вочевидь *значно складнішою природою естетичного*, аніж уявлялося³.

Хай там як, але концептуальне оформлення «службовості» літератури, або ж її «заангажованості» (цей термін уперше запровадив у критичний обіг Ж.-П. Сартр⁴), блискавично (в європейському часопросторовому вимірі) покликала до життя власну

¹ Див. про це докладніше: *Моренець В.* Народництво — позитивізм — модернізм // *Слово і час.* — 2000. — № 1. — С. 35–39.

² Див.: *Рубчак Б.* Пробний лет // Остап Луцький — молодому зепь: — Нью-Йорк: Слово, 1968. — С. 39.

³ *Гадамер Г.-Г.* Мистецтво і наслідування // *Гадамер Г.-Г.* Герменевтика і поетика. — К.: Юніверс, 2001. — С. 16–27.

⁴ Див. про це детальніше: *Масловська Т.* Соціальна заангажованість літератури (міра свободи та обов'язку) // *Слово і час.* — 1998. — № 9–10. — С. 33–43.

альтернативу — концептуально оформлене гасло «мистецтва для мистецтва», що його сутнісним стрижнем був *естетизм*.

Цей останній як філософська ідея також не виник, ніби Афіна з голови Зевса, на зламі XIX—XX століть у результаті примхливих артистичних самонавіювань будь-кого з європейських модерністів, обурених утилітарними настановами позитивізму, а ще за сто років до своєї практичної реалізації був сформульований Іммануїлом Кантом. Це саме Кант принципово «відрізняє незаангажовану діяльність, якою є мистецтво, від практики, спрямованої на досягнення певної мети. З'являється, скажімо, протиставлення поезії і риторики (красномовства)... ..Вимога безкорисливої естетичної позиції пов'язана з твердженням про автотелічність твору мистецтва. Практика, яку визначаємо як мистецтво, має на меті витворення якогось предмета згідно з попереднім задумом (уявою). Мистецтва ужиткові (також і риторика) витворюють такі предмети, аби зрештою можна було ними скористатися в життєвих потребах. Красні мистецтва мають своєю метою сам витвір; їм притаманна певна «ненавмисна цілеспрямованість» або «доцільність без цілі»¹.

Загалом принагідно для себе заторкуючи сферу мистецтва, Кант сформулював ці ідеї у своїй «Критиці здатності суджень» 1790 р. Невдовзі їх підхопив і розвинув романтик Новаліс, котрому ми і завдячуємо відокремленням «поетичної мови, в якій краса є самодостатньою метою» від «мови риторичної, де краса поневолена метою викладу»².

Цими історичними відступами ми хочемо показати, що теоретичні підвалини «чистого мистецтва» були закладені задовго до його перших несміливих дефініцій в антипозитивістськи налаштованій Європі, а його перші практичні втілення без жодних зусиль знайдемо й у Шевченка, й у Словацького, — скрізь там, де поетичне диво авторської мови ввергає у розпач сучасних аналітиків, котрі будь-що-будь силкуються віднайти йому «мету». Буває смішно.

¹ *Митосек 3*. Теорія літературних досліджень / Пер. з польської В. Гуменюк, наук. редактор В. І. Іванюк. — Сімферополь: Таврія, 2003. — С. 47.

² Там само. — С. 55.

У кожнім разі, автотелічність поезії, її забезпечена естетичністю самодостатність на Європейському континенті концептуально закоріненена у філософії Канта. Отож чи не всі пізніші вітчизняні та зарубіжні «збудуювачі літературної традиції» — ранні модерністи (з їхнім гаслом «штука для штуки»), авангардисти (з їхнім постулатом необмеженої творчої свободи, — Кант вважав, що «естетичне судження є виразом свободи»¹), поети Нью-Йоркської групи (з їхнім розумінням істинно модерного як незаангажованого) аж до постмодерних «бешкетників» (з їхнім потішним пересмикуванням, коли в одвічній духовній партії на місці концепту «краса» виникає концепт «гра») — мали би вшановувати день народження Іммануїла Канта як свій власний.

Шкода, що далеко не всі затяті апологети автотелізму (як у сфері художньої практики, так і теорії) добре вчилися у вищій школі. А тому радикальність нинішніх українських поборників естетичної *самодостатності* літературного тексту, його *синтактики* часом буває кумедною, а часом — страшною, якщо взяти до уваги, в яких складних і неочевидних зв'язках ця синтактика перебуває з ніким досі не відміненою *семантикою* літературного тексту. Аби переконатися у запізнілості подібних інтелектуальних старань, досить просто поглянути на вітчизняну художню практику, де цей принцип уже давно і благополучно втілено у множині стильових версій. Передовсім в *естетизмі*, найпоказовіші зразки якого однозначно потверджують, що автотелічність зовсім не означає розриву між синтактикою і семантикою, що коли щось сказане *гарно*, це зовсім не обов'язково щось *вихолощене від конотативних смислів*. Самі ж смисли можуть бути якими завгодно: гуманістичними, психологічними, історичними, соціальними і, — уявіть собі! — етнокультурними.

Цей роздум хочемо завершити однією цитатою: «Про Францію нічого й казати: вона — це я сам і все, що є в мені. Вона для мене — найсвятіше начало, те єдине, завдяки чому я можу стати причетним до того найважливішого, що є у світі. Навіть коли б я не був саме французькою звіриною, не був виліплений саме з французької глини (і мій останній подих, як і найперший, буде

¹ Там само. — С. 46.

хімічно чистим французьким подихом), — французька мова — все одно була б для мене єдиною можливою вітчизною, єдиним оплотом і пристановищем, єдиним щитом і єдиною зброєю, єдиним «геометричним пунктом» цього світу, де я міг би існувати»¹. Ці слова належать Сен-Жон Персу — одному з найрафінованіших модерних поетів ХХ ст.

Упродовж усього ХХ ст. естетизм (вживається тут як загальна назва багатьох літературно-мистецьких практик, прибічники яких виносили на перший план естетичні начала творчості й обстоювали *«літературу в її іманентній сутності, художній автономності, не підлеглий позамистецьким сферам, але рівновеликій їм»*², що б там не доводила критика, зневажливо наставлена до української літератури, в іпостасі різних стильових течій (неокласицизму, міфологізму, візіонеризму, сюрреалізму тощо) *був і лишається* надзвичайно важливим і повновагим чинником саморуху літератури. Особливо ж поезії — згадаймо бодай В. Свідзинського, М. Зерова, О. Стефановича, а в ближчій до нас часі — всю Нью-Йоркську групу, поетів Київської школи та багатьох інших.

Також і в останній третині століття, що минуло, *естетизм* як стильова течія в розмаїтому плінні жанру не тільки простежується дуже виразно, а й у тій особливій «чистоті», яка в попередніх часах була мало кому доступною (хіба що неокласикам, передовсім — М. Зерову). Вживаючи цей термін — естетизм — ми вповні розуміємо недостатність такої загальної характеристики, яка у кожному випадку його самотніх мистецьких явлень потребує додаткових уточнень і визначень, більш розглиблених у надра самого естетизму. Однак, трактуючи нашу студію як попередню спробу фронтального стильового огляду поезії другої половини ХХ ст. (що неодмінно змушує до великих узагальнень та певної схематизації живого поетичного процесу), вважаємо доречним скористатися саме цим терміном.

¹ Цит. за: *Перс Сен-Жон*. Поетичні твори / З франц. перекл. М. Москаленко. — К.: Юніверс, 2000. — С. 7—8.

² *Nota bene*. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — С. 250.

Ну хоч би для того, щоб поставити крапку в уже безпредметній, як на нас, розмові про «повноту-неповноту» українського модернізму. Бо коли сутнісним стрижнем цього аж ніяк не одноактного, а радше процесуального явища¹ є автотелізм літератури й естетизм як імманентна «tela» (що латинською означає «намір», «завдання», «план»), то поетична практика 1960—1990 років свідчить про його безумовну *здійсненість*, про те, що тією мірою, якою даній національній свідомості цей процес модернізму справді був *доконечно-необхідним*, він у ній таки відбувся, стався в усій своїй доконаності.

Усі означені вище стильові течії є *міметичними*, себто ґрунтованими на естетиці життєподібності. Продукуюче їх образне мислення наслідуює форми реальної дійсності та враховує природну логіку їх зв'язку. Ще іншими словами кажучи, ці художні форми і смисли рецептивно верифікуються життєвим досвідом реципієнта й таким чином опосередковуються колективною свідомістю кожної конкретної доби².

Під цим оглядом естетизм (від своїх «бодлерівських» початків по сьогоднішні національні версії) є стильовою течією, *перехідною* стосовно традиційного мімезису (бо й сам мімезис еволюціонує в часі³). Естетизм **ще** не пориває з гностично-психологічною достовірністю поетичного повідомлення, однак з усіх імовірних життєвих забезпечень цієї достовірності робить акцент саме **на прекрасному** як властивості навколишнього світу, що *не потребує сторонніх доказів* своєї істинності (правдивості).

¹ Див.: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999.

² Докладніше про це дуже складне питання див.: *Morawski Stefan. Mimesizm // Słownik literatury polskiej XX wieku.* — Wrocław—Warszawa—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. — S. 624—636.

³ *Гадамер Г.-Г.* Мистецтво і наслідування. — С. 25—27; *Мімосек З.* Кінець мімезису? // *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX — початок XXI ст. / Упоряд. Б. Бакула; За заг. ред. В. Моренця.* — К.: Вид. дім «КМ Академія», 2008. — С. 223—236.

У цьому вивищенні прекрасного над усіма іншими критеріями поцінування сушого, в тому числі — й етичними, легко запримітити суперечливий дух романтизму. Адже це Ф. Шеллінг, розмірковуючи про мистецтво, вимагає «зрехтисся усього, що має моралізуючий характер»¹, а невдовзі він же ще ясніше постулює підлеглисть моральності категорії прекрасного («моральність, загалом кажучи, не є чимось вищим»²).

Як це підсумовує знавець питання філософ Піала Гайденко, «ставлення до світу з точки зору краси, таким чином, є абсолютним, вищим ставленням до нього. Це положення Шеллінга тільки теоретично формулює світовідчуття романтиків, виражене у творах Новалиса, Тіка та інших»³.

Історично — так, проте, спираючи свої методологічні судження на шереху хрестоматійних імен, ми вкотре ризикуємо зігнорувати *типологію* естетичного розвитку і знову сповзти в «наслідувально-вказівний» європоцентризм⁴, що настільки ж виявляє історичні колізії проблеми, наскільки й відводить від її гностичної суті.

Бо власне головною, досі розв'язуваною проблемою естетизму в усіх його культурно-історичних виявах є *апріорність прекрасного*. Завдяки чому прекрасне є саме таким? Чи оприявлювана мистецтвом краса справді нічим не зумовлена (і тоді ми визнаємо чисту суб'єктивну довільність, що в кінцевому підсумку стає межею комунікації, як це й засвідчують численні форми сучасного «неміметичного» мистецтва включно з герметизмом), чи краса все ж таки є похідною функцією якихось універсальних законів

¹ Шеллинг Ф. Система трансцендентального ідеалізму. — Ленинград: ОГИЗ СОЦЭКГИЗ Ленинское отделение, 1936. — С. 385.

² Шеллинг Ф. Философия искусства. — Москва: Мысль, 1966. — С. 96.

³ Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. — Москва: Республика, 1997. — С. 113—114.

⁴ Див. з цього приводу: Пахльовська О. Є.-Я. Українська літературна цивілізація: Автореф. дис. ... докт. філолог. наук. — К.: Інститут літератури НАНУ, 2000. — 96 с.

світобудови (і тоді ми ніколи не спекаємося її певної, — хай як жахливо це звучить для апологетів «чистої краси», — утилітарності, чи, точніше, онтологічної прагматичності)?

Слідом за більшістю естетиків ХХ ст. ми схиляємося до другої відповіді. Бодай тому, що вона тверезо лишає питання самої світобудови відкритим і, що головне для теорії літератури, на рівні філософськи потрактованої прагматики дає змогу пояснити фактичний стан речей, а саме: причини існування різнокультурних і різнонаціональних версій «краси», в іншому випадку абсолютно зайвих.

Віднесення категорії прекрасного до загальнобуттєвого, сущого над расами, культурами та епохами знаменника, дає можливість уникнути його штучного виведення із самих естетичних форм, себто з мистецької практики певного часу й регіону. А саме за такою логікою врешті-решт і насаджується агресивний щодо розмаїтих форм краси *естетичний еталон*, в нашому випадку — європейський.

Уже О. І. Білецький прозірливо зауважував, що й «пташка співає не просто так, аби лишень втішитися переливами власного свисту». Тікаючи від справді нестерпної (бо такої примітивної!) соціально-ідеологічної службовості словесної творчості, ми зовсім не конче мусимо зрікатися цілісності світоустрою, яку Платон описував поняттям «Єдине» й до якої стремить уся сучасна теоретична фізика в своєму поступовому виробленні єдиної теорії поля і своїх роздумах над природою хаосу. Зрештою, ще Леонардо да Вінчі, котрий вперше в європейській цивілізації вивів «золотий переріз» (корінь з 5), вказав на універсальність фізичної гармонії, нині простежуваної повсюдно — від просторової структури сонячної системи до співвідношень частин людського тіла й будови вуглецю, цієї основи земного життя¹.

¹ Див. про це детальніше: *Боднар О. Я.* Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві. — Львів: Українські технології, 2005. — 198 с.; *Голод П. І.* Математичні основи теорії симетрії. — К.: Наукова думка, 1982. — С. 3—15.

А ці універсалії світобудови завжди виражаються у локальних, «індивідуальних» формах, хоч ми й не усвідомлюємо, що в лініях нубійських барханів, вивершених давньоєгипетськими пірамідами, нас вражає та ж сама досконалість, яка відбита в орнаменті традиційних українських писанок і колоратурі семиголосного грузинського співу.

Ведемо це до того, що істинний естетизм як словесне утривалення прекрасного *ніяк не може бути позбавлений індивідуальних ознак* — як особистісних, так і національних. Уже не кажучи про іншу універсальну закономірність, за якою всесвітній морфогенез від моменту первісної всеєдності взагалі відбувається шляхом *індивідуалізації*.

Можна навіть із певністю стверджувати, що чим повнішим є виявлення естетизму в літературі, тим органічнішим — його національний характер. Це вповні підтверджується «чистим» європейським символізмом, — явищем первісно **французьким**, що його свідомо і саме в його французькій досконалості, починаючи від французької мови — цієї «універсальної поетичної мови», спершу визнали, а тоді спробували й перейняти європейські митці другої половини XIX ст.¹

Найпоказовішою постаттю естетизму як стильової течії останньої третини XX ст. в Україні є, на наш погляд, М. Вінграновський, — поет, на виняткову національну виразність лірики якого відразу звернув увагу мудрий М. Т. Рильський².

Взаємозлитість митця і дійсності в цій поезії — цілковита, остаточна, істинна (природа у Вінграновського — органічне продовження ліричного персонажа, вона думає, слухає, коригує його почуття тощо). Бо це *вже не власне дійсність* як об'єктивна даність із притаманною їй і прикрою, як на людське око, суперечністю

¹ Див. про це: *Bałakian Anna*. Międzynarodowy charakter symbolizmu // *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej* / Pod red. Haliny Janaszek-Ivaniczkoj. — Warszawa, 1997. — S. 130—131.

² Див.: *Рильський М.* Зібрання творів у 20-ти томах. — К.: Наукова думка, 1988. — Т. 18. — С. 563.

доброго і злого, гарного й незугарного, а її естетичний **інваріант**, індивідуальна мистецька подоба, не заторкнута жодним злом. Між нею і митцем немає філософського конфлікту, сама лише напружена цікавість, насолода перевтілень, що обом заповідають безсмертя: «*А світ стояв у синіх постолах, / Стояв в моїх очах і придивлявся, / Як саме світиться він, світ, в моїх очах.*»

1971 р. з'являється збірка «Поезії», де особливу увагу привертають дві малі поеми — «*На Псло, на Ворсклу, на Сулу...*» (в пізніших виданнях М. Вінграновського названа «*Голубі сестри*» та «*Голубі сестри людей*») і «*Гайавата*». У цьому творі художні лики наших малих річок в їх земному й характерному плині витворюють єдиний велемовний образ — ріку народного буття. «*Як сон суворий, темно-русий*» воїн Тетерев, взолочений обжинковий Псло, шовкова Рось «*під крилами Любові і Свободи*» віддзеркалюють український історичний всесвіт від часів Дажбога по сьогодні, *яким його відчуває* і в категоріях прекрасного *мислить собі* поет. Прекрасна безкінечність, що її ясні зорі й тихі води не містять у собі жодної злої барви, бо навіть тінь тут — «*щаслива*». Таке схвильоване й оптимістичне переживання України як свята і блага пов'язане з реальною дійсністю суто в міру естетичного імперативу саме такого — під кожним оглядом гармонійного — народного життя. А поза цим ідеалом, вистражданим народною уявою, та авторською волею увічнити його власним поетичним словом — *більш нічим*, на сьогодні, окрім топонімів, хоч як то страшно визнавати, — **анічим з тією реальністю не пов'язане!**

У «дитячій» ліриці Вінграновського висвітилася істинна природа його заснованої на естетизмі поетики, що «бере» від дійсності рівно стільки, скільки потрібно для Свободи й Краси, якими вони сформувалися в ментальності народу упродовж століть. Саме тому естетизм Вінграновського є таким **достеменним**, таким прийнятним, характеризується такою *високою комунікативною відкритістю*. На відміну, приміром, від гнітюче безнадійного естетизму «пізнього» Ю. Тарнавського, що, як і кожний інший радикальний суб'єктивізм, позбавлений будь-якої онтологічної доцільності, що про неї ми казали напочатку.

Звісно, М. Вінграновський — не самотній: естетизм є однією з домен поетичної творчості раннього І. Драча (дуже оригінально виявляючись у визначальній для цього поета *парадоксальності* художнього мислення). До цієї ж стильової течії, безперечно, належить й І. Жиленко (котра з-поміж багатьох історичних моделей доволі послідовно культивує у своїй творчості гуманістичну естетику Ренесансу¹). Можна згадати низку інших поетів, чиє письмо так чи так відмічене змальованими тенденціями. Це, наприклад, П. Мовчан часів його оригінальних збірок *«Досвід»* (1980), *«Круговорот»* (1981), а особливо — *«Жолудь»* (1983); це — Л. Талалай (щоправда у цього останнього концептуально вивиснується *один з аспектів* прекрасного — динамічний перебіг сушого й життя, себто *прекрасне у своєму немарному проминанні*²).

У 1970-ті роки в цьому стильовому напрямі дуже своєрідно працюють В. Затулівітер, В. Осадчий, Оксана Сенатович, Любов Голота та багато інших, зовсім не обов'язково молодших на той час поетів. Згадаймо бодай *«Нічні концерти»* М. Бажана, народжені з вербальної експлікації різних музичних тем і ключів, ба навіть більше — індивідуальних музичних стилів: від Шостаковича до пісень Едіт Піаф. Наша поезія чи й знає ще одну таку вдалу спробу відтворення чуттєвих комплексів, що виникають при сприйманні невербальних мистецтв, у цьому разі — музики, засобами віршованого слова. Себто послідовний естетизм образно-поетичних Бажанових конструкцій кінця 1970-х є функцією свідомо втілюваної взаємодії різних видів мистецтв³ й особливих доведень не потребує.

¹ Див.: *Моренець В.* Неевклідова геометрія поетеси // Літературна Україна. — 1988. — 9 червня.

² Див.: *Моренець В.* Істина — в дорозі // *Талалай Л.* Вибрані поезії. — К.: Дніпро, 1990. — С. 5—26.

³ Див.: *Наливайко Д. С.* Взаємозв'язки та взаємодії літератури й інших мистецтв в аспекті компаративістики // На пошану пам'яті Віктора Китастого: 36. наук. праць / Упоряд. і наук. ред. В. П. Моренець. — К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 115—145.

А вже більш-менш докладний опис індивідуального розмаїття естетизму 1980-х років, загалом відмічених тотальним відходом жанру від соціально-історичної заангажованості в бік автотелізму, — це тема окремого дослідження¹, на вістрі якого так чи так опиняється автор «Нічних голосів» **Ігор Миколайович Римарук** (4.07.1958, с. М'якоти, Ізяславського р-ну Хмельницьк. обл. — 3.10.2008, м. Львів). Кілька біографічних штрихів: 1979 р. Ігор Римарук скінчив факультет журналістики Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка, працював кореспондентом та завідувачем відділу газети «Вісті з України» (1979—1985), редактором відділу поезії видавництва «Молодь» (1985—1987). Від 1987 року — завідувач відділу поезії видавництва художньої літератури «Дніпро». З 1993 р. також — заступник головного редактора журналу «Сучасність», а від 2001 р. — головний редактор журналу «Сучасність». Член СПУ з 1985 року. Ініціатор створення Асоціації українських письменників у 1996 р., з 1997 р. — віце-президент АУП, з 2005 р. — президент АУП. Римарук — один із провідних поетів 80-х років — упорядник знаменного видання «*Вісімдесятники. Антологія нової української поезії*» (Едмонтон, 1990), яке, мабуть, найпереконливіше й засвідчило ідейно-естетичну особність цього покоління в українській поезії ХХ ст. Як поет дебютував в українській пресі на початку 80-х років. Автор поетичних збірок «*Висока вода*» (1984), «*Упродовж снігопаду*» (1988), «*Нічні голоси*» (1991), «*Діва Обида*» (1998, 2002), а також «*Сльоза Богородиці*» (2007) і «*Бермудський трикутник*» (2007). В Німеччині 1996 р. вірші Римарука в оригіналах та німецьких перекладах видані книжкою «*Goldener Regen*» (Reichelsheim, Brodina Verlag). Поетична творчість Римарука відзначена Державною премією України імені Т. Г. Шевченка (2002).

Рання поезія Римарука (йдеться про дебютну збірку «*Висока вода*») свідомо витримана в стилістиці згущеної метафорики,

¹ Підступами до цієї теми ми вважаємо і низку своїх публікацій у вітчизняній пресі другої половини 80-х — початку 90-х років, зокрема: Що робити Сізіфу // *Світо-вид.* — 1990. — Вип. 3; Нова поезія нового часу // *Літературна Україна.* — 1991. — 24 серпня; «Ідеальний» вихід із соц-реалізму // *Світо-вид.* — 1992. — Вип. IV (9) та деякі ін.

далекосяжних і різноплощинних наближень, понятійно нередукованого художнього знаку, витвореного за законами естетичної повноти і достеменності, поетичного символу, закоріненого у вітчизняній і європейській культурологічній товщі. Все це надає їй бажаної на початок 80-х і, гадаю, цілком свідомо пошукованої у ті часи «апокрифічності»: *«і тому говориш, — а мовчиш, відтинаєш час, але не муку словом, що розкладене, як ніж, на колодку смислу й лезо звуку»*. Це — про людину збріханого часу, а ширше — кожного часу, коли мислиться одне, а говориться — інше. Йдеться не про герметизм, а лише ґрунтоване на покладах світової та вітчизняної культури (і вже тим органічно пов'язане з естетизмом київських неокласиків) **послідовне образне інакомовлення** — засіб дистанціювання від дискредитованого поетичного дискурсу лицедійних часів: тоді — радянських, згодом — нових, але не менш лицедійних.

Тепер уповні ясно, що у шляхетних алегоричних структурах Ігоря Римарука, творених «упродовж снігопаду» (*«блажен хто поділив на чистих і нечистих»*), в їх рафінованій поетистичності, розкішній мовній фактурі, у цій заявленій як неспростовний аргумент майстерності чайвсья і глумливий примруг до остогидлого літературного, а ширше — життєвого стилю, простота і ясність якого в художньому плані були дешевим ремісництвом, а в світоглядному — безсовісною кон'юктурою і духовним фальшем.

Але від самого початку було в цьому і щось значно більше, ніж ідеологічні порахунки з «добою розвинутого соціалізму», — те, що розвинеться, набере потуги і стане моторошним філософським мотивом неквапливого Римарукового розмислу про переступ, відступ, осквернення, про те, що можна у першому наближенні спробувати схопити поняттями первородного гріха і гріховності людини, тяжко пов'язаними і з мирською спокусою, і з проблемою теодицеї, — ворохобними «нічними голосами» безсоння. «Агонія Христа триватиме до кінця світу, й увесь цей час не можна спати», — не відаю, чи знав Ігор Римарук ці слова Паскаля (він був справжній інтелектуал-книжник, то ж, найпевніше, знав), але вся його поезія включно з двома останніми книжками (художньо відмінними від написаного ним у пору високої творчої сили) є отим

реченцевим «стоянням у часі», чатуванням при свічці, повсякчасними іспитами совісті. Чатуванням, щоб не сказати інакше:

Ці нічні голоси —
ці закинуті в моторош митарі —
комірчину твою не забудуть,
проси не проси:
ти накликав їх сам,
їх шукав у вселенським гармидері —
і на вбогу свічу
прилетіли нічні голоси.

Потаємні вони —
а тобі закортіло катренами
розікласти по аркушах їх —
о свята простота!

Але вбивць голоси
прикидались тоді убієнними,
а пророчі слова
заповзали вар'ятам в уста.

Ти благаєш тепер:
«Удостой мене іншої напасті,
а не хору нічного
провидців, катів, гультяїв...

Їхні гімни й прокльони
хіба увібгати в анапести? —
кожен — щось утаїв.

Кожен — сповідь і лжу
на зап'ястях вузлує, мов ретязі,
не втекти
ні в подільські поля,
ні в карпатські ліси...

О нічні голоси,
ви й під землю також доберетеся!

Загніти мені слух! —
наближаються вже голоси.

Це покликачі —
знову мені загадати на розпити?
Чи вославили знов мудреці
празникову зорю?

Де чії голоси?
Чом усе переплуталось, Господи?! —
з усіма говорю —
наче відаю, що я творю».

Вісімдесятники повернули в поезію суб'єкт лірики в усій су-
перечності його моральної природи. У Римарука це — межова люди-
на, людина на грані, на зламі епох і вір, правд і кривд, відторгнення
і спасіння. Коли вона й чує подзвін, то не Великодній, — *«то, ма-
буть, Петро побрязкує біля воріт ключами»*. Ми ще прочитаємо ці
Римарукові палімпсести, але не тепер, доки не минуло й дев'яти
днів, як душа поетова відлетіла в позасвіти...

Ще прочитаємо, однак не тепер, і, мабуть, не я — сам із по-
граниччя.

Підійду з другого боку: Римарукові морально-філософські
візії є бенкетом образної метафоричної мови, торжеством стилю
на руїнах ідеологій: їх естетична досконалість і є тим, чим по-
в'язуються порвані безчассям вузли драматичного національного
буття в його мислиму поетом історичну тяглість. «Бібліофаг», він
живить недовіру до інтелектуальних **тверджень** і, водночас, віру
до образних **явлень**: *«та не клятви кликуш і не платний кунтуш /
у Шевченковім спадку — / а кошуля катуш а незгашених душ / підне-
бесна загадка / і хоча шукача водномить від ключа / ви плечем оді-
трете / але світить йому молоденька свіча / та що з Автопортрета»*
(«Перед «Автопортретом зі свічкою» Тараса Шевченка»).

Винятково поліфонічна, сенсорно виразна і довершена у своїй
предметній пластиці модерна поезія Римарука генетично висновує-
ться зі стильових традицій українського неокласицизму й візіоне-
ризму (М. Зеров, Є. Плужник), а світоглядно сполучає в собі

неоромантичні, екзистенціалістські й катастрофічні, — з відомих причин недовисловлені в горизонті 30-х років ХХ ст., — уявлення і концепти. Цій ліриці притаманна особлива ваговитість висловлювання, емоційна потуга, прихована інтонаційною стриманістю і рідкісною стилістичною довершеністю рядка («*А те, що живий, — серед ночі засвідчує страх. Розбитий, мов пам'ятник, бачиши у снах однооких: останнє кохання тремтить на підземних вітрах і вірші останні стоять — як форелі в потоках*»).

Інтонаційно і лексично *становча*, вона сама собою ставить нас перед фундаментальною проблемою естетизму, а саме: його морально-філософської забезпеченості загалом і в кожному часі зокрема. Чим, окрім постульованої у ХХ ст. релятивності істини, поглибилося те розуміння даної проблематики, що її нам залишило у спадок ХІХ сторіччя? Зокрема, у світлі субстантивності думки й постульованої феноменологією безвідносності (абсолютної завершеності в самому собі) морального, мислительного й поетичного акту як такого¹? Чим на вищих рівнях «миследії» зумовлюється **стильовий перфекціонізм**, взірцевим прикладом якого в українській поезії кінця ХХ ст. і є вірші Ігоря Римарука? Не завдавши собі труда думати про це, ми обмілимо власне розуміння мистецьких феноменів і, зокрема, поезії. Адже «фактично всяке мистецтво є відтворенням мистецтва і такої форми, завдяки якій — і тільки через неї — може статися подія мого досвіду, мого знання, мого розуміння, мого почуття або переживання. ...Мистецтво є роботою над створенням таких форм, а це і є мистецтво для мистецтва»².

...Вертаймося на рідне попелище:
надземні — вгору, а підземні — вище,
А вершник — вниз...
Дракон волає. Дим валує з пащі.
Марноти — марні. Плазуни — пропащі.
Спасенний — спис.

¹ Див.: Мамардашвили М. Эстетика мышления. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 46, 63—64, 162, 173.

² Мамардашвили М. Там само. — С.398.

Він у твої також уцілить груди,
 Бо добрим цей останній міт не буде:
 На скронях — сніг..
 Із лабіринту виходу немає.
 Поезія — Медея, що вбиває
 Дітей своїх...

У тональній гамі переважно традиційного за формою Рима-рукового вірша (хоч автор «Діви Обиди» прекрасно володіє і новітніми техніками, зокрема, верлібра) майже немає місця легкій іронічності чи гуморові — як правило, їх потісняє, їм *приходить на зміну* сарказм, бо час жартів, час паліативів і компромісів — якого поет у своєму слові і не застав — скінчився. «Реченцева ситуація» не припускає дотепів: усі дотепи — згіркли, а жарти — здешевіли, причому в очах самого суб'єкта! Веду до того, що Час у цій поезії — *апокаліптичний*, і оприявнюється це у просторі національного буття — єдиному просторі побутування суб'єкта цієї лірики навіть тоді, коли його заносить на береги Білого чи Червоного морів.

Йдеться про виняткову етичну вкоріненість поетичного мислення, що цілеспрямовано і послідовно висуває для свого вираження завершені образно-символічні форми: саме вони створюють кожному відкрити можливість «ставання у думці», і ландшафтом такого акту є драматичне за визначенням українське буття. Більше це буття поетові склеїти, зліпити до купи, злутувати **нічим**. Винятковість і специфічність у тому, що етичність цього письма скрізь і завжди явлена і значена власне його *естетичною довершеністю*. Бути неохайним чи недбалим у слові означає для поета Ігоря Рима-рука бути аморальним, неправдивим, нечесним, тоді як сягати образної повноти і стильової в-собі неподільності — значить сягати одвічних сутностей світу. Інших шляхів немає. Саме тому ця на-скрізь ригористична в етичному сенсі поезія, а ширше — художня творчість, якою сам автор повсякчас покликає «на іспити» самого себе, позбавлена «спіну дидактики»: вона є актом запитування й іспитування, а не повчання.

5. ІНТЕЛЕКТУАЛІЗМ

Напевно, було би значним перебільшенням говорити про дану стильову течію як рівновелику попереднім. Водночас кожний великий і самобутній талант, що відбувся в літературі, закладає можливість «розростання» запропонованого типу письма і незалежно від міри його теперішньої запотребованості вимагає особливої дослідницької уваги.

Так виглядає справа з поетичним доробком Ігоря Калинця. І то не стільки через його масивність (17 поетичних книжок, зібраних у двох «цеглинах»: «Пробуджена муза», 1991р. та «Невольничча муза» 1991р., що охоплюють п'ятнадцять років активної поетичної творчості — 1966—1981рр.), скільки виняткове, явно окремішне місце І. Калинця у стильовому полі жанру. Може, найзриміше воно вимальовується у зіставленні з неоромантичною лірикою, щодо якої видається *полярною*. Бо коли живлом Симоненкового, приміром, вірша є могутній духовно-емоційний та вольовий порив, метаморфічний чуттєвий злет (в якому й відбувається перетворення буденного та пересічного на незвичайне й виняткове), то лірика І. Калинця за всіх своїх незаперечних чуттєвих глибин є передовсім *функцією творчого розуму*.

Взагалі механістичне розділення емоційного і раціонального начал у єдиному за природою плані думки (а також поезії, сумління і свободи, себто у плані моральних явищ) є суто умовним аналітичним прийомом і вимагає повсякчасної присутності відчуття цієї своєї умовності. Інакше ми ризикуємо сповзти у зону мертвої і безплідної схематики. Так, «зазвичай ми вважаємо, що наше розуміння — це якась вижимка, продукт переживань. Себто спершу ми переживаємо, а потім буцімто з переживань видобуваємо якесь розуміння. А виявляється, ситуація прямо протилежна. Щоб пережити щось емпірично і тим самим мати відчуття, яке вже є частиною нашої душі і видобутим досвідом, треба розуміти. Або, перекладаючи на нашу мову, скажу так: мати пов'язаність із певним чистим об'єктом або чистим

символом, у промені якого тільки й можна вперше щось пережити і відчути»¹.

Однак не секрет, що українська поезія відзначається підвищеною чуттєвістю, зумовленою саме таким типом національної ментальності², що і в XX ст. її конститутивною основою здебільшого виступає «кордоцентризм»³. Все це обік безумовних художньо-філософських досягнень незрідка призводило й призводить до емоційної гіпертрофії *поетичного висловлювання*, прикрого збіднення його інтелектуальних обривів — до тієї поетичної однотонності, яка в польській, адресованій власному літературному процесові критиці, дістала назву «*liguszenie*», себто перечулено-розсолоненого балакання, сповідально-емоційної банальності.

За нашими спостереженнями, оце «сердечне камлання» викликає найбільшу нехіть чи не всіх зарубіжних славістів, котрі в силу вихованості й такту за самими автохтонами лишають право чесно оцінити подібні «перебори» національного жанру, збуваючи проблему іронічним мовчанням щодо багатьох загалом літературних, але «межових» з їхнього погляду явищ. Дозвольте й нам обійтися тут без прізвищ й обмежитися самою вказівкою на те, що ані масовий плін сповідально-широ-розчуленої лірики не став предметом поважних зарубіжних студій (з етичних, гадаємо, міркувань), ані низка цілком гідних дослідницької уваги творчих феноменів (від «пізніх» Сосюри й Малишка до П. Гірника й Віри Китайгородської).

Саме тому з'ява на українських теренах альтернативної манери викликала надзвичайний інтерес і заохотила до яскравих стильових дефініцій, що ними дана поетична практика відмежовувалася

¹ *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 218—219.

² Див.: *Киричук О.* Ментальність: сутність, функції, генеза // Ментальність. Духовність. Саморозвиток особистості. Тези доповідей і матеріали міжнародної наукової конференції. — Т. 1. — К., 1999. — С. 11.

³ Див.: *Бичко І.* Ментальна співзвучність української та європейської філософських традицій: кордоцентричні мотиви // Київські обрії: історико-філософські нариси. — К.: Стило, 1997. — С. 324.

від «середньоукраїнського» емоційно гіпертрофованого вірша а la О. Ющенко чи Л. Забашта. Ми ще повернемося до «додаткових мотивів» подібного інтересу, а поки надамо слово Д. Г. Струку, що його визначення стильової домінанти І. Калинця — «церебральності» — через супротивні українському вухові клінічні асоціації в материковій і діаспорній критиці явно не прижилося. Але хай там як, у своїй ґрунтовній передмові до «Невольничої музи» цей надзвичайно проникливий та ерудований дослідник поезії (котрий, до слова, сам писав вірші¹), зазначає: «Калинець викликає захоплення тим, що його субтильна метафора сягає глибоко в підсвідомість, у підсвідомість колективну, і майже праісторично українську. Його слово торкається цієї свідомості, мов струни, творячи при тому знайомий, але не зовсім зрозумілий відгомін. У найбільш притаманній йому верлібровій формі поезія його не вповні зрозуміла, вабить неначе красуня з-за серпанку, а контемплатійне пізнання (від англ. *Contemplation* — міркування, роздум, споглядання. — *В. М.*) дає насолоду. Це ніби символізм, та на відміну від віршів символістів (чи навіть завуальованих строф Тичини) у верлібрах Калинця форма вірша зовсім розкута, не йде чіткими строфами, а, так би мовити, «леями» (з французького *lais*, середньовічний розповідний вірш), нарATIVними одиницями, які пливають специфічним, майже речитативним ритмом. Найкраще окреслення для цього роду поезії це є «церебральна лірика» (від англійського *cerebral*). Даючи нам такого роду вірші, Калинець, можна сміло сказати, розширив розвиток української поезії. Він справді спадкоємець європейського модернізму. Тут я живу європейський модернізм у розумінні Габрієля Йосіповічі, який під цим розуміє не «типографічну гру, як у Аполлінера, чи звеличування сили, як у Марінетті, а радше ту стриманість, те піддавання сумніву цілого поняття особистості, навіть сумніву перед можливістю самої поезії як такої — що характеризує творчість Еліота, Стівенса, Рільке і Валері». І можна б додати — Калинця.

¹ Див.: Струк Д. Поезії // Нові поезії. — 1967. — № 9. — С. 46—47.

Все це викликає ту контемплативну насолоду, яку я, за браком терміну, називаю «церебральною» лірикою, щоб відрізнити від звичної для української поезії душевної лірики. Досягнення Калинця в цій формі неперевершені і являють собою найновіший етап в історичному розвитку української поезії»¹.

Ми не будемо тут вступати в полеміку щодо «європейського спадкоємництва» І. Калинця: у цьому твердженні так неприкрито-зворушливо проявився «гін» усєї Нью-Йоркської групи (в орбітах якої перебував цей, на жаль, так несподівано померлий 1999 р. вчений) до справжньої «модерності» письма. Зрештою, Д. Г. Струк сам спростовує цю тезу, слушно вказуючи на іманентні українські витоки даного стилю («Калинець в першу чергу прямий нащадок Богдана-Ігоря Антонича...»²).

Незаперечну цінність становить для нас думка про тип модерної поетики, в остаточному підсумку живлений передовсім *інтелектуальною, мислительною* енергією. Так само незаперечним є твердження виняткової ролі Калинця у розвитку цього раціонально організованого стилю, якому Д. Г. Струк з величезним ентузіазмом віддає пальму жанрової першості: «на мою думку, зі сучасних поетів найважливіший таки Ігор Калинець, тому що з його віршами українська поезія досягла ще однієї основної зміни: з лірики душевної до лірики церебральної»³.

З не меншим захопленням на цій якісній зміні наголошує й Оля Гнатюк: «Революція, яка відбувається зараз в українській поезії (тут маються на увазі злам 80—90-х років. — *В. М.*), почалася принаймні двадцять років раніше. А безпосередніми попередниками покоління „вісімдесятників“ були пізні шістдесятники (до яких О. Гнатюк відносить і Калинця. — *В. М.*)»⁴.

¹ Струк Д. Г. Невольничка муза, або «як орати метеликами» // *Калинець І. Невольничка муза. Вірші 1973—1981 рр.* — Балтимор—Торонто, 1991. — С. 12—13.

² Там само. — С. 10.

³ Струк Д. Г. Про поезію, непоезію і модерну поезію // *Сучасність.* — 1990. — № 9. — С. 23.

Ця теза дослідниці цікава тим, що дозволяє повніше збагнути діалектичний зв'язок поколінь і, зокрема, художню природу «вісімдесятиництва», інтелектуальна питомість якого розвивалася не тільки, ба й не стільки услід «Пробудженій музи» Калинця (що буде слушним щодо В. Іллі, В. Рубана, О. Забужко, В. Неборака, І. Маленького та ін.), як на противагу останній, у творчій опозиції до індивідуального авторського стилю Калинця (В. Герасим'юк, І. Римарук, І. Малкович, К. Москалець та ін.). Кажучи так, ми маємо на увазі, що художні недоліки, як відомо, дуже часто є продовженням художніх чеснот.

У випадку «церебральної» лірики Калинця (яку ми розглядатимемо далі в термінологічній площині більш звичної для нас інтелектуальної лірики, вповні усвідомлюючи питомі недоліки і цього визначення, яке начебто несамохіть відбирає право на глибокий розмисел у решти стильових течій, а саму цю поезію позбавляє чуттєвої наснаженості, що, звісно, зовсім не так) це є певна емоційна відстороненість автора від тексту, логізованість загальної структури, на небезпеку чого ще 1968 р. звернув увагу загалом захоплений творчістю поета І. Світличний: «Більшість віршів першої збірки І. Калинця несе на собі сліди боротьби двох стихій — поезії і риторики, почуттєвого самовияву і логічного коментаторства. Іноді переважає один момент, іноді — другий, іноді вони дивно переплітаються, і відмежувати їх один від одного важко, але здебільшого вони так чи інакше дають себе знати, і віршів, витриманих в одному стилі, небагато»¹.

Звільнення від подібного раціонального надміру поетичного висловлювання при збереженні його «розмисловості» та символічної «густини» й було одним із чинників формування інтелектуальної лірики «вісімдесятників». З подачі Калинця уочевидилося, що лірика справді може бути «розумною» і водночас

⁴ Гнатюк О. Від упорядника збірки // *Калинець І. Пробуджена муза*. — Варшава, 1991. — С. 24—26.

¹ *Світличний І. Серпе для куль і для рим*. — К.: Радянський письменник, 1990. — С. 529—530.

незбагненною і рвійною, народжена від ума — розумові до кінця невідчужливою. Від чого це залежить? Де саме в матерії стилю «сила» емоцій та відчуттів (радше в сквородинівському, як прямому смислі) потісняється «силою» креативного розуму, але так, що художне ціле не втрачає своєї образно-мистецької специфічності?

Уважне спостереження над образними композиціями Калинця вказує на таку їх засадничу рису, як *умоглядність*. Під цим ми розуміємо, що всього комплексу сенсорно-чуттєвих вражень людини абсолютно недостатньо для «відчитання» авторового повідомлення, що його повноцінне сприймання, *посутній рецептивний акт* можливі тільки за умови особистісного інтелектуального зусилля, яке і зводить у розумну цілість різномірні елементи композиції.

Себто сенсорний досвід особистості (зір, слух, нюх, дотик і смак) не виправдовує словесного малюнку: він набуває смислу тільки тоді, коли ми слідом за автором *абстрагуємо* образні деталі від властивого їм життєвого тла, інтелектуальним зусиллям віднайдемо їх несподівані точки дотикання (валентності), а тоді подумки злітуємо в осмислену цілість, *якої в природі немає і бути не може*. Бо це — символічна *умоглядна* цілість, припущення пошукового розуму, котрий задовольняє духовну потребу в «повноті буття» (за М. Гайдеггером) шляхом його мисленнєвого згущення, алгоритмізації, тобто побудови певного смислового ряду, в реальній дійсності *не очевидного*. Погляньмо бодай на цей славнозвісний катрен:

Здвигаймо далі над словами бані титлів,
вершім самотньо храм (ще буде повен)!
Хай на підложжі підлості пасуться титули,
останьмо чисті, як поярка — біла вовна.

«Пробуджена муза»¹

«Титло» — «у стародавній і середньовічній грецькій, латинській і слов'янській писемності — надрядковий знак над скорочено

¹ *Калинець І.* Пробуджена муза. — Варшава, 1991. — С. 110.

написаним словом або над літерою, вжитою у значенні цифри»¹. Насправді навіть не рудимент, а відмерлий граматичний елемент мови. «Баня» — сьайливе, бо, як правило, взолочене завершення храму, сферична форма якого походить від кола і є найдавнішим знаком *довершеної цілісності*, досконалості тощо. «Храм» — будівля, де відбуваються богослужіння, Божий дім, що *зводиться громадою* задля власних духовних потреб. «Поярка» або ж «поярок» — «вовна від першої стрижки ягнят»². Один ряд — мовно-граматичний, другий — архітектурний, третій — побутово-етнографічний.

Титла не може увінчувати собою храм (там височіє хрест), а тим паче мати баню: реконструювати цей образ силою зорового враження неможливо. Так само, як *«титули»*, що *«випасаються»* на *«підложжі підлості»*. Єдиним алгоритмом цих приналежних до різного ряду елементів [перший — соціальний абстракт; другий — конкретна сільськогосподарська дія, третій — також моральний абстракт, але вже почасти «оземлений»] є особиста духовність, чиста совість, нічим не сплямлене *сумління, що «вершиться» завжди осібно* («самотньо»). Абстрактна чистота останнього ілюструється зримою чистотою «поярка», що імпліцитно потверджує наявність такої духовності в практиці народного життя. Тільки шляхом подібних умоглядних операцій доходимо органічної узгодженості різноплощинних елементів, які в реальній дійсності «напрямую» ніколи не сполучаються.

Звісно, в сприймальному акті всі ці «узгоджувальні» (за алгоритмом) операції відбуваються миттєво й одномоментно (відповідно до принципової одномоментності здійснення думки, мислительного акту — М. Мамардашвілі³). Але головне те, що подібна рецепція розгортається не в площині «первісних» сенсорних відчуттів і вражень, бо ці останні «знімаються» інтелектуальною дією

¹ Новий тлумачний словник української мови: У чотирьох томах. — Т. 4. — К.: Аконіт, 1999. — С. 528.

² Там само. — Т. 3. — С. 653.

³ Див.: *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 140, 141.

і тільки у знятому вигляді потрапляють у площину умоглядних побудов. Окрім іншого, ми можемо бачити в цьому вихід зі всевладного поля традиційного реалістичного мімезису, на естетичній агресивності якого наголошує Мартін Джей у своїй прецікавій студії «Криза традиційної влади зору»¹.

Відповідно й інтелектуальна лірика Калинця вже не належить до сфери компетенції традиційного реалістичного мімезису, що справді дозволяє ставити її автора в наведений Д. Г. Струком ряд європейських імен. Але не в якості їх спадкоємця, а радше одnodумця, котрий оригінально розвиває подібні художні принципи, вже тривалий час впроваджені в українську поезію (окрім Б.-І. Антонича тут годиться згадати і Є. Плужника, й О. Лапського, і «раннього» Ю. Тарнавського).

При цьому зачудовує те, що в своїй засадничій умоглядності це письмо не сповзає у риторичку і відзначається рідкісною предметністю. На наш погляд, важливу роль відіграє тут фольклорна пластика, мова колядок і щедрівок, синтагми народних примовлянь, які Калинцем не стилізуються, а «живими» епізодами впроваджуються у контекст власних медитацій. Причому, на відміну від описаної вище олійниківської манери, йдеться не стільки про мовно-фразеологічний шар народної культури, скільки обрядово-ритуальний, залучуваний у вигляді знаків і *символів*:

просікою
літа Божого
бабиліта

разом з кров'ю
через золоті ворота
серця

¹ Див.: *Jay Martin. The Crisis of the Ancien Scopic Regime: From the Impressionists to Bergson // Jay Martin. Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. — Berkeley: University of California Press, 1993. — P. 149—208.*

разом з серцем
через золоту кров
падолиста

разом із просікою
весни священної
Березня

до просіки
літа Божого
Вересня

від яркого
до озимого
від уявного
до зримого

Золотою Просікою
з просьбою

одпусти мене
Просіко найсвятіша
Матибожа Осені
Матибожа далечі

Дольороза

«Невольнича муза»¹

Завдяки символіці народного «космосу» та його морфологічній структурі справді відбувається високохудожня конкретизація якихось засадничих аспектів буття, рух «від уявного до зримого», тобто поетична експлікація суто умоглядних понять. У даному разі — «хресної дороги» кожного його земним падолом, одмірюваної річними циклами з їх святочними «вершинами» (весняного пробудження-воскресіння або ще від часів поганства вшановуваними обжинками) — *Via Dolorosa*.

¹ *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973—1981 рр. — Балтимор—Торонто, 1991. — С. 177—178.

Критики не раз підкреслювали особливу роль язичницької міфології у ліриці І. Калинця. Так, але пребагата дохристиянська символіка та образність органічно співіснують у нього з християнськими мотивами, більше того — уявленнями й реаліями атомного віку, віку «цивілізації». Тому, гадаємо, отой давній і найдавніший стильовий пласт, часто представлений не вербальними, а ритуально-обрядовими своїми формами, є засобом увиразнення національної самості даного поетичного світу, засобом його історично-філософського розглиблення, що саме по собі іронічно протиставляє його новочасним богошуканням під одержавленим омофором російської церкви.

Має цілковиту рацію Д. Г. Струк, коли пише: «...Калинець в першу чергу прямий нащадок Богдана-Ігоря Антонича. В основному це наступництво помітне в ранній творчості Калинця, але воно знаходить свій відблиск і в пізніших його творах. По суті це Калинцева вишукана образність, уособлення природи, оживлення буденних предметів і своєрідна мітологізація світу на християнсько-національних основах і символіці»¹.

Тим значимішими на тлі такої давньої (і прадавньої) національної образності виглядають у текстах Калинця численні інокультурні елементи-вкраплення, культурно-історичні ремінісценції найширшого плану. Так, завершення вірша «Богул»² більш як виразно перегукується із хрестоматійно знаною мініатюрою «Троянда» пізнього Л. Стаффа; в рядках «Верлібрового вироку» 1971 р. «а нам не до суму за гонорарну суму вчувається така знайома іронія К. І. Галчинського, (*niestety strofy są zawsze, honoraria — w środy*)». Деякі ремінісценції зроджують ефект художнього діалогізму, як, наприклад, у вірші «Сніг 1 червня 1980» з творчо використаним тут образом Л. Керрола³:

¹ Струк Д. Г. Невольничча муза, або «як орати метеликами» // *Калинець І. Невольничча муза. Вірші 1973—1981 рр.* — Балтимор—Торонто, 1991. — С. 10.

² *Калинець І. Невольничча муза. Вірші 1973—1981 рр.* — Балтимор—Торонто, 1991. — С. 382.

³ Там само. — С. 388.

та опівдні
згубив тілистість
кожух злиняв
розлісся на клапті

зникав на очах
як чеширський кіт

тільки замість усмішки
залишив по собі
у завітлім повітрі
терпку вологість

Кількість же вітчизняних культурно-історичних ремінісценцій та відсилань у ліриці І. Калинця просто незлічenna (*«мої вірші... так собі дочасно зів'яле листя хоч і калинове»*; *«вчімося кам'яними бути, як вічна стіна нерушима: Муруймо Ренесанс запізнілий — Козацьке бароко»*¹). Власне, на цих культурологічних підвалинах і зводиться прозорий метафоричний світ І. Калинця.

М. Павлишин висунув тезу про бароковість поета, спираючи свої міркування на поняття меланхолії, справді повсюдно і вельми «бароково» розлите в текстах Калинця². Та не менш вагомим підставою говорити про специфічну «бароковість» цього письма є засаднича для поета «недовіра» до зримих форм дійсності, істинні смисли яких, за естетикою бароко, *ховаються* від людського ока, а тому в принципі байдуже, якими знаками їх означувати або якими символами на них натякати. Тут ми сягаємо самої філософсько-естетичної суті бароко, за якою між означником і означуваним немає і не може бути правдивої відповідності, тому що істинно сутнім є тільки *таїна Божого помислу*, однаково явлена і схована скрізь і в усьому.

Ця таїна відкривається не фізичному, а духовному зорові, чого б він не торкнувся, що зрівнює у художніх правах елементи різних культур та епох. Саме нелогічний і плутаний, здавалося б,

¹ Там само. — С. 400, 402.

² Див.: *Павлишин М.* Герб меланхолії: поезія Ігоря Калинця // Канон та іконостас. — К.: Час, 1997. — С. 255—275.

множині культурних елементів різної етіології поезія Калинця і завдячує своїм винятковим багатоголоссям, чарівною внутрішньою поліфонічністю при художній цілісності кожного окремого твору (і книжки). Бо це вже не так стильове, як *гностичне, пізнавально-оцінкове багатоголосся*, що ним повсюдно і повсякчас дає про себе знати Божий помисел. Мабуть, у множинній диференційованості духовного осягнення одного і того ж під різними кутами зору найвиразніше й проявляється духовно-мистецький досвід бароко.

Типовим прикладом тут може бути вірш «*На листівці — А. Матісс. Квіти в голубій вазі на синій серветці*»¹:

Квіти у голубій вазі
на синій серветці.

Квіти — нехитре дійство допвітання
з ласки (чи жорстокості) людей.

Квіти —
забута мова
про незайманість і жагу,
зраду і сум.

Квіти —
запліснявіла сентиментальність
в устах верлібра.

Навіть ганьба,
коли він з пелюстковим серпом
там,
де отруєно коріння...

Як бачимо, предмет, спершу поданий «об'єктивно», обростає метафоричними смислами різного морально-емоційного відтінку: тихе замилювання з присмаком смутку; онтологічний розмисел через алегоризацію предмета, що натякає на суперечливу

¹ *Калинець І.* Невольничка муза. Вірші 1973—1981 рр. — Балтимор—Торонто, 1991. — С. 117—118.

природу людини («незайманість і жага, зрада і сум»); далі іронічна оцінка предмета вже як художнього шаблону; зрештою осуд символізованого образом квітів стану солодкавої розчуленості художника в морально затруєному сучасному світі.

Претекстом такої поетичної «аналізи» може бути картина Матісса, так само, як Глушенка, Білокур або Сезана... Немає різниці, бо художня інтенція спрямована, по-перше, на «незриме», а, по-друге, сама «аналіза» все одно здійснюється подумки, уможливно, у близьких даному індивідууму формах культури та властивих йому категоріях естетики і моралі.

За таким же принципом внутрішньої морально-філософської диференціації життєвого «претексту» (яким може бути, що завгодно, адже все — з ласки Божої) у винахідливому метафоричному варіюванні його спостережуваних смислів створюється чи не більшість віршів І. Калинця (симптоматичною в цьому плані є вже типова іменниковість назв — «Ліс», «Земля», «Яечка», «Руки», «Стежечка» тощо). Наприклад, вірш «Повітря»¹:

воно єдина опора
усіх крилатих
від ангелів почавши

всержитель
парашутів і фатаморган

коли б ми
перестали бути
апаратами для переганяння
кисню

то навіть тоді
оточували б себе
як земля атмосферою

¹ Там само. — С. 181.

наприклад
такого осіннього повітря
як у містечку дитинства
ніде більш нема

тільки на нього
можуть опертися
крила відлетілого

тільки воно одно
розносить
бацили ностальгії

Кількома штрихами точно означивши фізичну сутність зображуваного, його, сказати б, даний нам у відчуттях обрис, поет розкладає це зображуване на смислові аспекти власної духовно-інтелектуальної екзистенції. Незрідка можна говорити про «язичницьку» персоніфікацію предметів і явищ дійсності («Дивосвіт», «Зільник»). Проте персоніфікація є лише одним із засобів суб'єктивного смислового «розмноження» цих предметів і явищ шляхом асоціативного нарощування їх сенсів, себто шляхом цілковитого підпорядкування творчій уяві автора (деоб'єктивізації), поза якою вони нічогісінько не значать: повітря — і повітря, прозоре ніщо! І тільки коли воно починає умоглядно трактуватися як «носій бацил ностальгії» з дзвінких вигонів дитинства, тільки тоді воно художньо матеріалізується. За герменевтикою М. Гайдеггера це і є проривом до неповторної, тільки тобі даної (нічому іншому не тотожної) сутності речей і явищ, себто «чистої екзистенції»: єдиний спосіб для людини подолати «екзистентний сум», зумовлений її відірваністю від первнів буття загальним знанням¹.

Вдумуючись у духовно інтелектуальну диференційованість того чи того предмета зображення у ліриці Калинця, починаємо розуміти всю міру його службовості, несамочинності. Адже митець

¹ Див.: Гайденко П. П. Тайна бытия. М. Хайдеггер о сущности художественного произведения // Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. — Москва: Республика, 1997. — С. 333—352.

занурюється думкою у цей предмет *не заради нього самого*, а заради спостереження тієї безлічі зв'язків, якими особистість вросла в дійсність, які є запорукою незглибості кожної особистості і якими сигналізує про себе божественна «єдність» цієї дійсності. Такий багаторакурсний погляд «з середини» предмета на себе «стороннього» досконало відбитий метафорою самого Калинця («Невольнича муза», с.163):

принцесиному вікні
кольорові слова
дивуються всі на вітраж
зі середини цікавіше
хочеться слави
читай золоте
хочеться зітхнути
є волошкове
а знадвору ніхто не вгадає
які у Росави очі

Як бачимо, інтелектуальна лірика І. Калинця наприкінці ХХ ст. у своїх світоглядно-філософських засновках покликає до життя дух бароко, що каже вірити не очам, а внутрішньому зорові і спрямовує людську думку на пошук зачаєних смислів. Але це не означає, що розмисловість та умоглядність як конститутивні властивості цього стилю нерозривно й однозначно пов'язані саме з бароковим світоглядом.

В українській поетичній практиці 60—90-х років сама умоглядність, потісняючи доти панівну чуттєвість, вивищується до рангу надзвичайно продуктивного художнього методу, упоширюється як спосіб поетичного висловлювання. Йдеться про зміну співвідношення зображально-виражальних начал поетичного тексту *на користь виражальних*, що ми помічаємо у творчості багатьох митців, до якої «церебральність» в її Калинцевої чистоті докласти важко. Приміром, лірика В. Затулівітра явно сполучає в собі доміанти як естетизму, так й інтелектуальності, без врахування чого художню природу цієї лірики годі «прочитати»:

Хлоп'яцтвом криниці в полях мовчать —
Мов давній шрам на збитому коліні...
Як вільно мені в батькових очах,
Як тісно — у своєму поколінні!

Узагальнюючи, маємо ще раз наголосити, що без перебільшення геніально явлений Калинцем спосіб поетичного висловлювання, який у своєму «чистому» вигляді не дістав значного упоширення, наостіж розчинив у вітчизняній поезії кінця ХХ ст. мідну браму з королівства традиційного реалістичного мімезису. Це зовсім не означало і не означає «занепад» цього королівства, де в красі, що її вже нікому й ніколи не перевершити, цвітуть ябуневі сади Максима Рильського й погойдуються на хвилях триреми Миколи Зерова. Це тільки означає, що поезія як один із проявів свідомості в аналогії до останньої є можливістю більшої поезії, точніше знову, ще раз і незчисленну кількість разів поезії¹.

¹ Див.: *Мамардашвили М. К.* Сознание — это парадоксальность, к которой невозможно привыкнуть // *Вопросы философии.* — 1989. — № 7. — С. 118.

6. МІФОЛОГІЗМ

Як відомо, у розвитку літератури ХХ ст. міфологізм відіграв надзвичайну роль. С. Аверінцев й М. Епштейн, відзначаючи, що його множинний прообраз дав нам ще Й. В. Гете у своєму «*Фаусті*», відмежовують сучасний міфологізм від давньої міфології низкою принципових особливостей, а саме:

- трансцендентною силою, що панує над людиною, тут виступає уже не зовнішня природа, а *створена самою людиною цивілізація*;
- в нездоланну й таємничу долю тут переростає саме *повсякденність* з її рутинним соціальним та життєвським досвідом;
- новий міф народжується не в надрах архаїчної народної спільноти, а в ситуації від'єднаності й самовглибленої *самотності* персонажа та суверенності його внутрішнього світу;
- місце «культурного героя», що приносить людям блага цивілізації, посідає «природно-орґаїстичний» або «*екзистенційально-абсурдний*» герой, що розриває пута цивілізації та її моральних приписів;
- сучасний міфологізм має *не наївно-безсвідомий, а глибоко рефлексивний характер*.

Слід зазначити, ці тези виснувані з прозової практики століття, проте вони великою мірою відбивають знаменні зрушення й у сфері поетичної думки, яка впродовж століття пережила кілька яскравих міфологічних сплесків.

Перший — модерністський (неоромантичний), коли згадати В. Пачовського (поєми «*Князь Лаборець / Міт Срібної землі*»), «*Золоті ворота*», вірш «*Петро Карманський*») й, безумовно, «*Лісову пісню*» Лесі Українки.

Другий — неокласицистичний і генетично пов'язаний із ним «празько-варшавський», коли погодитися, що в «п'ятірньому гроні» сповідувався міф святого Мистецтва, яке підноситься над часом та державними кордонами, тоді як поети еміграції послідовно й винахідливо, кожен по-своєму додавали штрихів

до вперше *свідомо витворюваного* національного історіософського міфу України.

Третій сплеск припадає на 50—70-ті роки і пов'язується нами з творчістю поетів Нью-Йоркської групи та *нешістдесятників*, передовсім В. Голобородька, В. Кордуна, П. Мовчана, Т. Мельничука, і має принаймні дві свої філософсько-естетичні версії: казкову (В. Голобородько, Патриція Килина) та онтологічну (В. Кордун, П. Мовчан).

Четвертий і найскладніший для аналізу (бо такий, що сублімував у собі досвід усіх попередніх) — це загалом *есхатологічний міфологізм* «вісімдесятників», передвіщений «раннім» Т. Мельничуком, але вповні своїх смислів і форм явлений творчістю В. Герасим'юка, І. Малковича й І. Римарука.

Перше в столітті явлення міфологізму принагідно описане в багатьох працях, присвячених цьому періодові, зокрема, й новіших, з-поміж яких згадаємо книжку В. Агеєвої «*Поетеса зламу століть*»¹. Друге, нерозривно пов'язане як з неокласицизмом, так і візіонеризмом (зокрема, В. Свідзинського), ще чекає на своє всебічне осмислення, хоча дещо стосовно видатних майстрів цього часу вже зроблено: маємо тут на увазі передовсім прецікавий есей Б. Рубчака, присвячений міфологізму Б.-І. Антонича², й подальше його дослідження Ю. Андруховичем³.

Усвідомлюючи неможливість у цьому короткому есеї простежити всі колізії міфологізму в поезії ХХ ст., додамо лише кілька ретроспективних штрихів до його довоєнного оприявлення в літературі, починаючи від її проблемно-тематичних обр'їв.

Так, започаткована Ю. Дараганом (збірка «*Сагайдак*» 1925 р.) національна історична тематика розростається вглиб і вгору

¹ Агеєва В. Поетеса зламу століть. — К.: Либідь, 1999.

² Див.: Рубчак Б. Міти метаморфоз у поезії Антонича // Сучасність. — 1969. — № 4—5.

³ Див.: Андрухович Ю. І. Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму. Автореф. на зд. вч. с. к. ф. н. — Івано-Франківськ, 1996. — С. 12—14.

від умовного горизонту *давньокіївських часів*. О. Ольжич — поет й учений-археолог, з властивою собі фаховістю уже в «Ріні» (1935) відтворює численні картини з тих печерних передпочатків, коли хащами й луками Наддніпрянщини блукали «пругасті леви» й шаблезубі тигри (вірші «Скільки сонця летється на землю», «Наш табір між чагарниками» та багато ін.). Оксана Лятуринська двома довоєнними збірками під промовистими назвами «Княжа емаль» (1938) і «Гусла» (1941) з властивою собі обрядовою поштивістю стирає куряву віків із фрагментів великої панорами Київської Русі, являючи ці фрагменти в їх безумовній для поетеси **українській** сутності¹. Юрій Липа з «благородною ясністю вислову, аскетичною доцільністю слова й динамічною ошадністю речення» відіграє провідну роль у «відзисканні історичної пам'яті та комасації історичної свідомості», виявляючи «надзвичайне відчуття середньовіччя»². І так далі по всіх цих празько-варшавських теренах!

На цій провідній і цілком свідомій ролі «пражан» у відродженні національної пам'яті вже 1947 р. рішуче наголошував і Є. Маланюк: «Князівсько-київської тематики перший в найновішій поезії нашій діткнувся незабутній Юрій Дараган. До речі: і тут наша поезія була піонером національної думки, бо ж у цей час наша, напр., політична думка, в області історичної пам'яті, не сягла далі „козацького шлика“»³. І справді, коли окинути оком українську літературу до середини ХХ ст., то стане цілком ясно, що без колективно створеної «пражанами» художньої панорами національного минулого, на яку і складається поважна множина їхніх поетичних візій, це національне минуле лишається розмитим, розібраним, розпорошеним у ніщоті незримості.

¹ Див.: *Шерех Ю.* Після «Княжої емалі». Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // *Шерех Ю.* Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія. Три томи. — Т. II. — Х.: Фоліо, 1998. — С. 244—277.

² Див.: *Маланюк Є.* Юрій Липа — поет // *Маланюк Є.* Книга спостережень. Статті про літературу. — К.: Дніпро, 1997. — С. 277—286.

³ Там само. — С. 278.

При цьому ми не ставимо питання про історичну автентичність цієї панорами (методологічно складне навіть для сучасних істориків), а ведемо мову тільки про роль цих поетів у витворенні *національного історіософського міфу* (без якого не мислить собі життя жодна повноцінна національна культура), а відтак і про морально-філософський характер українського міфологізму того періоду.

Наприкінці 50-х, зокрема у творчості поетів Нью-Йоркської групи, на перший план виступає *міфотворча сила самого слова*. Це винахідливо доводить Б. Рубчак у своїй інтерпретації лірики Патриції Килини, натякаючи на архетипні засновки її поетичного світу. На думку цього поета і блискучого критика, П. Килина спромоглася витворити міфологічні образні структури попри своє більш як скромне володіння українською¹.

В Україні, де під кінець 60-х «відлига» промайнула, неначе її не було, і де мова перебувала зовсім в інших стосунках із дійсністю, ніж за океаном (що ми почасти й спробували показати попередніми студіями), гра з її — цієї мови — «внутрішніми образами» не набула самодостатності, і *третє явлення* міфологізму спричинилося іншими чинниками. Збагнути їх почасти дозволяє міркування Єжи Квятковського про причини упоширення міфологізму в польській поезії міжвоєнного часу (хай це й буде відступом від суворої хронології, але й самі національні та культурні історії України і Польщі в своїй подібності — несинхронні).

«Звернення до міфу, — пише польський учений, — полягало в поезії візіонеристів не тільки у виявленні подібностей між минулим та майбутнім, у цілісній поетичній стратегії, що посилювала загроженість сучасності завдяки пафосу Біблії або архетипних візій варварських воєн. Легендарне візійне минуле живе в цій поезії надчасовим Життям, є чимось, *що ніби постійно існує, що нібито постійно повторюється і буде повторюватися далі* (тобто вчений тут наголошує на онтологічному аспекті міфу. — *В. М.*), — а власне таким є принцип міфічного мислення, такого чужого поезії попереднього часу. З так потрактованою міфічністю пов'язувалися,

¹ Див.: Рубчак Б. Міти чужинки // Сучасність. — 1968. — № 1—2.

з одного боку, *схильність до багатократних (повторюваних) часів, а з другого — нехтіть до історичної конкретики й деталі*, типізація, прагнення до висвітлення людини універсальної, людини як представника виду, що опиняється перед ворожими силами: природи, космосу або призначення¹ (курсив наш. — В. М.).

Думається, що з деякими корекціями це судження буде слушним і щодо української поезії 60—90-х років: у певній своїй частині вона справді стримить до архетипних засновків буття, виявляє іронічну нехтіть до *теперішньої «історичної конкретики й деталі»* й віддає перевагу образно-поетичним медитаціям на рівні високих абстракцій (як це бачимо, зокрема, у П. Мовчана, котрий навіть розділам своїх збірок дає відповідні назви: «Час», «Простір», «При світлі істини» тощо).

В українській морально-філософській та міфопоетичній традиції природа ніколи не трактується як «ворожа сила» (згадати бодай міфопоетичну транценденцію В. Свідзинського, що виводить нас у позасуття й позачася *не всупереч* природі, а завдяки і *крізь неї*), проте «космос» у смислі впорядкованого світу, себто цивілізації, а тим паче жалюгідне «призначення гвинтика» справді змушують багатьох митців деінде шукати собі духовного опертя. В. Голобородько знаходить його в стихії народної казки, яка незалежно від дидактичного смислу кожної окремої умовної ситуації є «чистим віданням», до того ж таким, що стверджує особистість в її родовій приналежності, рятує від цивілізаційної уніфікованості. Як ніхто інший, В. Голобородько вміє явити силу цього відання, підкидаючи в його горно різні теми: від морально-побутових («Пам'ять») до історичних:

Цар Петро любив усілякі колекції:
їздив по німцях і скуповував різні картини
і старі книжки.

Забаглося йому зробити таку колекцію, якої ще ніхто
не бачив на цьому світі.

І попросив він у гетьмана Полуботка кілька козаків для
того, щоб засушити їх для колекції.

¹ *Kwiatkowski Jerzy*. Literatura dwudziestolecia. — Warszawa: PWN, 1990. — S. 156.

Гетьман: ні, і вдруге: ні.

Цар Петро і кличе Полуботка до себе.

Полуботок аж чотири сотні козаків бере з собою
та й наказує їм:

— Глядіть же, — каже, — панове молодці,

не лякайтесь!

Не з'їсть! Та й шапок навіть перед ним не знімайте!

Зайшли вони в палац, ждуть, коли то цар вийде.

Коли заходить, а Полуботок йому наперед виходить:

— Не дам, — каже, — козаків на поталу, і все.

Вихопив тоді Петро шаблюку з піхви та й приткнув

Полуботка до стіни, щоб засушився.

Поглянув Полуботок на козаків своїх, а вони всі самі
поприштрикували себе до стіни і сушаться.

Отак і придбав собі Петро дивовижну колекцію —

чотири сотні та й ще одного козака засушеного:

у шароварах і шапках. Так, як є.

«Засушені козаки»

Йдеться навіть не про стилістику казки (лексику, синтаксис), у даному разі чи не стовідсотково перенесену у вірш. Значно важливішим за пряме, мовно-стилістичне уподібнення є творче, дуже винахідливе застосування самої *казкової матриці* до актуальних явищ і проблем сьогодення: чого вартий тільки цей ось алогічно-казковий і такий нищівний штрих: «а вони всі самі поприштрикували себе до стіни і сушаться...», що має публіцистичний сенс і загалом знімає питання про причини нашої недержавності.

В певному розумінні подібний спосіб мислення є також викликом прагматично-раціоналістичному духові доби, що каже нам дошукуватися логічно-раціональних причин того чи того явища десь осторонь його самого, тоді як ці причини суть органічною складовою цього явища. На жаль, сучасна людина втратила здатність синтетично сприймати світ, властиву міфологічній свідомості. Ось її і реанімує В. Голобородько, зрікаючись *пізнання на користь відання*.

«Онтологічне» крило міфологізму 60—80-х років найвиразніше, на наш погляд, представлене лірикою В. Кордуна. Ще 1971 р.

В. Стус відзначав: «Це рівновага епіки, рівновага антиномій, відчуття своєї рівності з природою, повнота оточення й індивідуально збагнута повнота»¹ /коли під «повнотою» розуміти «буттєву питомість» й «живе уявлення» поетичних візій/.

Не така орнаменталізовано-разюча, як у В. Голобородька, але доглибна міфологічність поезії В. Кордуна повсюдно заявляє про себе розшарованістю ліричного хронотопу, його багатоплощинністю, що вивільнює з тісноти ситуативних рефлексій «час, емансипований від побутової конкретики» (за Д. Ліхачовим), себ-то точку відліку кожної індивідуальної екзистенції:

Іде зі школи додому вересень —
єдиний школярик на весь куток.
Перехилився собі через тин у город,
перемовляється із замисленим соняхом;

село прозоро старіє,
як вулиці й пам'ять
споришем заростають.

Сидить на осонні котик —
аж тане в дрімоті,
розтікшись теплою плямою, —
вимурковує давню історію роду.

В якусь густу незнайому тишу
вп'ялися стрілками ходики —
і спинились раптом здивовано.

Літо збігло, та й не збулося,
не розквітло в душі —
прокотилося луками,
переграло і перехлопалось барвами
за межу цвітіння і зелені.

¹ Стус В. Про поезію Віктора Кордуна // Кордун В. Сонцестояння. — К.: Дніпро, 1990. — С. 295.

Чути в тиші ясній і сягнистій:

висівається в землю

насіння весни і тепла.

«Вереснева тиша», 1986

Незрозуміла й тривожна напочатку (*«густа й незнайома»*), ця мовчазна плодоносна повня обертається насамкінець *«ясною і сягнистою тишею»*, в якій навіть зупиненим стрілкам довоєнних ходиків, а не те що дням босоногого дитинства, **гарантоване тривання**, тому що все насправді продовжується й *«висівається в землю...»*. Виокремлені поетом різні часопросторові площини вступають у тонку семантичну взаємодію.

Зовсім іншою — драматично спазмованою, часто до нестерпності! — видається міфопоетика Т. Мельничука, в якій уже починає кристалізуватися грізний есхатологічний стрижень вісімдесятників: *«Мамо, підіть, будь ласка, у поле, зловіть за крильця чи за ніжку волю і пришліть мені у конверті. Я покладу її коло себе: нехай стрекоче. А не захоче — то хай тікає у небо: небові теж волі треба»*¹.

Навіть коли поет торкається глобальних проблем, ця гіркотна іронічність виступає на поверхню тексту в шатах художньої умовності і є, по суті, лазівкою, що нею індивідуальна свідомість тікає від нестерпної соціально-історичної конкретики в інший, але, на жаль, уже неспроможний прихистити людину простір. Бо й у цьому світі народної уяви й фантазії вже зламано *«сьому печатъ»* (*«Дивна хата»*, *«Нічні гості»*, *«Апокаліпсис»*).

Світ у поезії Т. Мельничука постає розламаним, потятим — однією з найхарактерніших ознак цього є численні міфопоетичні й народнопісенні елементи в контексті цілком сучасного, часто зумисне пониженого мовлення. Уривки рідних пісень, мелодій, образів, — усе це немовби репліки і відлуння, що долинають з якоїсь іншої, уже навіки втраченої дійсності (*«Пастирі»*²):

¹ Мельничук Т. Князь роси. — К.: Молодь, 1990. — С. 104. Збірка складена з віршів попередніх двох десятиліть.

² Там само. — С. 135.

тихо скавулять кімнати
на ґратах
горищвіт зірок
у синьому горщику
несе янголам борщику
а година хоче спати
звари мені країноньку мати
зрубай мені голівоньку кате

Казкові зайчики, полив'яні горшки, глиняні свищики, потемнілі парсуни, золоті весла й срібні чайки — все це видіння, привиди, що невідь як прибукали під наші вікна, за якими «всесвітній розклад і розпад», «все потопом... Потоптом усе!», за якими чути тріск автоматів, чужу лайку і запах крові, «чарку, чарку і вівчарку!». **Це клаптиковість не стилю, а світу, парадоксального і, як не повертай, реального: «Сокира птахою поклонилася сокира на маленьке деревце помолилася помози боже»¹.** Хто в цьому винен?

«Хто читав „Князь роси“, — пише І. Малкович, — не міг не зауважити особливої фольклорності його поезики. Це далеко не та узвичаєна „фольклорність“, яка ґрунтується на елементарних запозиченнях. Т. Мельничук ставиться до фольклору не як до грубої сировини, — він немовби просякає в його живу тканину, в найпотаємніші структури народної ментальності, щоб винести звідти не „вусату“ банальність, а квінтесенцію народного духу і способу мислення»². А це мислення за визначенням — міфологічне. Окрім того, у своїй неприхованій тузі за навіки втраченою цілісністю Т. Мельничук і саму істинність народних міфоуявлень незрідка робить предметом гірко-іронічної рефлексії, що видно і з наведених вище цитат.

Винятковий поетичний лаконізм Т. Мельничука зумовлений найширшим використанням художніх символів і міфологем, які творяться поетом внутрі метафори на наших очах за канонами

¹ Там само. — С. 99.

² Малкович І. Кілька необов'язкових міркувань про «Князя роси» // Літературна Україна. — 1992. — 6 лютого.

народнопоетичної умовності (тут — уособлення: *«скаче ланцюг по землі звивається нічого мене не питається а скаче скаче собі скаче ланцюг по землі»*). Інтонованість, асоціації, «приземлена» мова, якою поет і не збирається нікого потрясти чи переконати, — все свідчить про виняткову індивідуалізованість цього поетичного світу, що зводиться на руїнах цілісного народного світосприймання. І водночас він є прозірливою функцією цього світосприймання, індивідуальним реліктовим уламком, свідомим своєї «*uŏmnoŏci*», що польською означає «ущербності». А тому, володіючи міфом, «князь роси» обертає його до нас зворотним боком кожного *видання* — скорботою і розпачем. У цьому ми вбачаємо місток, що виводить міфопоетику «застійних» часів на грізний і питальний — епічний простір — есхатологічної міфологічної течії 80-х років.

За майже одноставним визнанням критики, чільним її представником є Василь Герасим'юк, що його поетичний талант має виразний епічний характер. Йдучи від індивідуального враження, рефлексії, духовного потрясіння В. Герасим'юк завжди прагне до концептуально завершеної картини світу, незалежно від формальних масштабів твору. Це може бути великий сюжетно-оповідний вірш, розлога нарація (*«Старий завіт»*, 1989; *«Коса»*, 1991), або й мініатюра, що не відміняє головного: *епічної перспективи* поетичних візій. Ось як у цій картині понищеного отчого краю, оплаканого людьми й свічками, але ще живого своїм етосом, — може, тільки тим уже й живого¹:

— Що таке, мамо, Космач?
Скільки присілків у нього?
— Сину, це материн плач.
В неї немає нічого.
— Хто його, мамо, зіткав?
Звідки восковії плити?
— Сину, це з жовтих отав.
Бог не велів їх косити.

¹ Див.: *Герасим'юк В. Космачський узір*. — К.: Радянський письменник, 1989. — С. 58.

У середині 80-х років чимало говорилося про «епізацію лірики», розширення її інтелектуально-філософських обривів від світу душі до духовного всесвіту. Здається, однак, що подібні міркування були підказані радше медитативністю (що дозволяла поетам сторонитися пласкої декларативності), як її проривом до власне «нового епічного стану» (за Марцинкявічюсом), такого потрясаючого у збірках В. Герасим'юка.

Вдивімося бодай у створену поетом 1989 р. картину «Молодий ліс». Реальність 50-х, коли жінки на старих карпатських порубах збирали глоги й суніці, коли з'являлися заготівельники «і вперше із села вивозили не людей, а повні діжки ягоди», подається не у формі спогаду ліричного персонажа, а **як одна з площин теперішності**, що нікуди не поділася (бо й взагалі ніщо нікуди не зникає). Вона — ось тут, за крок від спостерігача-наратора, відразу під молодим лісом, що виріс на місці старого зрубу. Це — один із уже міфологізованих пам'яттю вимірів сучасності, за яким постає ще один, страшніший вимір, коли в Карпатах «заготовлялися» не ягоди, а люди¹:

...я згадую весільних людей 50-х,
які, мабуть, накрили нічне провалля зрубу
тонкими довгими дошками весільної підлоги,
і на тих дошках виріс, танцюючи, ліс.

Тут я дуже легко ступаю,
аж мимоволі затягує в танець,
але мені страшно хочеться
упасти долілиць, розгребти руками опале листя
і глянути у щарку між дошками —
якраз над тим горбком,
де ми з мамою любили рвати малину.
Але я боюся, що в ту мить
найтонша дошка не витримає
і в раптовий пролом

¹ Там само. — С. 11.

між падаючих молодих дерев
 я ще встигну побачити всіх:
 ходять, рвуть ягоду, сміються, співають
 ждуть заготівельників.

Понад головами «веселих жінок» 50-х отой жах і біль сягає і поймає наратора, перетворюючись на ще один вимір його духовного всесвіту. І що головне — цей «*кошмарний*» зріз буття існує *самочинно, увічнено*, незалежно і від давно померлих спогадуваних односельців, і від хлопчика, для котрого «*зранку той зруб ставав різдвом і великоднем, бо саме в ньому росла вся малина, ожина, афина, суніця*», і від нашого сучасника-наратора: досить нахилитися, «глянути в шпарку» між епохами — і ось він, будь ласка. Себто він уже «емансипований від побутової конкретики», існує повсякчас, а тому відчужений і від катів, і від жертв.

В. Герасим'юк неймовірно майстерний в оцій своїй плюралізації екзистенційних площин. У наведеному уривку вирішального значення набуває малопомітна деталь: той більшовицький кошмар, оте «нічне провалля зрубу» карпатські люди «*накрили тонкими довгими дошками **весільної** підлоги*», себто перетривали його в зміні поколінь, непідвладній жодним сталінам! Доба і люди виламуються з єдиного суспільно-історичного плину взаємним неприйняттям, сказати б, кошмар — кошмаром, а життя — життям... Цими гранями й розтятий часопростір «*Молодого лісу*», здавалося б, цілісний, злютований єдиною історією, а насправді розійнятий, частковий, складений з різних «історій». Крізь ці розлами Часу поет і проривається до нового епічного стану.

Останнє з усією можливою силою явлене у вірші «*Пси Юрія Зміборця*» 1991 р. з майже старозавітним образом голодного й гнаного народу (ця алюзія більш як відчутна), що голім-голий утікає зі своїх плаїв і долин на захмарні вершини, **потулений страхом і безсиллям**, уже самим тільки «*місячним мовчанням*» і надзоряною тризною, «*крім яких... нічого уже в світі не треба*»¹:

¹ Герасим'юк В. Діти трепети. — К.: Молодь, 1991. — С. 121—123.

...Ми поскидали скривавлену одіж
і закопали її під ногами у хмарах

Ми сиділи в такому світлі,
що не відчували холоду і болю,
навіть наготи своєї не помічали.

Ми бачили тільки верхи
сходжених з дитинства гір —
вони вирвалися, як і наша вершина,
із безмежного клубочища хмар,
і на кожному верху,
облитому шоразу різкішим сяйвом,
сиділи якісь люди.

Ми не знали, хто вони і звідки,
ми не знали, коли вони...

Ми не знали, живі вони чи мертві,
але яке це має значення,
адже і їм довелось
проломити своїми головами
ці хмари!

Ми розгледіли кожну ватагу втікачів
і забули всі слова.

Навіть плач і крик.

І тоді в нас у ногах
прошмигнули вовки.

Вони не підважували хмари, як ми,
а легко випірнули з них
і вмить оббігши нашу вершину,
замотавши в сліпучий клубок
наше місячне мовчання,
знову пірнули в густе хмаровище
і так само легенько виринули
на сусідньому верху,
так само обмотуючи інших утеклих.

Ми проводжали їх
 одним хижим поглядом
 на кожну вершину,
 уперше уздрівши, які ми голі
 і які ми нерухомі
 без оцих вовків,
крім яких нам нічого вже в світі не треба,
 бо вони прив'язали нас один до одного,
 обмотали всі ватаги,
 переснували нас під своїм місяцем,
 пірнаючи і виринаючи
 у хмаровищі юдолі земної...

Коли оминати «апокрифічний» епіграф, то ця Герасим'юкова оповідь починається словами *«Нарешті ми втекли»*. В небуття? Через небуття?

Алієнація, — ця покара ХХ віку, — має у поета не індивідуальний, а *родовий* сенс і відповідний йому епічний розмах. Реальну дійсність він повсякчас обсервує «зі сторони», з пильно стереженого материка роду, який навіть у ніщоті буття зберігає свій особливий незайманий простір, хай навіть уже на самісіньких вершинах, за хмарами, окреслений псами Юрія Змієборця, — воїна Апокаліпсису.

Таємниця для занапащеного світу, теплий міф, він — ґрунт і обрій усіх герасим'юкових картин, початок і кінець життєвих мандрів (*«з обійм чужих мов вирваний і плоті, —летиш, падеш крізь морок, а насподі гуркоче поїзд, пахне молоком»*). Це невідступне, дороге і болісне чуття почезаючої материзни надає особливої філософської глибини всім Герасим'юковим полотнам (*«Старий завіт»*, *«Старовинний пейзаж»*, *«Ранкова пастораль»* та ін.).

З останнім тісно пов'язана поетика В. Герасим'юка, де визначальну роль відіграє *складна нарративна структура*, споріднена з багатоголоссям і багаторакурсністю Святого письма й загалом оповідною християнською традицією, що специфічно (бо в симбіозі з язичництвом) пройняла собою усю гуцульську культуру. Слід відмітити й особливу композиційно-сміслову функцію ритуального

дійства в його ліричних полотнах, роль обрядового жесту, яким поет ніби відгортає моральний намул сучасності, розкриваючи вічні витoki духовності.

В цьому смислі модерна поезія В. Герасим'юка має неповторний архаїчний підтекст, який годі логічно інтерпретувати. «Архаїка, — пише М. Новикова, — обирає *діло*, а не слово, *ритуал*, а не міф, заклинальні *дії*, а не формули замовлянь („молитв“). Так зростає, наприклад, роль магічної дії в найбільш заповідних регіонах України — в Поліссі або в Карпатах»¹.

В. Герасим'юк не відмовляється і від більш пізніх за походженням міфологічно-нарративних форм, але все одно з *«магічною дією»*, що про неї говорить М. Новикова, з художньо відтвореним *ритуальним дійством* ми в його ліриці зустрічаємося раз по раз. Власне в цьому з усією стильовою зримістю й виявляється симбіоз язичницьких і християнських традицій (*«Ти співбесідника скручуєш в ріг...»*, *«Ми на камінь поклали мечі...»* та безліч ін.).

Ця з-поза сучасного світу обрядова культура й поетика дійства в поєднанні з апокрифічною нарацією кладе на всі полотна В. Герасим'юка особливе тривожне світло. Срібно-мертвотне, і грізне, і наївне водночас, воно зрідні потойбічному саяву Ель Греко: космічне мерехтіння, що втягує експоновані митцем земні ландшафти у велетенський всесвітній коловорот напередодні Судного дня.

З різними індивідуальними відмінами подібним *есхатологічним міфологізмом* забарвлена творчість багатьох провідних «вісімдесятників», згадаймо хоч би збірки вибраних поезій *«Діва Обида»* (1998) І. Римарука або *«Із янголом на плечі»* (1997) І. Малковича. На потвердження сказаного ми легко знайдемо тут більш як достатньо прикладів. Але ж до чого тут «романтизм» чи його модерністська версія через «-нео»? На наш погляд, деякі дослідники зісковзують думкою у звичну для себе неоромантичну парадигму через неоднозначність есхатологічної міфопоетики, що про неї тут варто нагадати.

¹ Новикова М. О. Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння. — К.: Дніпро, 1992. — С. 13—14.

«До якого б есхатологічного міфу ми не звернулися, — писав з цього приводу знаний польський учений К. Вика, — чи будуть це найдавніші іранські міфи, чи сибільська легенда віків, чи християнська есхатологія, чи Апокаліпсис, чи середньовічний мілленаризм, чи незчисленні візії сект і містиків аж до вічного навернення світів у Ніцше, всі вони мають спільний стрижень: катастрофічний елемент є очисним елементом....

Загроза і катастрофа, які випадають цьому нечестивому світові, в таких візіях і апокаліпсисах завжди визнаються (приймаються) тими, хто ці візії творить. Перш ніж нечестивий світ справді загине, він *in effigie* нищиться уявою, розпаленою ненавистю до нього. Це робиться для того, щоби після пониження настало визволення й очищення. Це, так би мовити, робочий катастрофізм. Цей подвійний смисл прояснюється на тлі соціологічної генези есхатологічних міфів.

«Есхатологічний міф виникає в суспільному середовищі, яке не бачить перед собою майбутнього, себто в таких суспільствах, в яких занепад правлячого класу дорівнює занепадові держави, цієї найвищої форми організації суспільства», — слушно пояснює цю генезу Ст. А. Маєвський у статті «*Небезпечні міфи*»¹.

Але суспільна уява людей, котрі вигадують собі апокаліптичні катастрофи, не може, як видно, погодитися з цілковитою загладою, передбачуваною витворюваним міфом, і шукає собі компенсації, шукає порятунку в тому подальшому складникові міфу; катастрофа — це тільки очищення. Занепад не є занепадом остаточним»².

Оцього «зворотного» боку есхатологічного міфологізму, його очисного смислу ми *ще* не бачимо у Т. Мельничука і *вже* відчуваємо його у «вісімдесятників». Оцей «імпульс надії», цей наплив «високої води» у ліриці 80-х критики намарне й намагаються вловити «сіткою» тієї чи тієї романтичності, тоді як ідеться уже зовсім про інше.

¹ Kuznica. — 1946. — № 19.

² *Wyka Kazimierz. Rzecz wyobraźni.* — Kraków: Wydawnictwo literackie, 1997. — S. 291—292.

«Пражани» заклали надійні *підвалини* великого національного історіософського міфу України, що подосі розбудовується у минуле, *в глибини* часів інтелектуалами різних духовно-культурних сфер. Але у своєму баченні сьогодення та можливостей кардинальних вольових зрушень цього сьогодення на «краще», у своєму палкому сподіванні на близьку перемогу (що її вони наближали і власним героїчним чином!), ці митці справді були романтиками.

Духовна переємність «вісімдесятників» з отим героїчним поколінням полягає у тому, що поети нового часу через безілюзійно потрактовану сучасність *почали розгортати національний міф у майбутнє*. А на цьому шляху ані кожному зокрема, ані суспільству загалом аж ніяк не оминати ініціації й очищення від морально-історичної та духовної скверни. На чому, по суті, й наголосила вся поезія «вісімдесятників», позбавлена ілюзій, *але не надії*. І в цьому — не відразу помітний, але справді епохальний морально-філософський сенс міфологічної течії 80-х років, стильове багатство якої ще чекає на своє всебічне вивчення.

7. СЮРРЕАЛІЗМ

Негучно, але дуже своєрідно зрезонував в українській поезії середини — другої половини ХХ ст. художній напрям, що його ще 1917 р. Аполлінер назвав «сюрреалізмом»¹. Як відомо, 1924 р. А. Бретон виступив зі своїм славнозвісним «Маніфестом сюрреалізму», теоретично обґрунтовуючи мистецьку практику «чистого психічного автоматизму, за посередництвом якого ми (себто прибічники нового напрямку. — В. М.) маємо намір виразити усно, письмово чи будь-яким іншим способом справжнє функціонування думки, фіксацію думки поза будь-яким контролем, що його здійснює розум, поза всякою естетичною чи моральною зацікавленістю. Сюрреалізм базується на вірі у вищу реальність певних асоціативних форм, які до нього ігнорувалися, у всемогутність марення, у безкорисливу гру думки»².

Нові мистецькі принципи дуже швидко захопили весь західний світ аж по його латиноамериканську «провінцію»³, мали своїх визнаних месій в особах французьких піонерів сюрреалізму (Гійом Аполлінер, Андре Бретон, Марсель Дюшан, Андре Массон, Рене Магріт, Пабло Пікассо, Ман Рей, Луї Арагон, Поль Елюар, Жан Кокто, Люїс Бунюель, Жак Превер), а всі його прецікаві й архіважливі «регіональні» форми виникали в результаті зудару цих відцентрових естетичних хвиль з «твердими» формами тих

¹ *Балашова Т. Ф.* Французская поэзия XX века. — Москва: Наука, 1982. — С. 25.

² *Бретон А.* Маніфест сюрреалізму // Писатели Франции о литературе. — Москва: Прогресс, 1978. — С. 69; Див. також: *Mról Piotr.* Surrealizm a filozofia. Andre Bretona przygoda z nadzeczywistym. — Kraków: AUREUS, 1998.

³ Див.: *Вурмо А., Вурмо О.* Мэтры сюрреалізма. — Санкт-Петербург: Академический проект, 1996; *Лесли Р.* Сюрреалізм. Мечта о революции. — Минск: Белфакс, 1998; *Bachelard G.* The Poetics of Reverie: Childhood, Language. — Boston: Beacon Press, 1971; *Balakian A.* Surrealism: The Road of the Absolute. — New-York, 1959.

чи тих національних традицій (Сальвадор Далі, Пабло Неруда, Гарсія Лорка, Вітезлав Незвал, К. І. Галчинський та ін.)¹.

Попри свою позірну «негучність», сюрреалістичні засади письма відчутно вплинули й на формування стилевого поля української поезії середини — другої половини ХХ ст. Це виявилось передовсім у таких рисах поетичного тексту, як: *спонтанність* («автоматизм»), *вивільнення з-під контролю раціонального глузду* («безсвідомість»), *сновидне міфотворення* («наївна первісна безпосередність»), *самодостатня значеннєвість ілюзій, галюцинацій та марення* (цієї «внутрішньої духовної матерії» — *matiere mentale*)², *дисформація видимого світу*³ і як наслідок усього цього — *бунт проти «тиранії мови», «викривлення знаку», поєднання семантично непоєднуваного і, за висловом Луї Арагона, «попирання синтаксису»*⁴.

Перші посутні симптоми сюрреалістичної техніки письма помічаємо в поезії Б.-І. Антонича, причому критичні студії самого митця, як і його членство в АНУМ (Асоціації незалежних українських митців), дозволяють говорити про цілком свідоме сповідання ним нових естетичних принципів. Так, у своїй статті «Національне мистецтво / спроба ідеалістичної системи» він писав: «Метою мистецтва є викликувати в нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійсність. ...Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійсність»⁵. А в есеї 1935 р. «Сто червінців божевілля» естетичні

¹ Див.: Косач Ю. Нотатка про сюрреалізм // Арка. — 1947. — Ч. 1; Шмейкал Ф. Сюрреализм и чешское искусство // От конструктивизма до сюрреализма. — Москва: Наука, 1996; Janicka K. Malarstwo surrealistyczne. — Warszawa: PWN, 1978.

² Андреев Л. Г. Сюрреализм. — Москва: Высшая школа, 1972. — С. 56.

³ Балашов Н. И. Андре Бретон и эпилог французского сюрреализма // Французская литература 1945—1990. — Москва: Наследие, 1995. — С. 245.

⁴ Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. — Москва: Логос, 1997. — С. 65.

⁵ Антонич Б.-І. Національне мистецтво // Антонич Б.-І. Зібрані твори / Ред. С. Гординський, Б. Рубчак. — Нью-Йорк: Слово, 1967. — С. 330.

погляди Б.-І. Антонича ще відчутніше позначені властивою сюрреалізму апологетикою «безсвідомого» й спротивом диктованій раціонального глузду: *«Кожний, хто розуміє і відчуває вартість літературного твору, мусить бути проти примітивного, розумового світоглядництва та його диктатури. Велика творчість родилась завжди з великих емоцій. <...> Справжнім мистцям дає на дорогу найясніший бог Діоніс коли вже не „сто червінців божевілья“, то бодай одного»*¹.

«Одним із джерел Антоничевого ірраціоналізму, — пише Ю. Андрухович, котрий у своєму дослідженні поетики Антонича йде слідами вже згаданого в попередньому розділі Б. Рубчака, — ...можна вважати фрейдистські концепції підсвідомого і неофрейдистські — колективного несвідомого. Найближчими до цих концепцій у мистецтві виявилися сюрреалісти. Про сюрреалістичні мотиви пізнього Антонича («Книга Лева», «Ротації») писали багато дослідників поетової творчості. Естетика видінь на грані яви й галюцинації владно заявляє про себе вже з першої поетової збірки (у поезіях «Божевільна риба», «Алхімія», «Гіпно-тизер»), але на повну потужність розгортається, щойно починаючи з другої глави «Книги Лева»². При цьому Ю. Андрухович цілком слушно підкреслює, що ці риси стилю є складниками оригінальної авторської манери, яку не можна зводити до «чистого» сюрреалізму.

Як ми зазначали вище, «чистим» це ідейно-стильове явище було тільки у французькому (й спорідненому з ним іспанському) мистецькому колі (хоча і це середовище аж ніяк не можна вважати особливим культурним лоном, що з нього сюрреалізм випорснув самочинно, як Афіна Паллада з голови Зевса: ми нікуди не подінемося від Ієроніма Босха, Паоло Учелло й Джузеппе Арчимбольдо, — цих німецьких та італійських предтеч сюрреалізму XV і XVI ст.).

¹ Антонич Б.-І. Сто червінців божевілья // Антонич Б.-І. Зібрані твори / Ред. С. Гординський, Б. Рубчак. — Нью-Йорк: Слово, 1967. — С. 342.

² Андрухович Ю. І. Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму. Автореф. дис. ... канд. філол. н. / Прикарпатський ун-т ім. В. Стефаника. — Івано-Франківськ, 1996.

Однак у ХХ ст. першу національну версію сюрреалістичної поезії, поза сумнівом, дав нам саме Б.-І. Антонич. Наводимо нижче вірш «Дно тиші» 1936 р. зі збірки «Ротації»:

Сліпуче-чорний вугіль ночі, глиб і серця шахта,
природи дно — дно тасмниці й неба сине лоно;
лящить у вухах сон — зім'ята та подерта плахта,
і дзвонить в темряві співуче серце телефону.

Так будиться хаос забутий літ дитячих світу,
з-поза свідомості запони дивиться прадавнє,
мов озеро, чарує в сріблі заля, й синім квітом
проломаний удвоє місяць на долівці в'яне.

І темне місячне ядро з твердої шкаралущі
вилускують долоні тиші, що усе загорнуть.
Дівчат кирпатий янгол рає, й час статуї крипить,
лиш труби мегафонів сяють, мов тюльпани чорні.¹

Цей вірш ми взяли як приклад не через пряме дефінітивне «з-поза свідомості запони дивиться прадавнє» (хоча й це дуже показово, зосібна в плані композиції), а весь образно-метафоричний ряд: дно тиші — це *«сліпуче-чорний вугіль ночі, глиб і серця шахта, природи дно — дно тасмниці й неба сине лоно»*; *«сон — зім'ята та подерта плахта»*; *«синім квітом проломаний удвоє місяць на долівці в'яне»*; *«місячне ядро з твердої шкаралущі вилускують долоні тиші, що усе загорнуть»*... Порівняймо цю метафорику з тією, що її як зразок несподіваних сюрреалістичних поєднань наводить Д. С. Наливайко в своїй експозиції французького сюрреалізму: *«сонце — величезна розумна голова, чії скляні очі кат ховає від здичавілого натовпу»*; *«вікно відкривається як апельсин, осяйний плід»*; *«села — сповільнені повіки, що приховують закоханих»* та ін.²

¹ Антонич Б.-І. Поезії. — К., 1989. — С. 243.

² Наливайко Д. С. Горизонти і міражі французької поезії кінця ХІХ—ХХ століть // Всесвіт. — 1999. — № 3. — С. 101.

І там, і там присутній постульований Аполлінером ефект «приголомшення» (image stupefiant), образного «заскочення», «сюрпризу» (surprise) — одна з підвалин сюрреалістичного письма.

Подальшого розвитку ця стильова течія в українській поезії дістає завдяки творчості Олега Зуєвського. На сюрреалістичні засновки його письма ще 1952 р. вказав Ю. Шерех й обґрунтував тезу про «чисту або абсолютну поезію», яка «хотіла б вирвати мову» з обтяжливих зв'язків «з фактами, з дійсністю щоденного існування». Дослідник проілюстрував це віршем, що увійшов до збірки Зуєвського «Під знаком Фенікса» (1958) і що його ми також наводимо нижче, відсилаючи цікавого читача, заскоченого синтаксичними парадоксами поета, до блискучого коментаря Ю. Шереха-Шевельова¹:

Цей звід — це дерево: при ньому
Не гомін слав свій шлях,
Немовби спогад і знайому
Веселість на устах

Він ще про весну неодшвітну
В шедроті віт підняв,
І світлом галяви привіт нам
Зігрів і розхмар дня.

Так нездогадно, мов на травах
Це все, що ми несли,
У перших зацвітах вогнявих —
Віконниці з імлі,

І днів здобуток нерозтлінний
Пильнує шати всім,
Де сторожки зелені стіни
Звели нам рідний дім.

¹ Шерех Ю. Велика стаття про малий вірш // Шерех Ю. Пороги і за-поріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. — Т. 1. — Х.: Фоліо, 1998. — С. 336—342.

Сюрреалістичну пластику О. Зуєвського, у філософському плані зумовлену не так привідкритими таємницями психоаналізу, як тотальним агностицизмом, уважно простежила Соломія Павличко, виокремлюючи при тому національні особливості втілення цих загальноєвропейських концепцій, зокрема принципу «дисформації» світопорядку, «руйнування ладу»¹.

Наступним персонажем цих наших побіжних спостережень над сюрреалістичною стильовою течією неодмінно має бути Емма Андіївська, чия багатолітня поетична творчість уже віддавна прочитується під кутом зору саме цих художніх тенденцій. Не без внутрішнього спротиву погоджуючись з подібними дефініціями (що нам легко зрозуміти, бо увага до стильової домінанти завжди спрощує й схематизує індивідуальну стильову манеру поета, яка насправді не вміщується цілком у ту чи ту стильову модель), І. Фізер пише: «Коли окреслити творчість Андіївської, як це часто роблять, ярликом сюрреалізму, то обов'язково треба кваліфікувати цей сюрреалізм як український.

...Слово для неї — *не голий семіотичний засіб, а багатофункційний код*, який в структурі вірша — автономно і в сполуці з іншими кодами — зумовлює його поліфонічність і полісемічність. Комбінаторика словесних кодів відбувається... за різними функціями, без врахування їхнього взаємодоповнювання. Наслідком такого синтаксичного плетива нівелюється спонтанна уява про значення фрази, увага зосереджується на фразі, *посилюється цікавість до закодованого наміру поета*»² (курсив наш. — В. М.).

Ці думки Н. Зборовська цілком слушно, на наш погляд, доповнює тезою про «поступову герметизацію тексту» Андіївської, чому сприяє «усунення ліричного «я» з вірша. Сповзання в герметизм можна помітити і в «пізнього» О. Зуєвського, а щодо поетичної

¹ Павличко С. Творчість Олега Зуєвського, або Анатомія українського сюрреалізму // *Зуєвський О.* Вибране. Поезії. Переклади. — К.: Дніпро, 1992. — С. 5—15.

² Поза традиції. Антологія української модерної поезії в діаспорі. — Київ, Торонто, Едмонтон; Оттава: Вид-во КГУС, 1993. — С. 171.

творчості Е. Андіївської 80-х років (збірки «*Каварня*», 1983; «*Спокуси Святого Антонія*», 1985; «*Віглії*», 1987), то, певно, треба говорити вже про якісну зміну стильової домінанти і справді, як це робить Н. Зборовська, прочитувати її тексти в горизонтах герметизму: «Дедалі більше закодовуючи поетичний текст, авторка опускає дієслівні форми: улюблений пунктуаційний знак — тире, що в структурі вірша виступає як художній прийом і є одним з герметичних знаків, схованкою смислової загадки тексту. Розгортаючи найнесподіваніші метафори, Е. Андіївська унеможливує будь-які раціональні тлумачення своїх поезій»¹:

Айва і кілька фіялкових смокв.
І люття — струнами униз — на рюшах.
І дзеркало, яке — ледь-ледь — пороша.
Перо і тиша, аж гірка на смак.

На радощах — із пологових мук, —
Що — грушу світла, котру — тіні рашпиль,
Там, де ще — плач і невідкладність рішень,
Дві миски зору — нитку — смик і смик,

Щоб заки світ заскніє і пониціє, —
На блюдечку — єдину панацею —
У отвори, що — вихорці зі скрипом...

Не дзеркало, а час, зарослий кропом,
Що ухопив буття, як чаплію, —
Й не знати, чи регоче, чи — шлює.

«Натюрморт з ускладненнями в часі», збірка «Віглії»

Справді, одним з багатьох своїх еволюційних векторів європейський (і український) сюрреалізм впирається у герметизм, яскравим, але далеко не однозначним свідченням чого є поезія Михайла Григоріва. Проте є великі підстави вбачати в цьому герметизмові не саме лишень логічне завершення дисформації і «закодованої неявної явленості» світу, а повноваге й самочинне відображення

¹ Там само. — С. 186—187.

в матерії слова *допредикативних структур свідомості*, на факт існування яких звернули увагу М. Шелер, В. Дільтей і Е. Кассіерер.

Так, у вигляді особливого пошанування ранніх («примітивних») культур цих *глибинних сфер людської психіки* мимохідь торкнувся й сюрреалізм (А. Бретон), але власне герметизм є *прямою і послідовною апеляцією* до цих допредикативних і в певному сенсі довербальних структур людської психіки.

За П. Наторпом, предметом такої психології є «не свідомість як корелят явища, а чистий факт самого явлення». І далі: «функція значення... не є розвитком і поглибленням зображальної: радше ми маємо справу з двома різноспрямованими тенденціями в мові, що їм відповідають два різні за своїми завданнями спрямування свідомості. ...Взята на цьому рівні свідомість, за Кассіерером, ще не знає об'єкта у власному розумінні слова, а тому не знає розрізнення «речі» й «властивості», що з ними має справу судження... Дійсність вперше відкривається свідомості у феномені вираження: свідомість розуміє вираження раніше, ніж схоплює предметний зміст об'єкта... Пізнавана нами дійсність є у первісній своїй формі не дійсність певного речовинного світу, що нам протистоїть, але радше достовірність живої дійсності, яку ми відчуваємо»¹.

Ці філософські судження могутньо підпирають «еретичне» і провіденційне твердження М. Москаленка щодо унікальної незбагненої ясності М. Григоріва, твердження, що природно екстраполюється на «герметичний відлам» українського сюрреалізму:

«Сакральний „художній світ“ наших предків, його загадкові архетипи певним чином озвалися в поезії Михайла Григоріва (і, додамо від себе, Е. Андіївської. — *В. М.*) — проте озвалися мовою новочасної, як завгодно модерної європейської поезії, *без звичного посередництва традиційної словесності, тобто фольклору*. Інакше кажучи, магічний „сюрреалізм“ кількатисячолітньої давності, ...в основі своїй безповоротно і назавжди втрачений на своєму

¹ *Гайденко П. П.* Выявление допредикативных структур сознания. М. Шелер, В. Дильтей, Э. Кассирер // *Гайденко П. П.* Прорыв к трансцендентному. — Москва: Республика, 1997. — С. 365—368.

словесному рівні, має здатність інколи озиватися у вигляді пізніх відлунь у художній творчості певним чином організованих поетичних особистостей»¹.

Тексти М. Григоріва зроджують стійке враження, що на проти-вагу всезагальній і одвічній літературній традиції поет *не стуляє* слова за законами їх образно-змістової валентності, *а розщільнює, розклинює слова*, свідомо й послідовно ігноруючи їх природну на сьогодні валентність, більше того, розриваючи її (а це і є бунтом проти «диктату мови!»). Тобто понятійна сутність атрибута й предиката автора фактично не обходить, головне — їх максимальна рознесеність у просторі мови і як результат — поле напруги «змістового непорозуміння» (surprise), несподіваної амбівалентності, що виникає на коротку мить і щезає в занепокоєній свідомості, яка після зіткнення з текстами Григоріва швидко «забуває» свою прадавню допредикативну спроможність і наводить у собі «лад». Цей логіко-понятійний лад водномить «герметизує» ці тексти, робить їх «непроникними».

Але за уважного й неспішливого читання *головне вже відбулося*, сталося, бо на мить нам привідкрився семантичний безмір, бездно, що увочевиднилося у розривах понятійних зв'язків у якості незбагнених першозначень і багатьох наступних, нашарованих тисячоліттями «внутрішніх образів слова» (наприклад, велемудрий О. Потебня, котрий збагнув і ніби передбачив таку художню можливість!).

М. Григорів повсякчас відриває предмет від поняття, що його означає, і, примножуючи предметний ряд, деконструє означуюче як недостатнє. Зримою, дотикально відчутною питомістю речовини він пробиває значеннєві отвори в тупій номінативності, тупій, бо нездатній поступитися місцем *симптомативності*, історично попереднім образам слова, поступитися і відійти за кордони пробудження смислів.

¹ Москаленко М. До феномена Михайла Григоріва // Світо-вид. — 1995. — № IV/20.

Світ предметів, речовини — матерії — *передус* у цій поетиці світові словесних значень, ми ніби стаємо учасниками початкових етапів людино-означення всесвіту, природи, довкілля, у тому числі й самих себе:

(немовби пошук)
(від цього сліду —
схили зерна
кордони пробуджень)
і розбираєш стіну
і прокупуєш обшир
нападу

«Обшири нападу» світобачень і світорозумінь (ідеологій, естетик тощо) — їх немає, вони ось тільки-но творяться. Яка «свіжість створення пристановищ»! Чуєте, як пахне матіола — нічна фіалка, запаморочливі духмяні хвили якої накочуються прозорими тінями смерку? «*Фіалковий замах (скляна кіннота сутінок)*», — ось як каже про це М. Григорів.

Це — *доіменний, до-слівний світ*, яким і розкошує поет, почуваючись легко, вільно і свято «серед змовницьких розколин слова». Це якесь урочисте поганське дійство, що його можна назвати «святом сотворення світу». В багатьох випадках (бо задумане авторів вдається не завжди, а кому — завжди?) це також чиста поезія, бо чим іще як не чистою поезією і було оте справжнє Сотворіння світу?

Всі ці не відразу помітні аспекти українського герметизму 60—90-х років ХХ ст. ще чекають на своє проникливе вивчення. Нам же залежало на загальному означенні цієї течії, в яку *може* переходити сюрреалістичне письмо, доведене до мислимих меж лінгвістичної дисформації. Проте зовсім не конче. Зрештою, ми гаразд усвідомлюємо умовність усіх «втеч» від мови, а точніше — її номінативної тиранії й дискурсивного тиску, що здійснюються, хай там як, у межах самої мови. Зберігаючи її — цієї мови — комунікативну функціональність, також можна досягти бажаної значенневої дисформації видимого світу, випустити на волю

неконтрольований раціональним глуздом потік свідомості й фантазії на межі галюцинацій.

Цей, не менш значимий, еволюційний вектор автентичного сюрреалізму впирається у «чисту» трансценденцію *філософської параболі*, що в літературі, як правило, набуває характеру *містично забарвленої притчі*, езотеричного образного сповіщення-одкровення. Причому головні зрушення і відступи від узвичаєного літературно-поетичного дискурсу відбуваються не на лексико-семантичному й синтаксичному рівнях (якраз тут усе лишається «в межах норми» і звичної референтності тексту), а на рівні *композиції*.

Себто «несумісне суміщається» не на рівні складових окремої метафори (як ми це бачили і в Аполлінера, і в Антонича, і, тим паче, Григоріва), а на рівні окремих площин усєї художньої композиції, яка, таким чином, і перетворюється на *параболу*. Різні площини реальної дійсності «виймаються» з властивих собі буттєвих контекстів, парадоксально зближуються автором і витворюють цілком несподівану семіотичну ситуацію, яка починає променювати змістом, що його кожна з цих площин сама по собі первісно не припускала, не передбачала, ба навіть його «не підозрювала».

Типовим прикладом тут може бути славнозвісна картина С. Далі «The Weaning of Furniture — Nutrition» («Ця картина, — на думку Пола Мургауза, — становить собою подальшу варіацію спроможності параноїдного критичного методу „інтерпретувати“ реальність шляхом створення ірраціональних зв'язків між невідповідними елементами»¹): морська затока з повитягуваними на берег човнами, самотня стара, що ніби вросла сидьма в цей берег, шафка, пляшка і костур на фоні ретельно прописаної середземноморської затоки — все абсолютно реальне й буденне. Ось тільки пляшка «вийнята» з шафки, шафка — зі спини жінки, котру натомисть тепер підпирає костур...

Аби переконатися, що українська поезія справді має адекватні взірці цієї словесно явленої техніки, що з неї народжується

¹ *Moorhouse Paul. Dali. — San Diego, California: Thunder Bay Press; Saturn Books Ltd., 1990. — С. 67.*

параболічна сюрреалістична картина, мусимо повністю зацитувати композицію Олега Лишеги «Карась» з його збірки «Великий міст» (1989):

Деся я знайшов гачок, жилку,
Трохи товшу за кінську волосінь,
І пішов на близьке озеро —
Бо що мав робити у чужому величезному місті?
Пам'ятаю, як, змоклий до нитки, у темряві
Повернувся з карасиком у жмені,
Як пустив його у скляну банку,
Постелився на освітленому місяцем паркеті
І поставив його біля голови..
Останні машини довго шукали нас,
Блукали їхні фари по стінах..
Змоклий, я зігрівався і засинав..
І коли все стихло і приземлився
Останній літак у Жулянах,
Деся з-під землі почулось покання..
Ні, не серце.. занадто рівне і несміле..
Може, годинник? але ж я його заховав..
Покання якраз на рівні голови..
Віддалилось.. знову ближче.. ближче..
Трохи подібне на скрушливе
Прицмокування язиком матері:
Синку, що з тобою? а-я-яй..
Я засинав.. у моїм далекім містечку
Так само відгуділи машини..
Усе уляглося.. і тоді здалеку,
З-під землі, озвалось рівне, тихе покання —
Понад водою, дерев'яним мостом, через Ринок..
І знов на якийсь час під самим вухом..
Так цілу ніч.. верхівець на підкованім коні..
Нічна сторожа від татар..
Тихе, кволе прицмокування..

В темряві розплющив око: на рівні голови
 Майже вертикально гойдалось опукле,
 Побільшене склом, риб'яче тіло,
 Присотане вустами до поверхні води
 У банці — великій, як уся похмура,
 З високою стелею кімната, на дні якої
 Розпростерлось моє тіло..
 Нарешті заснув..
 Прокинувся від холоду.. на лакованому
 Паркеті, коло подушки блишала
 Розхлопана вода.. він лежав поруч..
 Підківка уст заціплена..
 Око дивилось прямо на мене
 Рівним, скляним блиском..
 Я підняв його.. трохи менший
 За півдолоні.. худеньке тіло,
 Здавалось, що було втомлене —
 Так розслаблено уляглось поміж пальців,
 Щоб хоч трохи подрімати
 Після нічної варті..
 Але вода вже до себе не прийме..
 Я вийшов надвір
 І, примружившись від різкого світла,
 Поклав на свіжу землю, у затінок..

Хто виявився упійманим? Озерний карась? Викинутий з тихої провінції у велике місто хлопчина? Яка скруха і кому «прицмокує» проз цілу ніч жахне в своїй монометричності «а-я-йяй»? Вдумуючись у цю композицію, детальна інтерпретація якої зайняла б тут забагато місця, не можна відігнати від себе ані привид «Стороннього» А. Камю, ані різьблені тіні дивакуватих мешканців «Цинамонових крамниць» Бруно Шульца — вони з одного художньо-філософського виміру, позбавленого звичних для ока (й рятівних для свідомості!) категоріальних перестіноків, себто «ладу».

У вірші «Півень» полум'ям розвалюється уже не глек (хоча спершу й очевидно — саме «гладушик зі смальцем!»), а ідея «доцільності, повноти, надійності». Розвалюється і дико співає «з ями, засипаної осколком і попелом», власне в розпаді доходячи свого істинного смислу й призначення, вищого за уділ «гладушика зі смальцем»¹. Усі ці та інші картини О. Лишеги — пронизливі поетичні параболи, вичерпна логічна інтерпретація яких до того ж ускладнюється іронічною присутністю «містики» — свідомим ігровим порушенням світопорядку, імпліцитним авторським припущенням того, що існують й інші, незримі для нас зв'язки і залежності між предметами і явищами цієї незбагненої, погодьмося, дійсності («Пісня 352»²):

Коли вам так забаглось погрітись,
Коли вам так хочеться перекинутись хоч словом,
Коли вам так хочеться хоч крихту тепла —
То не йдіть до дерев — там вас не зрозуміють,
Хоч архітектура в них просто космічна
І з комина в'ється прозорий димок..
Не йдіть у ці гори хмарочосів —
З тисячного поверху
На вас можуть висипати жар.
Коли вже вам так не терпиться за теплом,
То йдіть на завіяний снігом город,
Там скраю стоїть самотня хата хрону..
..А ось і вбога хата хрону..
Світиться? — світиться., він завжди дома —
Стукайте до храму хрону, стукайте до цієї хати..
Стукайте — і вам відчинять..

Бо за іншими дверима, в які «ви» — «ми» вже стукали, виявилося пуста. Гірко? Радше ні, бо це не сама лишень констатація марноти, а початок нового «діалогу» зі світом на якихось інших —

¹ *Лишега О.* Великий міст. — К., 1989. — С. 26—27.

² Там само. — С. 5.

на паритетних засадах, «Робочі начерки» нової світоглядної парадигми, де людина складає вочевидь затяжкий для себе вінець «володаря природи». А коли йдеться про кардинальну трансформацію світогляду, що на неї повсякчас натякають сюрреалістичні композиції О. Лишеги, то вона з необхідністю прибирає відтінків притчевості, втаємниченого іномовлення, часом навіть «містичної» багатозначності.

Лишається тільки висловити жаль з того приводу, що подібні модерні пропозиції їй, зокрема, цей сюрреалістичний пагін сучасної української лірики подосі не поціновані вітчизняною критичною думкою в усій своїй значимості й органічності для нашої літератури. Навіть побіжний погляд на цю модерну поетичну практику дозволяє помітити її закоріненість у прадавніх культурно-міфологічних товщах, де морально-естетичний досвід наших далеких пращурів належав не до маргінесів, а *стрімнини* індоєвропейської цивілізації.

Шкода, що цього не розуміють й апологети традиційного міметичного письма в спектрі його кількох найупоширеніших стилів, біда яких не в тому, що вони є, а в тому, що вони претендують бути *єдиними* істинними репрезентантами національної естетичної свідомості й самого народного духу. А це вже справді — сліпота.

За межами наших спостережень з різних причин залишилися кілька важливих стильових течій. Скажімо, *авангардна* лірика 80—90-х (літ групи «ЛуГоСад», «Пропала грамота», «Бу-Ба-Бу», поезія В. Цибулька та ін.) та різною мірою органічні спроби *пост-модерного* письма (літгрупа «Нова дегенерація», лірика Ю. Бедрика, С. Пантюка та інших «дев'ядесятників»). Ці стильові моделі бачаться нам у достатній ясності й обійдені виключно через обсяг нашої і так вельми розрослої студії. Водночас стильові домінанти «вісімдесятників» (тільки почасти висвітлені в руслі описаних вище стильових течій) вимагають додаткового вивчення. Не хотілося б редукувати їх філософсько-естетичний потенціал до добре знаного з практики попередньої доби: це надто вагомий для усієї української поезії епізод.

Ще складнішою, бо геть невстояною, видається пребагата стильова гама «дев'ятдесятників» (як, недовго «роздумуючи», обізвиали себе дебютанти останнього десятиліття ХХ віку, що також вельми симптоматично і явно свідчить про їхню залежність від «революційних» «вісімдесятників»¹), у площині якої на нові художні якості вочевидь й обгрунтовано претендує лірика С. Жада-на, І. Андрусяка, Т. Девдюка та ін. Вважатимемо її уважне прочитання «завданням на завтра».

1998, 2008 р.

¹ *Моренець В.* Мова у частинах: займенник // Слово і час. — 1998. — № 8.

IV. ΙΜΠΡΕΣΙΪ

ЛУКАШ ЗДАЛЕКА І ЗБЛИЗЬКА

У Києві 50—60-х років, як тепер бачиться звіддалеки, існували свої духовно-інтелектуальні кола, що злютовувалися світоглядними, моральними й національними орієнтаціями. Нехтувати останніми, значить викривлювати соціально-етичний профіль доби й зводити хоч би й те ж таки шістдесятництво до десятка-другого молодих імен, тоді як ці згодом імениті літератори й правозахисники, — честь їм і хвала! — виразили настрої усього мислячого соціуму, особливо ж покоління, що вийшло з війни. Головною домінантою цих настроїв було жаждиве прагнення духовної свободи і правди. Ті, котрі пройшли війну, мали на це особливі підстави, хоча далеко не завжди прометеївську відвагу й готовність до самопожертви. Я не бачу тут опозиції чи вияву святенництва (як то ви-мальовується у викривленому «дзеркалі» В. Коротича, котрий марно силкується «застовбити» за собою клаптик поля на плацдармі прямої і відкритої боротьби із «Системою» — не було його там ніколи!), я бачу в цьому звичайне життя з притаманними йому суперечностями між побутово-родинною практикою щодення й моральними максимами, суперечностями, в яких і означається «максимальність максим».

Одним з таких кіл було літературно-академічно-вузівське товариство, до якого входили й мої батьки — Пилип Григорович та Вікторія Володимирівна (в дівочтві — Масальська). Батько тривалий

час викладав українську мову й літературу в 147-й київській школі, а потім до кінця свого недовгого віку (він помер через десять днів після свого невідсвяткованого п'ятдесятиліття у 1969 році) працював науковим співробітником УНДІПу; мати викладала на філфаці КДУ. Найтісніший товариський гурт моєї родини складала терапевт Микола Фененко, зоолог Андрій Путь, історик Тимофій Лазоренко, будівельник Микола Самійленко, філолог Ганна Ігнатенко, хімік Андрій Голуб, юрист Афанасій Підопригора, поет Борислав Степанюк, — це тільки ті, що їх я по-дитячому трактував членами коли не родини, то якогось особливого братства, точніше, світу. Тепер я точно знаю — українського світу, тому що українськість була його всепротяжною природною суттю.

За межами цього світу (що його горизонти просторилися далеко за окреслене моїми дитячими враженнями коло осіб: тут у різних часах та контекстах виринали Леонід Спицький, Олексій Кудлай, Никифір Падалка, Михайло Ігнатенко та багато інших, — хай пробачать мені всі неспом'януті) хвилювалося російськомовне море, проте завдяки неспростовному і для мене самодостатньому фактові існування власне цього українського світу — якесь «вуличне» і байдуже. Все натуральне, недекоративне, саме собою вмотивоване, безумовне виявлялося для мене в цьому українському світі, всієї нормативно-поведінкової решти випадало навчатися за його межами (і я навчався! — добре, що й там траплялися такі феномени, як славнозвісна с/ш № 92 з її послідовною національною визначеністю і такими постатями, як Галина Митрофанівна Паламарчук та директор Ігор Мальований). Словом, одна з форм внутрішньої еміграції «на рідній, не своїй землі».

Для мене, ясна річ, центром цього українського мікросвіту був батько, — учитель, науковець, поет (по батьковій смерті скромними зусиллями друзів його вірші були видані під спільною обкладинкою з ще одним померлим літератором, Григорієм Маловиком¹). Удома він був достатньо суворим, і не так із власного розсуду, чи, тим паче,

¹ *Моренець Филип, Маловик Григорій.* А пісня лунає. — К.: Радянський письменник, 1973. — 91 с.

натури (дуже лагідної, хоча й експансивної, проте відхідливої і тонкосльозої, як у всіх Моренців), а просто тому, що всім своїм єством перебував у площині народної моралі (не слідував їй, а саме перебував): це віталосся й схвалювалося, а цього робити не годилося, та й годі — без зайвих пояснень. За відступ від цих норм (менших, поки малі, і більших згодом) я та мій старший брат Олесь діставали водночас, чим прийдеться. Батько був чоловіком совісним, відвертим і вибуховим, що далеко не завжди сприяло благополуччю (якось він буквально відтаскав за вуха свого украй знахабнілого й розбещеного учня «великопанської» 147-ї школи. Вдома, як охолонув, приготувався був до звільнення з роботи, оскільки той старшокласник до всього був сином якогось дуже високопоставленого урядовця. На диво, обійшлося, більше того, урядовець подякував Пилипові Григоровичу за урок, на який у нього самого рішучості бракувало. Себто між людей влади траплялися й виховані людьми!). Попри цю декотру хатню ортодоксальність у товаристві батько завжди був миротворцем, втіленням щиросердя й великодушності, а ще життєлюбства й веселого, світлого глузду. Певно, саме завдяки Богом дарованій людяності він за свідченнями всіх, хто його знав у ті часи, був душею цього товариства, його позбавленим усякого апломбу й амбіцій знаменником, кажу ж, миротворцем. Але не міфом.

Міфом і живою легендою був Микола Лукаш. Завжди трохи віддалеки, той, що, як поталанить, прийде, бо саме тепер працює над... (Лоркою, Верленом, Бернсом, Аполлінером...). Легендарність Миколи Олексійовича для мене започиналася в оцих святобликих конотаціях: всі інші чесно заробляли на хліб насущний, чи не всі писали вірші, літературно-критичні статті, збирали, як Андрій Самійлович Путь, народні пісні, загалом мислили себе саме в контексті національного буття і гостро відчували власну національну самототожність. «Своє» і «чуже» (головним чином поетичне, — цим, крім мого тата, «грішив» також М. Фененко, не кажучи про згаданих і не згаданих «спілчан») зачитувалося і жваво обговорювалося тут у найкращі години завжди святкових і тверезих застіл (нікого з них я, дитина і підліток, жодного разу не бачив п'яним), а Микола Лукаш *працював*. Себто кожний зокрема так

чи так усвідомлював аксіологічну відмінність власних і його, Лукаша, життєтворчих зусиль: їхні належали теперішньому часові з його перемогами й поразками, Лукашеві — надчасю. Переважно друзі знали, над чим він працює, як також і його судження щодо літературних подій, публікацій, чи свіжооб'явленого рукописного (тепер це може видатися дивним, але тоді, в 60-ті роки, ця мала «українська громада» переймалася усім, що діялося в літературі й навколо неї, *література її цікавила*). Причому, — це моє підліткове враження вже ніщо не зможе захитати, — Лукашеві судження й оцінки, часто оприлюднювані заочно, за відсутності самого автора, слугували «останнім доказом» в обстоюванні тієї чи тієї думки. Чому?

Справа не тільки в безумовному літературному й інтелектуальному авторитеті Миколи Олексійовича, його потрясаючій ерудованості. Справа також (чи передовсім? — навіть не знаю) у тому, що він був у повному розумінні цього слова *нетутешнім*, він перебував у засягу Істини, настільки близькому, наскільки це взагалі може статися з людиною життя. Саме такий Лукаш, оповитий легендарним серпанком особливих чеснот і особливих ставлень, — увійшов у мою свідомість задовго до того, як я побачив на власні очі Миколу Олексійовича — круглоликого усміхненого чоловіка — в окулярах, котрий говорить трохи сповільнено, ясно, але неголосно, *andante*, з аристократичною релятивністю тону й авторефлексійністю. Себто спершу я був полонений ейдосом митця, а вже значно пізніше зблизька познайомився з людиною, перекладачем і поетом Лукашем.

Кажу це тому, що ейдос ретранслюється людською свідомістю, у даному разі для мене — товариством Миколи Олексійовича. А воно визнало його тим, котрий перебуває у засягу Істини. Там і тоді, в рясно засіяному стукачами й кураторами творчому Києві 60-х, що лише на мить «відлиги» переводив подих, мовби набираючи «про всяк випадок» повні легені кисню, Істина являлася передовсім у Свободі. Лукаш і був для всіх *зримим втіленням духовної свободи, суверенності, самовладдя*. Думаю, що саме цим і визначається особливий смисл його присутності в названому колі людей,

обтяжених різними життєвими залежностями — людей добрих, талановитих, совісних і, на відміну від сковородинської закваски Лукаша, «впійманих життям». *Присутності* в широкому розумінні, бо як критерій духовної свободи Лукаш, хотілося того кому, чи ні, був із ними (нами!) завжди, навіть тоді, коли фізично його серед цих старших друзів і гостей нашого дому й не було.

Себто Лукаш прийшов із далечі як потвердження далечі. Так, у світі, що ростив мене і відкривався мені на рівні батькового ліктя, бувальщина про річні мандри Миколи Олексійовича з циганським табором належала до однієї з найромантичніших, казкою, що її хтось-таки втілював у життя. Потім, у середині 80-х, я не втримався й перепитав самого Миколу Олексійовича, наскільки то все правда. З легкою усмішкою, адресованою як людській вигадці, так і власній молодості, він потвердив, що справді «ходив із табором по Молдові, мову вчив. Щоправда не рік, а три місяці». Життя, — що рідко буває, — пощадило одну з дорогих мені казкових історій. Ще одну з розряду неймовірних Микола Олексійович сам розповів мені у розвиток запитання, скільки він мов знає. Виявилось що це не так просто з'ясувати. «Якось мені знайома подарувала художню книжку, — так чи приблизно так згадував Лукаш ту свою давнішу історію, — вельми рекомендуючи її як варту уваги і не уточнюючи, до якої літератури світу належить ця проза. „Щоправда це оригінальне видання, але ж Вам, — сказала вона, — яка різниця?“, — сказала, вручила книжку й пішла. Я ту книжку за пару вечорів з цікавості прочитав, завважаючи мимохідь її мовну дивизну, а коли перегорнув останню сторінку, то десь між реквізитів надібав, що вона видана в Ліссабоні. Так я відкрив для себе, що знаю (себто уповні розумію) португальську мову. Подібним чином я потім дізнався, що, виявляється, знаю й датську». В цих розповідях Лукаша не було жодної похвалби, а тільки унаочнена власним прикладом переконаність у тому, що заглиблення в іншомовний простір з примноженням кількості освоєних мов стає дедалі легшим.

Не скажу точно, але взимку 1987—1988 мені випало в один час із Лукашем жити й працювати в Ірпінському будинку творчості. Він уже нездужав, погано їв, що вельми і широко засмучувало

наших ірпінських годувальниць, більше при звичаєних до здорового апетитного натиску обчаркованих перед вечерею (а часом й обідом) «ковалів слова». Вони буквально вмовляли Миколу Олексійовича з'їсти «бодай рисочку», пропонували «домашненьке» не з сьогodenного меню («а ми Вам яшененьки із салом, а хочете — сирочку зі сметаною...») — турботливо так, як тільки в тодішньому нашому Ірпені й бувало). Він ніяковів і відмовлявся, а мені, якби з пелюшок знаному, тлумачився: «То все через невластивий, чужий мені розпорядок. Ось повернуся до Києва, піду собі до «Інтуриста» та й почну собі обідати, як звик». Не мені казав, себе переконував, кріпився.

Насправді він був далеким від мене, як місяць, і я від нього, як помах батькової руки. Між мною і ним, сивим Майстром, лежали епохи, смерті, зради, Великий Труд, що його брем'я сторонньому годі збагнути. Я і був сторонній, що в числі багатьох інших народився і виріс на овидях безсімейного і бездітного Лукашевого життя, просто Пилипів син. Насправді тільки там, в останні відпущені йому долею місяці, я почав виймати його образ із глибини власного світоглядного овиду, силкуючись умістити ейдос у виболену, змучену людську постать. Це зближення погано давалося нам обом та й не було доконечним. Що мало відбутися — відбулося.

У цей вищий план ще умістилося кілька вечірніх розмов, де мені, допіру дипломованому кандидатові філології, Микола Олексійович дав кілька уроків на «ірпінському пленері» про світову поезію, зосібна європейський авангард, — з широкою цитацією з пам'яті Гійома Аполлінера в оригіналі й власному перекладі (шкода, що того не чули й ніколи не почують уже ідеологи нашого літературно-культурного життя). Все експромтом, легко, з доглибним знанням предмета і дивовижним відчуттям самодостатності художньої матерії. Умістився в ті дні й короткий, як власноручний підпис, урок труда — праці над словом, як її розумів і як її виконував Микола Олексійович. З якимось черговим уточненням я вступив на хвильку до його кімнатки в десятому корпусі. По бажаній консультації я ввічливо поцікавився, як йому нині працювалося. «Чудово, сьогодні — чудово: переклав за день цілий абзац» —

відповів він з очевидною, не приховуваною насолодою і показав рукою на стіл, де лежав на третину списаний аркуш паперу. «А буває, що і з фрази виборсатися за день не можу». Це був «Дон Кіхот», його твір, його герой. Лукаш взагалі перекладав тільки «своє».

У моїй свідомості той перший, легендарно-лицарський Лукаш, недосяжний хлопчаківі і присутній у світі цього хлопчика як імператив свободи, завжди потісняє собою закарбований у дорослому віці образ конкретної людини, — мудрої і делікатної навіть у своїй недузї. Я їй не пробую з тим боротися і тепер уже знаю чому: бо той перший, властиво, не з моєї власної, а *родової свідомості*, де всі дужі, веселі, говірки і чесні. Ближчим виявляється далеке.

2001 р.

МИКОЛА САМІЙЛЕНКО

Микола Омелянович Самійленко народився 1917 р. в с. Спаське на Дніпропетровщині в селянській родині. Хотів бути філологом, вступив до університету. Та по-справжньому увійти у фах не дозволила війна, яка кожного поставила перед вибором долі. Пішовши в українське національне підпілля, він обрав собі чи не найтяжчу. 1944 р. у повстанській польовій «друкарні» був затриманий контррозвідкою Смерш. Антибільшовицьку (як і антифашистську) позицію свою не приховував, участь в українському національному опорі визнав одразу і зустрів свій реченець із чистим серцем — не видав нікого. Десять років радянського концтабору і довічне заслання в бездні азіатського материка.

«То роз'ятрюю біль, то гою. Нежиття!.. А не каюсь. Ні в чім», — це голос звідти. Селянин, зігнаний зі своєї землі, свідок більшовицьких безчинств, голодомору, фізичного й духовного винищення рідної України, — в чому йому було каятися? В тому, що не стерпів наруги над своєю землею і народом і став на їх захист? У тому, що не хотів бути «ніким у нічийому»? Але ж «куток свій і собака розумно береже — у нічийім не тільки не ночує, а й не гавка...». Це — також із того морозяного мороку, в якому розтанула молодість поета:

Молодосте!
Видув, на дуду мов,

Час тебе.
І снігом притрусив.
Виживу, не виживу — не думав.
Може, тим і заощадив сил.

1963 р. Микола Омелянович самовільно полишив Караганду й добрався до Києва. Тут і осів, помалу прижився у добре знайомій собі з часів ГУЛАГу ролі будівельника. Будував і писав, мало сподіваючись хоч коли побачити свої вірші друком. Але, як люди кажуть, надія помирає останньою, та й жив М. Самійленко не в порожнечі, а «між друзів і приятелів», «за свого» в одному з гуртів київського літературного товариства. В. Підпалій, Ганна Ігнатенко, М. Лукаш, Пилип Моренець, Андрій Путь — це лише кілька імен з того світлого кола столичної інтелігенції, в якому знаходив свій ковток живлющого повітря свободи М. Самійленко. Забігами друзів і була випущена у світ перша збірка його віршів «Сподівання» (1970).

Як лише й могло бути, потрапила тоді до неї непретензійна пейзажна лірика, інтимні поезії і такі милі цензорові вірші «на виробничу тему», — об'єкт дослідження таких сміливих у майбутньому критиків і літературознавців. Хоч, як учитатися, то й тут, у дисгармонійній «мелодії риштовань», чути було живий дух існування в труді, якою людина «розвинутого соціалізму» рятувалася від моральної задухи дійсності.

Скільки «компетентних» відгуків, «білих» і «чорних» рецензій, обнадійливих і убивчих розмов вистелили дорогу у світ другій збірці М. Самійленка «Із віршів», важко злічити навіть самому авторові. З'явилася вона майже через двадцять літ, через два роки після сімдесятиліття поета, як один із знаків надходження нової, давно сподіваної епохи. Наступного, 1990 р, третя книжка віршів «Світоднина», мабуть, уперше донесла до читача те слово, яким насправді жив, яким вижив М. Самійленко, поет вельми чутливий до художніх новацій і водночас напрочуд послідовний у своєму філософсько-естетичному поступі.

Вже сама назва цієї збірки випромінює ідею життя як вищої і незбагненої цінності, дару Божого, якого попри короткочасність

людського віку людині насправді забагато! Бо скільки не втуртувайся у нього, скільки не пізнавай, а воно все одно лишається непізнаним і неосяжним, багатоликим і манливим — зі знаком безконечності. Змінюються устрої і влади, ідеології і покоління, множаться форми, а світ — реальний, земний, вітряний — в однині. І не тільки в однині своєї даності, а й твого її бачення, переживання, тобто в тій, яку ні в кого не відняти!

Не відоймалося і те, що писалося під гарчання конвойних псів у гулкуму румовищі лісопобалів. Лагпункти «Шубний», «Вольний» (які назви!), Чурбай-Нура, Актас, Сарань, рудні «Акчатау», «Джамбул», — усе це мерво практичного комунізму не змогло ковтнути віршів М. Самійленка, одібрати в нього свій реальний образ. Як пригадає Микола Омелянович, вірші склалися «на ходу» і згодом потайки записувалися олівцем на клаптиках цигаркового паперу розміром із сірникову коробку. А щоби в щоденних «шмонах» не знайшли і їх, то ці клаптики поет скатував у манюсінькі кульки, жаринкою з лісопобальних вогнищ пропалював у тілогрійці дірочки й застромлював ті кульки глибоко у вату. Промачати такий «архів» було неможливо, а кужайки і так у всіх були попропалювані — люди рятувалися від стужі біля ватрищ... Через багато років у Києві їх повиймає з незносимої одежини, порозгладжує праскою і спише всі тексти сам автор — «лагерний зимописець» середини ХХ ст.:

Покрово, золота матусю.
Рятуй, то — набір...
На Україну чи й вернуся —
Уріс в концтабір!

Невідступна дума про Україну і волю — наскрізний мотив «табірної» лірики М. Самійленка, виконаний не в жалібно-тужливому, а складному філософсько-питальному ключі. Де і в чому істинна свобода особистості у світі, де стільки зла й неправди? Позбавлена всього, послідовно оскотинювана, напівубита, що зберігає вона первородного і що береже її? «...Рятівних іг — Ні, не прийняв!.. І терпцю народного Навчити мене концтабір не зміг». *Совість*. Не та, «істматівська», що є демагогією і фанатизмом,

сліпим наполяганням на своєму, а та, що є порятунком для усіх, «спільною вістю», згодою і злагодою особистості й світу, визнанням позачасових і нетлінних ідеалів.

Любов до ближнього, співчуття, поцінування духовної краси, так щедро і безпричинно розлитої у безумно покорченому суспільстві, яке знало (і знатиме!) кращі часи — цими категоріями (определеними багатьма конкретними ситуаціями) М. Самійленко наближає до себе і до нас ідею вищої підзвітності людним, неодмінності Бога в її душі. Без притиску й декларації, не змаюючи ні себе, ні інших скорим і простим порятунком, поет проводить грань, за якою уже немає ані марнощів, ані скорбот, а тільки велике, вічне самовоздвигнення душі. І саме це позбавляє його поезію жалібно-журливої млявості, напоює її людинолюбною увагою до інших. Це потверджує низка прекрасних творів, хоч би потрясаюча, як на мене, балада «При сінешньому одвірку».

Автор не згрупує свою «табірну» лірику в окрему частину, а подає її у різних розділах цієї книжки. І це вельми важливо, бо свідчить про те, що він не вважає пережите якимось окремим і завершеним епізодом історії, себто проблему свободи особистості ставить у загальнобуттєвий контекст як головну, як таку, що її кожен і завжди мусить вирішувати для себе повсякчас. Відтак і своєрідне богошукання М. Самійленка втрачає відтінок відчайдушної апеляції до Спасителя у тяжку хвилину, а є виявом глибокого есхатологічного інтересу, що живить його творчість і в ув'язненні, й на свободі. Йдеться про філософську зацікавленість призначенням людини, що, здається, й дозволило митцеві вирватися з кола традиційної тематики, з «неволі світу», по-своєму роковану кожному як випробування, почувитися незалежним від диктату сехвилиної актуальності й виробити власний поетичний стрій. Так, головне питання буття є наскрізним пафосом поеми «Дві втечі з поверненням», написаної 1962 р. на рудні «Акчатау». Сказане потверджують і пізніші поеми, зокрема посилюваний з роками потяг М. Самійленка до великої поетичної форми.

Поет упокоївся 10 травня 2001р. після тривалої хвороби. Коли по двох роках лежання після першого інсульту він прийшов

до тями, то перше, що він сказав своїй доньці Лесі, яка його доглядала, було таке: «Це ж **вам** біда яка!». І в цьому весь — увесь Микола Омелянович.

Можливо, декого з читачів заскочить своерідна стилістика самійленківського письма, — горбкувата, нерівна, часто синтаксично рвана, ритмічно перестрибна. Не перевантажений складними метафоричними конструкціями (та й небагатослівний) вірш його чомусь часто виглядає (саме виглядає — у прочитанні, а не прослуховуванні) громіздким, корчуватим, позбавленим летючої шовковості плинних строф.

Гадаю, що, окрім вродженої манери мислення, найбільш заважило тут те, що Микола Самійленко свої вірші зрілої пори **не писав**. За великим рахунком, він їх **дослівно не писав** взагалі. Він — **говорив**. Говорив із Богом, із Часом, зі світом, своєю далекою і близькою Україною, близьким і не завжди здатним його почути співтабірником, співгромадянином, зрештою, з нами, котрі завжди були ніби поряд, а — віддалеки. Говорив не вголос — про себе. І ця діалогічна манера, яка лишає місце для співбесідника, ця розмовна стихія, де інтонація, риторична пауза, вигук, уривчастість фрази часто і є доказом взаєморозуміння, запрошенням до продовження діалогу, й позначилися на стилістиці його поетичної творчості.

1992, 2008 р.

АРХІТЕКТУРА СВІТЛА

Поезії Ліди Палій лаконічні, вистиглі і зримі. А саме «вибране» утворене «твердою породю» вражень від земного побутування художника: вся розчинна й, мабуть, по-своєму дорога авторці решта *повимивана*. Цікаво, але саме ця відсутність недоконечної мовно-сповідальної маси, рішуче вибраної й відкинutoї геть від цілого, є органічним складником «*Жінки у вікні*»: вона прочитується на одному подихові й обдаровує дивним почуттям легкої, недраматичної і водночас пронизливої перспективи.

З такого вибирання зайвини народжуються скульптури і річки, приміром, Стрий, що його відшліфованим брилам і темній ріні легка вода гарантує іскристість та прохолоду. Не часте явище в українській поезії включно з її Нью-Йоркським колом, до якого, роззираючися в історичному просторі жанру, в силу зреалізованої *духовної суверенності* митця безумовно належить віднести і Ліду Палій.

Народжена у квітні 1926 року в Стрию, поетеса зростала й здобувала середню освіту в довоєнному Львові. 1948 родина емігрувала до Канади й осіла в Торонто. Тут Ліда Палій скінчила студії Онтарійського Коледжу Мистецтв (1953), а згодом — відділ антропології при Торонтонському університеті (1967). Пробувала себе в малярстві, графіці, дизайні. 1968 р. дебютувала

у пресі віршами та короткими нарисами. Від 70-х років — активна учасниця літературного життя еміграції, виступає з прозою, поезією та есеїстикою, зокрема, й на сторінках «Сучасності».

У Канаді з'являються книжки її оповідань та нарисів «Мандрівки в часі й просторі» (1973), поезій «Дивовижні пташці» (1980), збірка оповідань та есеїв «Світла на воді» (1985). У товаристві Г. Купченко-Фроляк та Х. Гнатів 1988 р. Ліда Палій видає англomовну збірку поезій «Країна тихих неділь» (Land of Silent Sundays), 1994 р. — авторську збірку українських віршів «Сон-країна». В Україну її лірика по-справжньому приходить на хвилі поетичного фестивалю «Золотий гомін» 1990 р., по чому швидко здобуває визнання, а сама Ліда Палій за кілька років — високу літературну премію ім. П. Г. Тичини. 1997 р. у Києві під назвою «Без вітчизни» видається її есеїстика. Крім того, Ліда Палій — відомий мистецтвознавець, голова Об'єднання українських письменників «Слово».

Як завжди проникливий у своїх судженнях Б. Рубчак окреслив її методу «поетичним перевтіленням краєвидів, явищ і людей у письмо». Поданим вище розмислом про природу цього «вибраного» (що виникає не тільки з присутності, а й цілеспрямованої відсутності чогось) я прагнув показати, що суто митецьке перетворення життєвої даності на художній акт є єдиною внутрішньою спонукую і творчою метою Ліди Палій. Коли хтось шукатиме в цих текстах остаточних моральних тверджень чи ідейних одкровенень, його чекає розчарування. Єдиною світоглядною настановою поетеси (коли вже нам так не терпиться за настановами), здається, є те, що світ і людина в ньому варті уваги. Причому істинною ця увага буває лише тоді, коли вона індивідуально-особистісна, а вартісною лише тоді, коли вона художня. Чому?

Є така доглибна, історично зумовлена властивість лірики, зосібна й української, яку би я, за всієї залюбленості й поваги до жанру, назвав «обдаровуванням мукою і стражданням». Оце найпосутніше «щось», яким наснажується поет-лірик й обдаровує ним читача, в остаточному підсумку часто виявляється дитям душевного болю і сум'яття. Як писав Д. Павличко, во плоти вірша «сяє те, що в істині й скорботі». Слушно. Проте гуманістичне

співчуття (а саме так я ладен розуміти Павличковий концепт «скорботи») напевне здатне приборати й інші форми, причому дуже відмінні від скрушного роздирання власного духовного ества, боління за всіх, словом, морально-емоційного драматизму. «Цавет танем»: «Твій біль беру на себе. Печаль твоя в мені», як обіграє у вірші традиційне прощання вірмен Ліна Костенко. Так, але в художній практиці таке «перебирання болю на себе» дуже часто оберталось тим, що читач зрештою обдаровувався усією сукупністю мислимих болінь і скрух, до того ж мистецьки явлених, примножених й утривалених.

Я не хочу сказати, що це зле: поезія відбиває сутнісні духовні стани, першим з-поміж яких таки є страждання (зрештою, *страждати* й *жаждати* — з одного кореня). Я тільки хочу вказати на ймовірність іншої іпостасі гуманістичного співчуття, що з нею кожний має щастя зустрітися бодай змалечку. Дитя виливає мамі свої бідоньки та болі, а впокоюється-вгомонується не її «назустрічними» тужіннями, а світлою, захоплюючою казкою, манливою оповіддю про біль, якому наказали більше тут не боліти, а вийти за поріг і полічити геть усі зорі на небі: він не скоро повернеться...

Себто йдеться про переведення «теми» з емоційного плану в художній; про співавтора-час, який *дає* вистигнути фарбам на картоні або матеріалові в силуеті приборати властивої тверді; про своєрідну *культуру переживання*, яке майже ніколи не вихлюпується «живцем», а гейби відсторонено й суворо відрефлектовується майстровитим «его», що й надає йому певного кольору, темпу, просторового обрису, себто — архітектури. Жорстоко (до митця, його душевних сум'ять)? Але хто казав, що творчість як така — справа безневинна? «Поезія — Медея, що вбиває дітей своїх»... (І. Римарук).

Саме звідки цей ключовий образ жінки в глибині ночі, що проти всіх законів фізики з'являється саме тоді, коли на столі засвічується лампа й людина поринає у роздуми. Здавалося б, тим зачарованим колом тихого світла людина захищає себе від ночі, що уневажнюється й невидиміє. Але саме тоді й знаходиться хтось «у чорній глибині за склом», ти бачиш її очі, звернені на себе, «вона

наче кривляється й глузує з тебе. Цей «хтось» у вікні — твоє «alter ego», твоя холодна деміургічна іпостась, твоя допитливість, яка приходить, аби ти не спав, а знову віднаходив і становив себе в чомусь, що є тривкішим і правдивішим за твою дочасну присутність на землі, за цю суперечливу сув'язь потерпань.

Українська лірика ціле ХХ сторіччя нелегко йшла до цієї високої здатності примножувати доступний нам образ дійсності її індивідуальними художніми версіями. А це означає не що інше, як її *олюднювати, гуманізувати*. Не пояснювати чи вичиняти на обручі конкретних ідеологій, а являти її особистісний інваріант, що за умови художності має шанс на значимість і тривалість. Від шумерських орнаментів через Босха з Дюрером по добу поп-арту й перформенсу іншого способу не винайдено. Наука намагається пояснювати буття, мистецтво — являти його в чуттєвих сутностях. Надзвичайно прозора і делікатна своєю емоційною витриманістю лірика Ліди Палій саме і є індивідуальним явленням буття в тих його *зодчих епізодах*, над якими не глузуватиме «жінка у вікні», які акцептовані вимогливим (до самого суб'єкта переживання) художнім смаком.

Напочатку я у власних цілях зумисне вжив розбіжне з авторським визначення «*вибране*», але характер саме цієї ліричної композиції точніше відбиває титульне «*зібране*». Бо йдеться про певну множину ретельно добраних проявів поетичної уяви, що ними радісно і спокійно твердить про себе оце індивідуальне існування, ця вільна від претензій на якусь іншу, окрім самототожності, людська доля. І саме тому вона від першого до останнього вірша легко, сама собою стримить до універсальних сутностей.

Бо «приблизно» так споконвік і ведеться: для матері світ так і залишився розділеним на «тут» і «там» — вдома, в Україні, але це дороге подаленіле «там» не є ностальгійним абстрактом, а пронизливою чуттєвою конкретикою: «*Дома зозулі літа лічили, а як мені тут дізнатись?*». Білий — не тільки лікарняний колір, це також колір Часу — сліпого, без зіниць, що огортає собою тих, кому пора. Тому й малина, притулена до материних вуст, що нерухоміють, «*стає білою*». Що лишається наприкінці цього «дня» — чергового

мільярдного циклу приходу й відходу? Грані дійсності, які ще зберігають ту форму, якої їм надали зір, слух і дотик дорогої людини: *«В саду вже потемніли клени, на паранеті погасли геранії, дримають птиці. І тільки крісло, плетене з лози, видніє на балконі, а на поруччі сивий плед»*. Вочевидь драматична тема, однак її драматизм лишився глибоко зачаєним, слово фіксує не біль, а буттєве тло, в якому цей біль насправді розлитий тільки для однієї людини, *інший* — матиме своє.

Триптих *«Малини для мами»* не випадково винесений напочаток: це не тільки визнання одвічного закону, а й тієї великої свободи і любові, що їх він лишає людині як істоті творчій. Час владен над присутністю людини у світі, але не над способом цієї присутності: «Ти» в цьому триптихові Ліді Палій — чиста доброта і стоїчність, «я» — те, що здатне їх утривалити, і в цьому його усвідомлене моральне покликання: *«Малиново заходило сонце. Останній червоноперий кардинал потонує у листі. Закривши книжку, ти піднялась помалу і тихо сказала: Чуєш, птиці вже покликали малят у гнізда. Час спочивати»*.

Ця збірка укладена з розділків — тематичних циклів, кожний з яких має свій питальний стрижень. Причому мені вельми імпонує те, що ці питальні вісі не є умоглядними, не вимучені в тяжких медитаціях, а є натуральними точками «екзистенційної опори», себто тим, чим не примусово й самовладно живе душа. *«Шукання вітчизни»* — у відлунні чужої пісні; в торонтонській вежі, що *«відвернулася спиною до пуританського минулого і двома долонями хоронить паростки нового»*, подібно до тебе, *«відвернутого плечима до вчорашнього»* і... *«розгубленого»*; в завершенні всіх молитов, ув останньому глаголі яких чомусь ізнову стаєш язичником і просиш — *«поставте мене кам'яною бабою посеред степу, щоби я чула, як моя земля здіймається і дише»*.

«Кеньони міста» — таке достеменне і саме тому проймаюче вращення себе в чужій, але вже й не сторонній мегаполіс: *«у вітринах їдуть авта і ходять люди, звертаючись обличчями до скла, щоби знайти себе»*. Алієнованість? Можливо, але не погубленість, бо суть не в площинах, які ми прогинаємо собою, а в самій здатності їх

прогинати. *«Хмари зашарілися від гулящих неонів міста»,* — з якої етичної спонуки переноситься на байдужі хмари цей колір сором'язливості? Можливо, комусь цього видасться рішуче замало, забракне «ружовості» й «солов'їності», але мені цього впізнавання себе в дзеркалі чужого, цього розпросторення вітчизни у духовних відрухах, підшитого щирою здивованістю канадійської громадянки, доволі.

Легко помітити, що саме зоровий образ, інтенсивно обарвлена візуальність належать до властивих художніх засобів Ліди Палій: *«хмара лизнула місяць, і він почав виблискувати», «жовто сходить повня годинника», «ніч пахне темно-фіолетовими айстрами хмар».* Подекуди ця пластика нагадує нам знайомі візерунки або ж включає в себе їх впізнавані елементи (шитво, орнамент, різдвяне прикрашання, обжинкова дбайливість тощо), але навіть у такому разі Ліда Палій витворює глибоко оригінальні і, що важливо, сенсорно достеменні композиції (*«хмари чавлять бузок, він олов'яно важко пахне»*), обходячись при цьому мінімумом лексичного матеріалу. Взагалі поетесі властиве дуже ощадне і, я б сказав, обережне поводження з мовою, чим багато в чому й зумовлений саме такий, тактильно-візуальний, *«зодчий»* характер її письма.

Людське життя верстається у «зустрічах і розлуках», отож природно, що відповідний цикл — один із найосяжніших у цій «колекції» (коли так взагалі можна говорити про ілюмінаційні сполохи вражень, якими Ліда Палій об'яснює собі існування). Думаючи про своєрідне співвідношення цих світлих, а, точніше, освітлених миттєвостей особистісної екзистенції й ніщоти як їх необ'ясненого тла, не можу позбутися Маланюкового образу життя як степу й олюдненого степу — як життя *«лиш де-не-де замріє архипелаг поснулих вечорів».*

Асоціація виникає не тільки через «тихі вогники» на полотні ночі, а й саму природу темені, як у Маланюка, так і Ліди Палій — *не зловіщої, не всепоглинаючої.* Непрояснене тло особистісної екзистенції, оця «темнь» у поетеси — тепла, сумирна; вона не жахливе «ніщо» Юрія Тарнавського, а ймовірність для витворення освітлених місць, простір для «випускання форм». Це свідчення

органічної приналежності художнього мислення Ліди Палій до річища національної естетичної свідомості, від часів Дажбога й Коляди ґрунтованого на всеєдності суцього, неворожій сумісності світла й тьми, початку й кінця, присутності й відсутності.

Крім того, на відміну від деяких митців нью-йоркського кола, а в останнім часі — й тутешніх речників «свободи від історії», Ліда Палій не спохоплена імперативом відхрещення від традиційних наративів, її не бентежать ймовірні перегуки з вітчизняним культурним контекстом, умовно кажучи, вона не зайнята нервовим (а саме таким воно переважно й буває) вириванням свого слова й образу з упізнаваних етнокультурних дискурсів.

Так, поетесу не вельми обходить національна самоідентифікація, що виливається в декларативні знаки і фігури. Але тільки тому, що Ліда Палій цілком *певна своєї ідентичності*: ця остання природно і спокійно виявляється як на світоглядних, так і образно-стильових рівнях її письма: *«Думала в горді закопати своє горе, та воно не дається, ріжки показує з-під чорної землі»*. Впізнаєте придобрену народним гумором *магію чарівного дійства*, що в Україні споконвік таїть у собі й дешицу іронії до поважності самого дійства? *«Йду до тебе босоніж, як тільки океан замерзне»*, — скільки усміхненої погодженості з «нерозумним серцем», що з ним уже нічого не вдієш, бо вже таким воно вдалося. Або: *«Стоячи на рушнику біля мене, ти став зовсім прозорий. Тоді я зрозуміла, що тільки виткала тебе, як полтавський килим. Вишила гладдю, мов сорочку білими й голубими нитками»*.

Доглибна українськість, що не кричить про себе, не соромиться себе, більше того — не боїться виглядати нетрадиційно, самовладно й навіть провокативно (щодо цього нашого «а що люди скажуть?!»). Інтимні поезії Ліди Палій дихають подібною радісною самовладністю й утривають у своїй прозорій пластиці те, що без лапок можна назвати чистою жіночністю або жіночою чуттєвістю: *«Ти човен. Торкаю твої гладкі борти, але ти невидимий тихо гойдаєшся на хвилях ночі. Коли прийму тебе, щоб стати рікою?»*

Натомість *«Настояні дні»* (сама назва циклу вказує на «акме» — чуттєву повню, квітучу силу) є яскравою множиною епізодів

художницького самоздійснення. Не важить, скільки їх, важить їх повсякчасна теперішність. І тут я не можу погодитися із шановним І. Фізером, котрий був висловив думку, буцімто більшість вірш Ліди Палій «знаходиться у просторі минулого часу» («Поza традиції»). Мені здається, що не художній результат, а сам *художній акт*, звільнений від оцінково-висновкового компонента, є онтологічною засадою цього письма. Інакше ми змушені були б ідентифікувати цю поезію як ранньомодерністську, в парадигмі «штуки для штуки», тоді як у своїй безілюзійній екзистенційності вона вже далека від отих наївних молодомузівських берегів.

Коли би спробувати дати найзагальніше визначення морально-філософського живла цієї поезії, я би спинився на *«ставанні художника»*, себто неспішному (в межах відпущеного природою) явленні митця в людині життя; або неквапливому і радісному розпізнаванні себе як креатора в процесі перебігу цього життя. А таке розпізнавання має процесуальний характер і вільне від лінійності часу. Воно — повсякчас, завжди «тепер» і «вперше». Мабуть, саме цим зумовлена свіжа, звітрена вітальність цієї лірики, для якої «більше життя» не означає його скорішого завершення, а лише більше можливості для художницького самопроявлення: *«Сонце розпекло хаотичну музику запахів, і тільки вночі галас тихне. Тоді квіт тютюну тихенько-тихенько відлунює пісню дитинства»*. І тут, і в інших «світлинах екзистенції», владарює *present continuous tense*. Час тривання — час здійснення: *«Осика борониться від вітру білими, випеченими долонями»*, — на наших очах відбувається художницький приторк до дійсності, яка саме такою (тут, як на мене — відтіненою у своєму вродженому аристократизмі) вже назавжди й залишиться.

Сказане не означає, що Ліда Палій не переживає плінності часу, що цей вимір її поетичного світу «класицистично застиглий». Навпаки, відчуває дуже гостро й пронизливо. Загалом неминуча дифузія різних культурних стихій (передовсім британської й української), а відтак і мов найвідчутніше дає про себе знати саме в плюральності часових площин, передовсім минулого. Сьогоднішній український мовник здебільшого оперує однією

формою минулого часу, в народі й фахових колах ще живе архаїчний давноминулий («я був згадав», «ти був обіцяв»). У малюнках Ліди Палій, їх композиції, способів поєднання дій та явищ, а ще більше — чуттєво, на ментальному рівні прозирають інші форми минулого — різні перфекти й континуми. Звісно, на рівні мовної стилістики вони адаптуються, але на рівні образної логіки продовжують «тонкоголосити», ненав'язливо, але чутно: *«Удзеркалі піймала зелене дерево, швидко накрила його платком, аби не відлетіло у вирій. Тепер стане в мене листя на цілу зиму»*, — це сталося колись, чи є доконаним фактом саме оцієї хвилини, що сплива? Звісно, така теза вимагає окремого дослідження, яке, на мій погляд, примножило б наші уявлення про вселюдське поле «тонкої ментальної взаємодії».

У попередньому абзаці я заторкнув найскладніше (й тому філологічно найцікавіше), але збірка містить у собі й експліковані грані часу, а саме: цілісну картину життєвого циклу, символізованого чуттєвими відбитками пір року. Час повні, літо (*«Настояні дні»*) — час підсумків, осінь (*«Пвіркуни косять траву»*) — час замирання і сну (*«Чайки черпають холод»*) — час розквітання (*«Запах весни»*). Якими вони утривалені в поетичній свідомості, — це й доносять нам названі цикли. Скажу одне: кожна пора виявляє свої достеменні, але завжди *цікаві і цінні* риси.

Це важливо: жодна доба не є порою марноти аби затраченості (я вже не кажу про цілковиту незалежність художниці від якихось психоемоційних штампів і стереотипів, за якими та ж осінь неодмінно має виглядати тужливо). Всі образні зліпки річного кола міняються складною гамою почувань. Приміром, один із зимових епізодів звучить так: *«Вночі мерзлий дощ розвішує ліхтарики на гіллі, а мені не до карнавалу»*. Так, але ж насправді саме холодне карнавальне дійство і спантеличує суб'єкта цього спостереження! Всі його думки *мали би бути* спрямовані на щось зовсім інше, але це житейське «інше», ці в'язкі буденні потерпання враз примовкають, знічуються й поступаються місцем захопленню й подивові від карнавалу — кришталевого ранкового саду!

До чого ж врешті-решт стримить цей життєвий колобіг, у спостереженні якого художник раз по раз бере гору над прагматиком?

Такий нестерпно стрімкий, що *«поки сягнула рукою по гілку яблуні, листя пожовкло»!* Такий нерозривний, наперед заданий, що немає жодної ради розімкнути його в щось інше: *«Розбила дзеркало, купила нове, а там та сама жінка»?!* До чого, куди і пощо?

Ліда Палій не дає остаточної відповіді, бо це і не її, художника, завдання. Досить того, що питання лишається відкритим, що воно як таке не знімається, на чому тепер спекулює, чим не раз бравує вторинна й по суті немічна література, яка не доходить і до середини молитов. Яка й початків їх не знає, завершуючи історію днем свого блілого дебюту. Але «час летить у дзеркалі», й історії немає жодного діла до того, що хтось верескливо сповіщає про її буцімто останню зупинку. (Хай дарує мені читач, але я просто не можу втриматися, аби не згадати тут відомого Гашекового персонажа, котрий у п'яній маячні уявив себе залізничником і волав із вікна пражського фаєтона «Німбрук: пересадка!». Йй-Богу, він мав більше рації...).

Історія, олюднення світу, ставання-випростовування художника в людині є благом її дочасного існування, — таким бачиться мені світоглядний горизонт цієї силуетно граційної лірики. Легкий горизонт, бо ніким не нав'язаний, а накреслений власноруч. Не даремно й ця множина поетичного оприсутнення авторки у світі, ці огранені світлом миті завершуються саме так: *«і стає легко»*.

2001 р.

ХРАНИТЕЛЬ ПРОМЕНІВ І ОЖИНИ

(Микола Воробйов)

Микола Панасович Воробйов (12. 10. 1941, с. Мельниківка, нині Смілянського району Черкаської області) — поет, художник. У 1965—1968 рр. навчався на філософському факультеті Київського університету. Дебютував 1962 р. у газеті «Молодь Черкащини» добіркою віршів з передмовою Вас. Симоненка. Всеукраїнському заголові став відомий 1965 р. завдяки публікації добірки поезій у журналі «Дніпро» (№3). Рукопис першої своєї збірки під назвою «Срібний перстень» здав до видавництва «Молодь» у травні 1966 р. («внутрішні рецензенти» В. П'янов та І. Драч оцінили рукопис вельми позитивно). Рукопис другої збірки поезій «Зелені трав'яні зайчики» був прийнятий до розгляду видавництвом «Веселка» у липні 1967 р. й дістав позитивні рецензії Вас. Шевчука та П. Воронька.

Рукопис третьої авторської збірки під назвою «Без кори» також 1967 р. потрапив до видавництва «Радянський письменник». У внутрішньому відгуку на нього І. Драч писав: «Я гадаю, що рукопис поезії Воробйова дуже цінний для видавництва — якомога швидше треба допомогти молодому поетові видати книжку — тут багато прекрасних віршів, за які буде вдячний читач і які надзвичайно цікаво вплинуть на поетичний процес молоді української

літератури. Маємо справу з надзвичайно обдарованим автором» (28/09/1967).

Проте передбачуваному І. Драчем впливові Воробйова на естетику й поетику українського вірша в той час і в помисленому обсязі здійснитися не судилось. Восени 1967 р. за вказівкою КДБ на митниці Бориспільського аеропорту у Віри Вовк, котра відлітала до Бразилії по завершенні свого візиту до УРСР, були знайдені і вилучені три рукописні збірки поезій Воробйова: «Срібний перстень», «Без кори» і «Букініст» (єдиний оригінал цієї третьої загубився у бездонних архівах КДБ). Спроба несанкціонованої публікації на Заході була розцінена як «ідеологічна диверсія», а сам поет 1968 р. — відрахований з університету.

Жодна з офіційно поданих ним до видання збірок світу так і не побачила. Від цього часу й аж до горбачовської «перебудови» середини 80-х, до виходу у світ першої збірки «Пригадай на дорогу мені» (1985), а ще точніше — до прийому в СПУ 1987 р. Воробйова щорічно смикатиме КДБ задля «задушевних розмов». Проте на жодну «співпрацю» з системою Воробйов ніколи не піде, а тому працюватиме сторожем колгоспного саду (1968), пожежником Київського театру ім. І. Франка (1969), інженером Центрального республіканського ботанічного саду АН УРСР (1969—1971), матросом РОП-6 (1972), охоронцем КІНГ (1973), поштарем (1974), м. н. с. Центрального Державного Архіву-музею літератури і мистецтва України (1975—1977), молодшим редактором Укрхудожпрому та Республіканської бібліотеки ім. КППС (1975—1982), робітником пожежно-професійної охорони Київського молодіжного театру (1983) та пожежником учбової кіностудії Державного Інституту театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого (1984—1990)...

Типова «внутрішня еміграція», життя в «андерггаунді», що так чи так стосується кожного з поетів Київської школи (М. Воробйов, В. Кордун, В. Голобородько, М. Григорів та ін.). Але ця соціальна алієнованість поета сама по собі спричинена його світоглядом та естетикою, несумісними з казенними настановами часу і незаторкнутими його кон'юнктурою. У 60—70-ті рр. модерні, метафізичні, складні для пересічного читача твори Воробйова

цілком слушно викликали підозри та заперечення з боку офіційної критики, бо були чистим мистецтвом слова, заангажованого в проблематику буття, а не волю влади.

Становлення ліричного «я» відбувається тут і тепер в індивідуальному (себто первинному) «довизначенні» явищ, речей і станів. Адже «можна народитися, бути, тільки порвавши спочатку так звані органічні чи природні зв'язки, які склалися незалежно від тебе» (М. Мамардашвілі). Акт поетичної свідомості Воробйова і починається з такої «природної редукції на собі, — зрізання всього, щоросло, всіх ідолів крові, ґрунту й пристрасті для досягнення певного метафізичного нульового стану. Стану ніби якоїсь можливої (але ще ніякої!) іншоїстоти, яка чи не марсіанським — першим! — поглядом дивиться на наші ворушіння і коґітації. Це знайома нам редукція до метафізичної межі світу з її кінцевим пунктом, де всі факти і стани рівноправні й рівнобайдужі, всі — рівновипадкові, як і їх смислова ієрархія й субординація» (М. Мамардашвілі).

Натурфілософська поезія Воробйова народжується з особистісної духовної субстанціоналізації цього «метафізичного нульового стану». Остаточна сполученість (у точці первісного відліку) особистості й вічної безкінечності світу є вищою мірою гуманістична, бо спростовує категорію небуття. Невбуття немає — є безкінечність переходів одного в інше, хоча ми шкодуємо за тим і тим, є «воля і сум» — одне велике тремтіння, що пронизує воду, камінь, дерево, небеса і людину. Окрім іншого саме тут — витoki отієї індивідуальної свободи, або, точніше, волі, що ніяк не вписувалася в ідеологічну матрицю доби і цілком слушно викликала гостре занепокоєння влади.

Поетичний зміст лірики Воробйова і ясний до пронизливості (символічні смисли слова редукуються до першонайменування), і незбагнений, часто непохопний для дискурсивного мислення, бо між ліричним «я» і дійсністю, яку це «я» сприймає усіма почуттями і першономінує майже дитинно, не існує «третьої сили» — суспільної свідомості у вигляді досвіду типових реакцій, уявлень, запитів, ба навіть потреб, у вигляді апеляції до цієї свідомості, неодмінної з точки зору дискурсії.

Психологічно-емоційні порухи цього «я» виникають не з усталених уявлень про світ, а з усталення світу в актах його особистісного естетичного першорозпізнавання. Художні враження Воробйова (що можуть стосуватися будь-чого, в тому числі проблематики національного, а ширше — морального буття й аж ніяк не зводяться до відсторонених меандрів абстрактної уяви чи словесної гри) не потребують доказу, не апелюють до об'єктивного досвіду і знання, вони — самодостатні. Це й зумовлює образну пластику його письма, ущільненого в головному для поета жанрі верлібру до рідкісної чистоти.

Воробйов також віддавна виступає з оригінальними малярськими роботами, що були представлені, зокрема, на виставці Української галереї в Торонто (1992), в Меморіальному квартирі-музеї П. Тичини (авторська виставка «Весна», Київ, 1992), на бієнале «Українські примітивісти» (Київ, 1993), «Білий дощ» (Галерея Ірен, Київ, 2001) та ін. Для малярства Миколи Панасовича характерна оригінальність образних форм і метафоричність композицій, в яких можна помітити творче поєднання фольклорних традицій зі здобутками українського авангарду (картини «Небесне дзеркало», 1975, «Але я в червоному», 1988, «Вісники дощу», 1990, «Нічний метелик», 1993, «Співи пташок», 2000, «Клітка — балкон — іній — сон», 2003).

На Київській кіностудії хронікально-документальних фільмів про Миколу Воробйова — поета і художника — знято фільм «Майстер» (режисер Петро Волошин, 1989). М. Воробйов — Лауреат літературних премій ім. П. Тичини (1992), «Благовіст» (СПУ, 1993 р.), «Від Приятелів Руху» (США, 1994); Державної премії України імені Т. Г. Шевченка (2005 р.).

Творчість Миколи Воробйова належить до феноменальних явищ пройнятого дикістю й геніальністю ХХ ст.: «Сонячні кларнети», відносність часу і простору, «Герніка», ноосфера, «Балади буднів», теорія хаосу, великі провидці... З абсолютно різних сфер дійсності, часто неймовірної, усі ці явища (означені вище буквально

трьома крапками!) мають одну спільну рису: момент абсурду. Звісно, коли розуміти абсурд філософськи — як невідповідність чогось загальноприйнятим уявленням чи нормам.

Таким геніальним абсурдом значена для мене лірика М. Воробйова, одним із «найчистіших», найвідвертіших прикладів якої є «Оманливий оркестр. Конфігурації», — золотий «роздріб» з майстерні поета 60—90-х років (опубліковане тепер — лише частина написаного ним «мимохідь соціуму»).

Отож кілька слів про «конфігурації» художнього абсурду М. Воробйова (здається, хіба що при такому підході можна щось внемливо сказати про ці сліпучі спалахи поетичної уяви, які говорять самі за себе). Скрізь і в усьому (в науці, мистецтві, практиці будення) ми звикли до певних стандартів і норм, які, власне, й дозволяють нам, — таким примхливим і різним, — бути разом, у гурті, *суспільно*. Ці здебільшого неписані й незліченні переліки *належного* (того, як слід розуміти те і те, як реагувати, як чинити тощо) зібрані в понятті суспільного досвіду, що є нашим спільним скарбом, нашим рятуноком, але водночас і ярмом. Так, ярмом, бо стримує політ нашої думки, уяви, фантазії, так чи так нас уніфікує. В опозицію до суспільного досвіду стають деміурги, себто творці. Причому зовсім не обов'язково у формі прямого заперечення відомого і прийнятого: достатньо не брати його до уваги, віднаходячи те, чого ще ніхто не бачив і не знав.

Такою і видається мені поезія М. Воробйова, в якій колективний естетичний досвід (у вигляді типових реакцій, оцінок, образних наближень) практично відсутній. Є тільки два чинники твору: неповторна художня уява автора в розкоші самовиявлення і — Всесвіт. А звичного для літератури третього — загально-суспільного естетичного досвіду і смаку — немає. Звідси така трудність сприймання цих віршів і така насолода від них, таке упоїння новим, нечуваним, перворожденним.

Що, скажімо, дасть читачеві трафаретна оповідь про малість «володаря природи» перед природою, про драматичну розбіжність між людськими прагненнями і людською змогою? Страта часу та й годі. А Микола Воробйов пише:

Чавунчик кипить серед жару
замріяно верби цвітуть на пішаному березі
Римарук читає вірші
повертаю голову: небо у воді рожевіє
відчуваю розчарування
бо ж і гриби це бачать...

І разом з ліричним персонажем я враз відчуваю, що нічим, по суті, не відрізняюся від м'якої земної прорості, яка «бачить» те ж саме, що і я. «Свобода і сум», як в іншому вірші сказав поет. Як і чим описати, освітити «для-мене-значиму» марність кожного людського труда? Завжди в чомусь «малого» (бо ж людський!) і водночас для його суб'єкта дорожчого?

Сьогодні я майструю корабель
який нікому не потрібен
Але мені потрібен час для майстрування корабля...

Це — одна з найточніших гуманістичних формул кожної окремо взятої екзистенції. Чим виразити самототожність особистості, яка при тому всьому відчуває себе частинкою суцього під небесами? Воробйов: «Хто не трава, хай про траву не говорить...»

Подібними неймовірними спалахами світовідчуття й освітлені «Конфігурації» М. Воробйова, вся «абсурдність» яких у тому, що вони не тривимірні, що вони не є тими Евклідовими конфігураціями світоустрою, до яких ми призвичаїлися настільки, що впізнаємо їх і в цілковитій пітьмі, навпомацки, але ж — «чужими руками».

Є поети, котрі володіють словом так, що й найтривіальніша річ набуде під їхнім пером певного художнього сенсу. Я б не сказав, що це стосується М. Воробйова: над стилістикою його письма (незрідка горбкуватою, шорсткою) завжди підноситься щось таке значиме і відчутне, що ніби вихопилося зі слів і стало саме по собі духовним знаком. Я б сказав, що М. Воробйов володіє світлом і чуттям речей, неприступним для заклопотаної більшості. «Тут гуляв вітер Я йшов і придивлявся Камінь вигулькнув зненацька

Я уляк перед ним на коліна і заплакав Руками обхопив теплу голову холодного каменя і знову заплакав». Торкніться базальтової брили на липневому осонні, згадайте про її непрогріте кам'яне нуто, і ви збагнете всю геніальну простоту цього образу.

Відчуття світла і суті речей дозволяє М. Воробйову сягати таких немислимих натурфілософських площин, яких вся інша пребагата європейська поезія ХХ ст. просто не знає. А що там, у надрах буття, без людини, без її повсякчасного «ставання» над своєю тлінністю для самої людини трагічно мало, то й художні зміщення поета, — притаманний його творчості «момент абсурду», — здебільшого драматичні, а не гумористичні. Коли ж і зринає усмішка з прозорої товщі цієї лірики, то вона печальна:

- Алло це Микола?
- Так
- Слухай як ти себе почуваш?
- Хворію...
- Не можна весна видужуй
- Добре я йому передам...

Так, у колотнечі суспільного щодення поет відчуває себе стороннім. Та це зовсім не означає, що суспільству, — змореному, спантеличеному, деконсолідованому, — стороннім і непотрібним є і буде поетичний світ М. Воробйова — чорторийського блукальця, доглядача фіалок і води, хранителя променів і ожини. Ми ще увійдемо в цей світ, наснажимося його величчю і врешті воздамо належне видатному лірикові й гуманісту, котрий живе ось тут, тепер, поруч із нами, наприкінці ХХ століття.

2003, 2008 р.

ГОЛОС У ПУСТЕЛІ

Доповідь на Круглому столі НаУКМА, присвячену пам'яті Джеймса Мейса

«Постколоніальні» й «посттоталітарні» студії давно увійшли до базового методологічного арсеналу нашого літературознавства. Праці Франца Фенона (Frantz Fanon), Едварда Саїда, Цветана Тодорова, Жака Деріда, Гомі Бгабга (Homi R. Bhabha), Біла Ешкрофта (Bill Ashcroft), Гелен Тіффін (Helen Tiffin), Сари Вуд (Sarah Wood), Джин Чарлз (Jean Charles), Дейвіда Говарта (David Howarth) та ін. — у широкому дослідницькому вжитку: до них звертаються, на них базують свої спостереження всі, хто попри складність постмодерних художніх констеляцій прагне осмислити фактор їх соціально-історичної та політичної детермінованості. Себто тоталітаризм і колоніалізм врешті породили критичну масу гуманітарних рефлексій, яка дозволяє розпізнавати й осмислювати соціокультурні явища сучасності в їх природній залежності від первісних причин.

Зрештою, все, що є доброго і лихого в житті та літературі, сталося «після» певних визначальних струсів або катаклізмів (для одних націй це — іноземне поневолення; для других — власне моральне збочення; для третіх — як для євреїв — наслідки збочення інших). А хто судить про вирішальність тих чи тих першопричин

у долі кожного народу? Хто має фіксувати «історіали», виносити присуд, потверджувати або уточнювати «моральну діагностику» ХХ століття? Принаймні заявляти про ймовірність такої, а не іншої вирішальної першопричини того, що маємо «тут і тепер»? Очевидно, ті, котрим болить історія цього народу, котрі зі спонук цього свого болю не вдовольняються відомими культурологічними теоріями, порушують схеми, переглядають стереотипи і не бояться атипових тверджень. Так народжуються цілі філософські системи: згадаймо Анну Аренд чи Емануеля Левінаса, котрі внесли рішучі корективи в уявлення про європейську культуру та логіку її розвитку тим, що визнали трагедію Голокосту вирішальним фактором своєї історії ХХ століття («своя» в даному контексті стоується кожного, хто має совість; декотрі її не мають).

А що ж у нас? Чи послідовне винищення народу (який на сьогодні був би першим за чисельністю у слов'янському колі, якби не вчинений супроти нього у ХХ ст. геноцид) якось позначилося *на методології* досліджень вітчизняної культури і, зокрема, літератури? Ще конкретніше: чи голос індіанця Джеймса Мейса, котрого «покликали наші мертві», голос, почутий нині у Вашингтоні, Римі, Варшаві і Стратсбурзі, чи змусив він здригнутися дослідницькі серця, а уми — відмовитися від теоретичної «готовизни й даровизни», які гарантують пристойне місце в гуманітарному істеблїшменті?

Запитаю прямо: чи обік багатьох сучасних «постколоніальних», «посттоталітарних» та «постімперських» студій над вітчизняною літературою (див. перелік захищених в останні роки дисертацій за шифрами 10.01.01 та 10.01.06 — з історії української літератури та теорії літератури; див. також журнали «Критика», «Український гуманітарний огляд», «Кур'єр Кривбасу» тощо) бодай промайне де-небудь спроба іншої точки екзистенційного відліку стосовно природи українського письменства, що є нині саме таким, а не іншим? Ну хоч би тому, що «схема катастроф» ХХ ст. уже проламана у бездно «чистого небуття», і це змушує до роздумів? У пошуках відповіді на це питання звернуся до однієї з найрепрезентативніших праць останнього часу, — до книжки

Тамари Гундорової «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн».

«Отож, — читаємо тут, — стверджуючи „хвору свідомість“, себто свідомість, що „йде від обличчя іншого“ і „викорчовує мене з твердого ґрунту“, поставши перед лицем смерти, Левінас закликає, замість того, щоб творити остаточні картини, себто „повну“ історію і „правдиву“ репрезентацію, показати Голокост як „неперехідну прірву“, „діру в історії“, котрої не можна заповнити жодними оповідями.

Такою своєрідною „неперехідною прірвою“ — став у культурній пам'яті й Чорнобиль — подія глобального техногенного катастрофізму кінця ХХ століття. „Чорнобиль відкрив безодню, щось таке, що поза Коломою, Освенцімом і Голокостом, — засвідчує оповідач-свідок у книжці Світлани Алексієвич „Чорнобильська молитва“. — Людина з сокирою й луком чи людина з гранатометом і газовими камерами не могла вбити всіх. Але людина з атомом...“. Чорнобильська репрезентація нагадує ту, яку Левінас пов'язував із Голокостом. Чорнобиль загалом варто розглянути як явище, що підриває саму ідею об'єктивної репрезентації та ставить під сумнів модернізаційний проект культурної емансипації й розумної просвіти.

Саме в зв'язку з Чорнобилем можна та варто говорити й про ситуацію українського постмодерну»¹.

Так вважає і так ставить питання знаний літературознавець Тамара Гундорова.

Я обрав для прикладу цю нову працю з числа методологічно найозброєніших, аби ствердити, що науково обґрунтовані твердження Джеймса Мейса про постгеноцидний стан українського суспільства *не зворушили* української літературознавчої думки. Як свідчить наведена цитата, ця думка ось просто на наших очах продефілювала повз твердження Мейса з елегантністю інтелектуалки, котра поспішає до Магістрату на прийом, присвячений проблемі боротьби з бідністю, а тому квапиться вскочити в авто

¹ Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005. — С. 11—12.

до того, як до неї допадуться по милостиню ці надокучливі всюди-суші жебраки.

Я кажу «з елегантністю», бо належно оцінюю майстерність, з якою авторка спершу дистанціюється від ризикованого вивіщення Чорнобильської трагедії над Голокостом (люб'язно «передовіряючи» це право Світлані Алексієвич), а тоді згладжує цю морально вразливу сентенцію і відновлює «рівновагу смерті», вже від себе кажучи, що «*Чорнобильська репрезентація нагадує ту, яку Левінас пов'язував з Голокостом*». Ця уявна пані безумовно встигне на раут, де їй зарезервоване місце у перших як доповідачці на тему «Жебрацтво у мегаполісах», no doubt.

Що ж так вразило мій моральний слух? Хіба Чорнобиль не є трагічною віхою сучасної цивілізації, хіба не став цей топос називним у гуманітарних текстах усього світу? Але в тому й річ, що Чорнобиль став називним, бо ця катастрофа зачепила увесь світ, завдала шкоди всьому людству. А те, що призвело до цієї катастрофи, лишило світ байдужим. Мене вразила сліпота і глухота досвідченого українського аналітика, для якого Чорнобиль, а не той жах, що його у XX столітті зазнав цей народ, поставив під сумнів «*саму ідею об'єктивної репрезентації та ...модернізаційний проект культурної емансипації*» (які вишукані модуляції!). А як же «Жовтий князь» В. Барки, «План до двору» або «Поет» Т. Осьмачки, «Голод» Б. Бойчука, — хіба вже не там визріває сумнів в імовірності «повної історії» або «правдивої репрезентації»? Хіба з травня 1986, а не з мороку 30-х чи «людських заготівель» 50-х походить у нас ота зсудомлена свідомість, яка зрештою набуває ознак постмодерної?!

Адже абсолютно ясно, що причиною чорнобильської катастрофи став саме моральний стан суспільства, «людський фактор», семихребетність українських можновладців, запобігання перед начальством усіх тих, котрі попри вимоги здорового глузду квапилися доповісти про успішно проведені експерименти з і без того дурнувато сконструйованим реактором. Чи мислиме таке безглуздя в морально здоровому суспільстві? Чи можливе таке у консолідованих суспільствах, себто тих, **які мають почуття самототожності і відповідний цьому почуттю інстинкт самозбереження?**

Відтак, що насправді є поворотним пунктом в українській історії ХХ століття? *Чорнобиль*, про який легко говорити, бо цей маркер водномить прочитується усіма на Заході, а тому кожній праці, базованій на такому концепті, наперед гарантована прихильна увага найширших гуманітарних кіл? Чи таки *геноцид* українського народу, що призвів цей народ до втрати самототожності та інстинкту самозбереження, про що говорити важко, бо можеш не потрафити смакам наукової аудиторії?

Але коли нам не болітиме геноцид як визначальна віха в історії ХХ століття, то кому він болітиме? Коли не ми, суцї в Україні, будемо визнавати його фундаментальним чинником формування етики, естетики і загалом світоглядного горизонту на цьому шматку планети, то хто винесе з цього досвіду на макове зерня знання про соціально-історичні та культурні процеси без іронічно-умовних лапок, що їх так рясно в тексті Т. Гундорової?

Коли у методологічні підвалини розмислу про сучасну українську літературу та загалом вітчизняний культурогенез ХХ століття покладається похідна, а не основоположна причина, вся подальша сума міркувань (а в обраному нами прикладі, це — «Постмодернізм і синхронність історії», «Прощання з класикою», «Постмодернізм і питання «культурної органіки»: все це — розділи праці Т. Гундорової) *a priori* хибує на штучність і спекулятивність. На ту комфортну світоглядно-історичну вибіркковість, яка сподвигла Ігоря Римарука на ці гіркі слова:

...блажен хто зрозумів густу зимівлю світу
не квапить рішенець не пнеться на рожен
панує Заповіт чита Бгагавадгіту
і знає геть усе — хто блазень хто блажен.

а хто ж отой мовчун — нічий і споночілий
творця невдалий жарт? корова на льоду?
віки його знайшли і міткою пришили
старезну коляду на спину молоду

отямся хто блажен — жени його з порога
поткнеться до коша — негайно відкоша
бо в нього — зла й дурна а все-таки дорога,
затюкана й дурна а все-таки душа.

Виходить, мав рацію поет: отой мовчун, нічий і споночілий, творця невдалий жарт, розкорчений на ожеледиці часу, — він знову нікому не потрібний; ми воліємо його не помічати і, блаженні знанням, женемо його з порога. Бо так — легше...

Ні, я зовсім не проти скрупульозного дослідження «ядерного дискурсу», аж ніяк. Зрештою, мені самому випало взяти участь у початках його формування (моя, писана по «гарячих слідах» студія «Поетична епіка Чорнобиля» вийшла у світ ще 1987 року). Проблема в іншому: коли такий серйозний і знаний дослідник кладе в основу своїх суджень про українську літературу постмодернізму справді «знакову» для людства техногенну катастрофу, але при цьому оминає у цих своїх судженнях катастрофу українського геноциду (яка, на жаль, поки не є достоту «знаковою» для світу, яку лишень належить утвердити в цій якості!!!), то цей дослідник імпліцитно утверджує «незнаковість» геноциду, себто право інтелектуалів і далі думати і писати так, ніби того геноциду, власне, і не було.

Досить комфортно вибудовувати власні культурологічні чи літературознавчі сюжети на позичених у світу засновках: адже Чорнобиль як «поворотна стрілка» в історії людства уже не є «ексклюзивом» української історії, та й, поправді, ніколи ним не був. А це означає, що форми і смисли українського постмодерного письма ми будемо вкотре відчитувати, вкотре «деконструювати» за позиченими, а тому вельми приблизними матрицями. Висновки з того — очевидні, зокрема, неминуча подальша маргіналізація вітчизняної літератури в контексті світової. Що поробиш, — немає часу на тих жебраків, — раут ось-ось почнеться...

Я б утримався від сарказму, якби авторка була початківцем, а не дійсним членом-кореспондентом НАНУ, якби вона не належала до тих, котрі сьогодні визначають напрями розвитку літературознавчої думки, нові методологічні підходи до предмета.

Коли вже Т. Гундорова «вводить до рівняння» фактор «постчорнобильського стану», оминаючи справді визначальний «постгеноцидний», годі сподіватися цього від молодших колег. Як фахівець я з боєм і гіркотою наголошую на нестерпній неповноті наших фундаментальних розмислів про еволюцію української художньої свідомості ХХ століття: десятки дисертацій, які виносяться на захист в останні роки, — незаперечне свідчення цієї кричущої неповноти. А що ж на те провідні уми?

Наслідки конформізму, що ним по суті є довільне витворення «оригінальних дослідницьких сюжетів», сумні: в українських літературознавчих студіях фактично повністю відсутня така опція, як «постгеноцидний стан», — опція, концепт і твердження, послідовно постульовані Джеймсом Мейсом (див. його публікації «Ваші мертві вибрали мене. Спадщина голодомору: Україна як постгеноцидне суспільство», «Урок геноциду», «Зачаровані кола ідола, або тоталітаризм і геноцид в історії України», «Геноцид та національна самоідентифікація»). Це затуманює і без того складну картину літературного процесу.

Скажімо, як збагнути мовно-стильову природу шістдесятництва, коли іронічним чмихом (що вже став ознакою наукової «просунутості») збувати його мовнозбережувальну функцію як одну з першочергових і навіть цільових. Так само причини появи та упоширення «химерної прози» і загалом міфопоетики у літературі 60—80-х років можуть бути віднесені (і раз по раз відносяться!) до інерційного фольклорного впливу (звідки — лише крок до зневажливо затаврованого «народництва в літературі»), а не (як би того вимагала опція «постгеноцидного стану») до активованого модерного імперативу самоутривалення і самоідентифікації в історичному контексті. А це вже — явище екзистенціалістського, а не позитивістського дискурсів. Тут навіть понятійні апарати будуть різними. Як адекватно осмислити «український літературний постмодерн», коли зводити особливості його розвитку до вторинних причин? Бо «світоглядна непритомність», байдужість і сміх як крайні форми сумніву почали зумовлювати цю свідомість задовго до 1986 року.

Як можна виявити паростки «постмодерного розсіювання», коли розпочинати спостереження від Бу-Ба-Бу, прози Ю. Андруховича чи поезії 90-х, а не від «Поета» Тодосія Осьмачки або прози Е. Андієвської? Чому на задньому плані «Рекреацій» Ю. Андруховича (а це — один із перших творів українського постмодерну, що його досліджує Гундорова) виринають тіні енкаведистів і безневинно закатованих предків, а не обриси «саркофага»? Як узгодити очевидну наявність телічної спрямованості у текстах В. Цибулька з властивою йому ж таки поетикою абсурду, гри і «забавляння у смисли»? Питань та аналітичних суджень виявиться значно більше, коли у підвалини виникнення і розвитку українського постмодерну покладати не «тоталітаризм/колоніалізм» з подальшими наростками «пост», а тим паче Чорнобиль, а зазнаний цим народом геноцид. «Мисль» по-іншому розповиватиметься!

Сподіваюся, мої слова не будуть сприйняті як заклик до примноження ламентаций та «пільгових тарифів» для літератури-жертви або складання провини за її недохопи на злих і подлих большевиків. Справа не в мартирологах, на які ми мастаки, а в глибокому осмисленні їх далекосяжних наслідків, чого ми не робимо і не квапимося навчатися робити. Адже і «Постчорнобильська бібліотека» Т. Гундорової — це аж ніяк не ламентация з приводу вибуху на атомній. Та чи та «точка відліку» не визначає собою науково-аналітичного рівня дослідження, у випадку Т. Гундорової — безперечно високого. Ми ведемо серйозну розмову про літературу, і вся моя мета — **це наполягти на визначальності такого чинника її саморозвитку у др. п. ХХ ст. як «постгеноцидний» стан**, що має свою вагу на кожному рівні художньої структури: від мовно-стильового і проблемно-тематичного через горизонт читацьких сподівань до критичної рецепції художнього слова та його семіотичної природи. Інакше гріш ціна нашим студіям про цю літературу на світовому ринку ідей!

В одній зі своїх публікацій, зосереджуючись на мові, Джеймс Мейс писав: «Я хочу, щоб хтось колись сів, як я, з убитими і розстріляними з Інститутів живої і наукової мови, і оприлюднив результати їх відважної праці, щоб з'явилася можливість використовувати у своєму інтелектуальному поступі напрацьовані варіанти

отим втраченим поколінням і почати будувати найелементарніші цеглини думок свого народу»¹.

Так почнемо «вибудовувати найелементарніші цеглини думок свого народу», чи й далі вдаватимемося до аберації предмета і будемо вічними «позичальниками», самозабутньо (!) демонструючи гуманітарній спільноті, як майстерно ми володіємо сучасними теоріями?

2006 р.

¹ День і вічність Джеймса Мейса. — К.: ЗАТ «Українська прес-група», 2005. — С. 65.

СЛОВО ПРО ІВАНА ФІЗЕРА

Спочатку в Україну прилетіло ім'я, в якому співав атлантичний вітер, а потім з'явився сам чоловік — акуратний, швидкий, променистий, схожий на чарівника і чародія, котрий з веселою усмішкою доброго мага плавними рухами тендітних рук вичакловує з «нічого» — «щось». З боку могло видатися, що відомий учений просто бавиться. Адже є такі, що гіпертрофують спостереження Гейзинги до безміру людського універсуму і, не маючи до себе, дорогих, жодних претензій, справді гадають, ніби все — тільки гра. Їм не збагнути платонівського парадокса, їм невтямки, що коли «життя людини й творчість <...> — суцільна гра, нічого, крім гри, — то це вже життя й поезія, а не гра. <...> Усе справжнє» (Ю. Шевельов). Іван Михайлович Фізер не бавився, не ставився і не красувався, він творив: без натуги і гніву, радісно і легко. Так виглядало.

Від кінця 80-х доктор Фізер повсякчас присутній в Україні як один із найповажніших чинників її інтелектуального і культурного гуманітарного самотворення. Я не буду тут спинятися на його ідейній і практичній ролі у відродженні Києво-Могилянської академії, — це «тема» В'ячеслава Брюховецького, йому її і розкривати. Я спробую поміркувати про роль почесного професора НаУКМА Івана Фізера у розвитку української гуманітарної і, зокрема, літературознавчої думки в Україні останньої чверті ХХ — початку ХХІ століття.

У практичному вимірі це насамперед його виступи на конгресах МАУ, численні публікації в «СіЧі», «Сучасності», «Наукових записках НаУКМА», «Магістеріумі», праці «Психолінгвістична теорія Олександра Потєбні» 1996 року видання, «Американське літературознавство ХХ століття» (історико-критичний синопсис) 2006 року, його лекційна робота в Києво-Могилянській академії, Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, Миколаївському державному університеті імені Петра Могили, Острозькій академії тощо. Доктор Фізер як носій глибоких знань і продуцент теоретичних ідей стосовно літератури був покликаний Україною у час найвищої потреби — у час кардинального і стрімкого методологічного зламу.

Феноменологія, герменевтика, психоаналіз, теорія архетипів, структуралізм, семіотика, нова американська критика, теорія читацького відгуку, гендерні студії, постструктуралізм, деконструкція, — уся ця велетенська концептуальна маса заповонила українську гуманітаристику в історичному вимірі одномоментно, вмить, породжуючи як нові наукові уявлення, так і нову паранаукову схоластику, як гносеологічні прориви, так і перекоси поверхових скоропостижних засвоєнь. У цьому процесі виняткової ваги набував фактор академічної фундаментальності, міродайність зрілої літературознавчої думки.

Ось, коли мати на увазі його курси на вищих освітніх рівнях (початок 90-х і до 2006 р.), блискучі у своїй прозорій глибині лекції на наших Міжнародних літніх школах кінця 90-х, упорядковану ним (у співпраці з Ларисою Онишкевич і Марією Зубрицькою) «Антологію світової літературно-естетичної думки ХХ століття», — видання, що стало підручником для усіх вітчизняних університетів, де вивчаються школи і напрями сучасного літературознавства, — коли мати на увазі його численні рецензії і відгуки на більшість новочасних літературознавчих праць, у тому числі — на докторські дослідження, то треба з глибокою пошаною визнати, що професор Фізер і став таким міродайним началом для розбурханої літературознавчої думки самостійної України.

Дивно і сумно бачити, як інколи ця ж, дбайливо виплекана Фізером та його американським оточенням нова українська поросль,

не добачає у ньому власне теоретика літератури на тій підставі, що він підходив до предмета то з боку психології, то з боку філософії. Погані учні славного вчителя! Іван Фізер був і є надзвичайно цікавим теоретиком літератури хоч би тому, що предмет цей не припускає ближчого, за вже досягнутий, підходу до себе з надр самого себе. Бо «не існує поетичності до написання вірша або поеми. Поет написав їх, і тільки тоді можна розмірковувати про його поетику». Про яку «чисту теорію» ці апологети предметної «чистоти» виспівують у самозакоханому засліпленні? Про ту, що не потребує і самих творів? Так це вже було. На початку ХХ століття поляк Вл. Ортвін принаймні відверто про це заявляв. Уся значима теорія літератури ХХ—ХХІ століть народжена на стикові гуманітарних наук: слова і психології, слова і семіотики, слова і соціології, слова і етнології, слова і лінгвістики, слова й естетики тощо.

Це доглибно розумів доктор Фізер, котрий своєю метакритичною працею «вийняв/вивільнив» літературно-теоретичний сенс провіденцій Олександра Потебні з масиву його мовознавчих ідей для пожитку не тільки українського, а й світового літературознавства. Адже концепція внутрішніх образів слова та апперцептивного характеру взаємодії реципієнта з художнім текстом, ця власне потєбнянська ідея зродила масу знаменних теоретичних досліджень. Згадаймо у цьому зв'язку праці болгарина Костянтина Горанова «Художній образ та його історичне життя» 1972 року або Григорія Гачева «Національні образи світу» 1977 р., які на сто відсотків живлені ідеями Потебні, хоча ім'я і роль українського вченого не вшановані ані там, ані там.

Іван Фізер — це насамперед фундаментальне і рівномірне знання, фахова обізнаність без зяючих порожнин і випадкових піків, знання, з якого випливає об'ємне бачення предмета. Відтак на периферійні восторги шанувальників Мішеля Фуко, які допіру запізналися із цим цікавим мислителем через переклади, він міг відповісти абсолютно коректним (Іван Фізер взагалі — взірць наукової коректності) порівняльним дослідженням «Український Фуко чи французький Петров», де переконливо показав, що ідея дискретності культурно-історичних епох, яка має величезне значення

для усього літературознавства і компаративістики, сформульована українським інтелектуалом за двадцять років до французького мислителя.

Так само, на мою думку, засадниче теоретичне значення мають судження Фізера про постмодернізм (студія «Постмодернізм: Post/Anty/Modo — термін із нульовим значенням»), висловлені ним у найвищий час — у момент ейфорійного захоплення українського літературознавства постмодернізмом як науковим відкриттям і деконструкцією як літературознавчою істиною в останній інстанції. На тлі розвитку нового історизму, генологічних і культурологічних студій явно периферійного захоплення ще неокріпшої у своїх гностичних засновках української літературознавчої школи. Такий собі делікатний «урок», виконаний Фізером з властивою йому іронічною стриманістю.

Окремого акценту потребує позиція теоретика літератури професора Фізера стосовно найскладнішого і визначального, як на мене, комплексу питань, що з необхідністю виникають на гносеологічному перетині категорій «автор — текст — дійсність». Зворохлена поверхово засвоєним інтелектуальним досвідом останньої третини ХХ століття (передовсім постструктуралізму і деконструкції), ця сфера українського науково-критичного дискурсу відмічена сьогодні особливо великою масою хльостких і безпідставних тверджень, мілких і, по суті, дилетантських уявлень, які дуже легко тиражуються у молодих умах (як викладач я бачу негативну дію подібних літературознавчих міфологем).

Йдеться про те, що цілком закономірне наголошення творчої суверенності митця (яке нарешті прийшло на зміну його позитивістській уярмленості, доведеної радянською теорією до абсурду) не раз починає здійснюватися коштом тотального поневаження глибинних зв'язків мистецтва і дійсності. У підсумку сомнамбулічно повторюваної тези про те, що існує тільки мистецький текст і нічого крім тексту, не тільки сам автор опиняється у чорта на рогах, а й літературний, мистецький твір виявляється випадковим, безплідним і побічним продуктом людської життєдіяльності. Примхою, віднесеною виключно до ігрового начала. Сушого, але не всеєдиного

(за Платоном та подальшими до нього коментарями, як серйозні філософи жартома визначають усю європейську філософію).

Поважна феноменологія дивиться на це інакше. «І тому можна сказати, — пише відомий філософ, осмислюючи цю проблематику на конкретному прикладі, — що те, що відбувається, відбувається так, як воно насправді відбувається у мистецтві. Але ми цього не зрозуміємо, якщо відділили мистецтво від життя. Оскільки мистецтво і є орган життя, в якому саме і народжуються наші можливі <...> почуття, акти нашого розуміння, акти спілкування з іншими людьми тощо»¹. Подібно розуміють ці залежності Ганс Гадамер і Поль Рікер, Міхал Гловінський і Ришард Нич та ін.

Іван Фізер, безумовно, чільний представник феноменологічної школи українського літературознавства, дотримувався саме такої позиції і ніколи не поділяв радикалізму новонавернених adeptів посттеорії, — це повсюдно розлите в його дослідженнях, це не раз було темою наших приватних бесід, для мене з кожної точки зору безцінних. Він знав міру. А що це почуття ґрунтовності і міри почало затрачатися у поколіннєво розламаному українському літературознавстві, що він з тривогою спостеріг загрозу теоретичного верхоглядства, то як людина справи, а не балачки, Іван Фізер заходився відновлювати лад у домі української літературної теорії, бездумно захарашеному імпортованими меблями з дуже різних етнокультурних і «кліматичних» зон. І почав він з основоположних категорій художнього твору — художнього простору (студія «Місця невизначеності художнього твору») і художнього часу («Про який час ідеться у художньому творі»). Перша опублікована у збірнику на честь В'ячеслава Брюховецького «Той, що відродив Могилянку» (2007), а друга — у Могилянському науковому збірнику «Магістеріум», присвяченому світлій пам'яті професора Івана Фізера (2008).

Тепер цілком ясно, що це були цеглинки більшої, можливо, головної книжки Івана Фізера, над якою він працював упродовж

¹ *Мамардашвили М.* Эстетика сознания. — Москва: Московская школа политических исследований, 2000. — С. 272.

останнього року свого життя і яка мала зватися «Філософія літератури». Напрочуд струнко викладаючи свої погляди на речі вищої теоретичної складності (бо про якусь буцімто «герметичність» наукового стилю Фізера можуть говорити тільки люди, геть глухі до тексту як такого — і художнього, і науково-критичного, передовсім — свого власного), автор щоразу підкреслював, що не претендує на відкриття, а просто вважає за потрібне наголосити на устояних у світовій теоретичній традиції постулатах.

Це було і так, і не так. Справжній теоретик і майстер, він вільно почувався у просторі світової літературної і філософсько-естетичної думки, висловлювався лаконічно і точно, в дефінітивних актах заховуючи власну некрикливу провіденцію. Це цілком інший клас роботи, ніж силувано-манірне перетягування у власні словесні форми ідей і суджень, почерпнутих з англійських джерел і до часу не дуже відомих вітчизняному філологічному істеблішментові. А коли вже немає де «запозичити», привселюдно розпочатися — «у нас немає чистої теорії!». За такої інтелектуальної вторинності цих «теоретиків» справді може спохопити розпач, бо ж настає час говорити **від себе**, продукувати **власну думку**, а з цим виявляється — тяжко. Тут і вигулькує в якості оригінальної та чи та прадавня теза, скажімо, про «мовомислення», теза, фактично закорінена в психолінгвістиці Олександра Потебні і сто разів декларована у критичних есеях багатьох істориків літератури, згадаю тут бодай пристрасного Григорія Штона. Іван Михайлович на таку «провіденцію» просто усміхнувся б.

Він взагалі умів усміхатися світові, незрідка — іронічно, але у цій його іронії ніколи не було злоби і заздрості, а саме тільки розуміння розірваності людини між тварним і небесним. Він спонтанно і легко, як дихав, ширив довкола себе світло і приязнь. І тут остання теза мого слова про Фізера, слова, що писатиметься в мені, допоки мого життя.

Люди науки і культури природним чином прагнуть здобути собі добре ім'я, чесно йдучи, здобувають його, а розпоряджаються своїм «добрим ім'ям» по-різному. Дехто уміло вкладає його у бізнес і має з того реальні практичні дивіденди (це особливо популярно

у наші часи хижого підприємництва і натужного іміджмейкерства). Дехто сластолюбно береже його вдома, подалі від сторонніх очей, в оббитій дорогим оксамитом скриньці: він виймає його безсонними від душевного неспокою ночами, милується цим ім'ям, пестить його, погладжує тремтячими пальцями, обхукує його любовно, бо ж як не замикай цю оксамитову скриньку, а клятий пил все одно осідає на ньому і якась тьмяність в'їдається в це твоє чесно здобуте, але сховане від людей добре ім'я. Нічні зітхання не допоможуть — на мить прояснене душевною вологою, воно від неї тьмянітиме ще дужче.

Але, на щастя, є інші, такі, що здобули ім'я собі, а віддали — людям. Це — маги і чародії, котрі входять у силу, здобувають собі добре ім'я і за вказівкою власних чародійських інтуїцій віддають, довіряють своє ім'я, свою силу іншим. Довіряють, щоби воно працювало, щоби з нього було ще «щось». Таким був Іван Фізер.

Його ім'я — це реальна енергія, яка винесла на високі орбіти десятки і сотні персональних доль громадських діячів, науковців, молодих дослідників, студентів. Для усіх них воно стало тим магічним рухом, який через сотні відгуків, рецензій, рекомендацій (які не вкладеш у жодне зібрання творів і не віднесеш до жодної «чистої теорії») дав розгін їхнім персональним долям, виніс їх у великі світи, дозволив реалізуватися на всю Богом дану потугу. Як супутній вітер, що не дає перекинутися вітрильнику під натиском холодних валів життєвої Атлантики.

Професор Іван Фізер... Якщо ми чуємо над собою цей кличний посвист у вантах, значить — пливемо.

15 квітня 2008 року, Нью-Йорк

КУЛЬТУРА КАКБИ¹

«Споконвіку було Слово, і з Богом було Слово, і Слово було Бог» (*Єванг. від Івана*). Середньовічні книгописці власних імен не проставляли, бо слово було всім: Божа благодать, розлита як повітря, тривала і в требниках, і у vox populi, і в народній пісні. Згодом з'явилося авторське слово, — як факт утвердження особистості. Майже до кінця XX віку авторським словом і значиться присутність людини на землі, її спромога і самотність, її успіхи і невдачі, воля і сум. «Я є, я тут, я так кажу», — конфігурація речей і понять впливає з мого органічного тут буття. Все, що діється, діється так і через мене. Який тягар, коли вдуматися!

Під кінець XX ст. у люмпенізованому просторі вже мало чим російської мови народжується слівце **какби**. Пишеться, як чується, одним залпом, сполучник — не сполучник, частка не частка — клин між особистістю і писаним/мовленим нею словом. «Я какби вчуса», «ти какби працюєш», «він какби співчуває», «вона какби піклується», «воно какби легально», «ми какби зібралися», «ви какби горді» а «вони какби керують». Я його не перекладаю, бо воно ідіоматичне, неперекладне.

Народжена як жарт на розвалинах ортодоксальних ідеологій, ця мислеформа від початку містила в собі вельми серйозний смисл,

¹ Какби — потворні істоти; за однією з версій — поріддя страху й марнославства.

а саме: **публічне відречення від сказаного далі**. Відречення, відсторонення, дистанціювання, складання із себе всякої відповідальності за думки і судження, висловлені після сполучної частки **«какби»**. Застосовуй цю форму і май святий спокій, бо ж хто тебе тепер питає по суті, коли вона какби? «Weż pan sobie żonę z prosta: duzo szczęścia, małe kosta», — як радив персонаж Станіслава Виспянського!

Під кінець ХХ ст. **какби** почало множитися, ширитися, розповзатися по всій малоросійсько-мовній площі мільйонами і мільярдами черв'яків-вірусів, видаючи мовця зі слова і слово із мовця навіть в інших мовах. Тепер землю нипають мільйонні череди знелюднених слів і німі, безсловесні тіні, неначе тумани різних років, які ніколи не зійдуться і нікому нічого не повідають, бо що вони насправді можуть сказати какби?! «Я какби вас люблю», «Ти єсть народ, якого какби сила», «Вставай, хто серцем какби р'явий», «Коливалося флейтами там, де какби зайшло»...

Це почалося давно. Гертруда Стайн казала, що за часів Гомера і Чосера, коли мова ще була молода, *«поет міг назвати річ, і вона справді була там. Але коли її пригнітила пам'ять, річ утратила свою ідентичність, і поет прагне її віднайти»*. Так, за життя Гертруди Стайн поет **ще прагне віднайти** ідентичність речей в автентичності власної мови! Нині таке прагнення визнається смішним, а сама проблема какби переведена у ранг схоластичних.

Врешті-решт, не можуть, то й не можуть, не годні бути **у слові (а не при слові)**, хай і не будуть, хай ідуть собі з миром в інші знакові системи, Бог — не видасть, свиня — не з'їсть. Історія знає безліч прикладів чесних відступів і становчих зречень. «Secedo, — я йду», казали плебеї, котрі в обстоюванні власних прав 494 р. до н. е. демонстративно зреклися римської общини. Ці плебеї були послідовними, бо, маючи обиду на Рим, вони залишили цей Рим, зреклися його захисту і слави.

Не такі плебеї сучасні: вони не зречуться жодної вигоди і слави, нікуди не підуть, вони все загидять своїм какби, розтиражують свої слова, за які ніхто не відповідає (бо ж це какби слова), а самі залишаться тут же, какби в колі літератури, какби оцінюючи ефект власних какби виступів: а ну як комусь какби вдасться

догледіти в їхніх какби забавах щось какби присутнє, таке, про що вони й гадки не мали?! Ото буде какби штука какебєнна!

Чому я кажу про це? Хіба не можуть між автором і його вербальним втіленням виникати референтні зв'язки? Не тільки можуть, а й неминуче виникають! Але коли? На етапі сирівця, лабораторної роботи, коли літературного продукту як такого ще немає, коли автор ще нічого не дійшов, коли його творчі інтенції ще не вилилися у завершені структури образних значень, коли ще все драглисте: повертай, як хочеш. Але щоб отаке — і на люди?! Подібна манера виносити на люди сирівець, з хихотінням зрікаючись відповідальності за результат, є морально-естетичним збоєм на рівні тонких структур.

Повторюся: манера, а не прийом, бо як один із прийомів автотематизму цей «клин» (дистанціювання від власного тексту) є здавна відомим і сам по собі цілком нейтральним. Але як манера, це — якась нова культура, виведена зі снобізму і піднесена у ранг рафінованості: ти шукай, читачу, шукай, там фатить! А що я, автор, тобі нічого присутнього так й не сказав, так і ввіймати мене ні на чому, а кожна спроба какби оцінити мій текст твоїм, читачу, какби розумом, вона зраджує твою, читаче, какби наївність. Бо істинний талант він какби завжди какибенно незкакабельний!

Боязнь правд, острах суджень, свербіж самозвеличень: тільки так можна розцінити добровільну відмову автора бути ідентичним власному слову. Яка природа цього комплексу у наші вільні часи? Мені здається, що ми маємо справу з новітньою самоцензурою. Бо коли та чи та культурна парадигма перетворюється на ідеологію, — а саме так випадає говорити про парадигмальне відречення від суджень, оцінок і присутніх тверджень, — то ця ідеологія неминуче породжує свого **охоронця і контролера**. Коли «я» визнає і постулює тотальну релятивність правд, «культуру какби», то тим самим дане «я» перебирає на себе відповідальність за «чистоту» постульованої релятивності. Звідси — позірна, але повсякчас наголошувана непричетність автора до тексту, що ніби починає жити власним життям, яким він у постульованій повноті наділений бути не може!

Так зароджується «цензор у собі»: «Він там живе. Дрімучий, без гоління. Він там сидить, як чортик у трубі, і тихо вилучає вам

сумління. Зсередини, потроху, не за раз. Все познімає, де яка іконка. І непомітно вийме вас — із вас...». Знаємо, як обурилася Ліна Костенко з приводу гасла «Україна встає з колін», бо Україна як космос і як логос ніколи не колінкувала! Бо кожний особисто відповідає за скріплений словом стан світу! Бо безчесно не відповідати за зміст того, що ти проголошуєш.

Ліна Костенко — відповідає. Явища і речі у світі Ліни Костенко є точно там і так, де і як вони називаються. Саме з позиції її письма, де немає місця відчуженню слова від автора на відстань зневаги чи зневаги, оголюється дешева суть позерства, що культивується нині і в житті, і в літературі. Тому я і кажу про «культуру какби» з таким натиском. Автор не може бути ані мудрішим, ані точнішим за власне слово, хай навіть він загорнеться у сім сувоїв самоіронії.

Що таке досконалість? Невже це — істинність, нестерпна для какби інтелектуала? Адже саме через боязнь видатися смішним в очах какби-бомонду какби-автор культивує «цензора в собі» й нічого не стверджує, нічого не постулює, нічого не називає, бо ж хто його зна, як воно насправді! Бідолашний, він так і не збагнув, що справжній талант навіть помиляється досконало, бо досконалість і непомильність, — не з одного ряду, це навіть не синоніми! Досконалість **«це — повнота, нерозрізненна всередині себе представленість тут і тепер»** (М. Мамардашвілі). Про яку повноту, про яку представленість може йтися, коли між особистістю і словом вірається какби, — цей інтелектуальний клин їх зумисного розподібнення? «Он бачиш, хто сидить в тому саду? Невже я з ним розмову заведу? Невже я з'їм те яблуко-гібрид, що навіть дух його мені набрид?!». Ні, не конче: в тому й щастя, що вибір є завжди: на те людині й дарована Богом свобода! Кому — какби, а кому — акварелі «в глибокій пам'яті Дніпра».

О, не взискуй гіркого меду слави!
Той мед недобрий, від кусючих бджіл.
Взискуй сказати поблідлими вустами
Хоч кілька людям необхідних слів.

Ліна Костенко

2005 р.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

А

- Аверінцев Сергій 418
Агеєва Віра 419
Адорно Теодор 26
Андієвська Емма 67, 68, 89, 440—442, 489
Андреєв Леонід 436
Андрусів Стефанія 84
Андрусак Іван 78, 251, 255, 450
Андрухович Юрій 79, 211, 245, 284, 285, 307, 419, 437, 489
Антонич Богдан-Ігор 24, 71, 96, 203, 273, 350, 405, 409, 411, 419,
436—438, 445
Антонишин Світлана 361
Антонович-Рудницька Марина 43, 53
Аполлінер Гійом 212, 259, 304, 404, 435, 439, 445, 455, 458
Арагон Луї 435, 436
Архипенко Олександр 41, 45
Арчимбольдо Джузеппе 437
Астаф'єв Олександр 66

Б

- Бабак М. 301—304, 307, 312
Бабій Олесь 45
Бабовал Роман 28
Багрянний Іван 23, 72, 323
Бажан Микола 7, 27, 29, 82, 86, 119, 324, 328, 337, 342, 395
Балашов Ніколай 436
Балашова Тамара 435
Барабаш Юрій 21
Баран Євген 246, 253
Баранович Лазар 21
Барка Василь 71, 89, 323, 485
Барт Ролан 238, 294
Бахтін Міхаїл 241
Бедрик Юрій 248, 251, 253, 256, 449
Бернс Роберт 455
Белій Андрій 267
Белінський Віссаріон 18
Бжозовські Вінцент і Станіслав 34
Бичко Ігор 350, 403
Білецький Олександр 15, 392
Білокур Катерина 414
Білоцерківець Наталя 57, 287, 288, 312
Блакитний Василь 46
Близнаць Віктор 26
Бовсунівська Тетяна 22
Бойко-Блохін Юрій 43, 61
Бойчук Богдан 43, 52, 57, 65—68, 69, 75, 76, 89, 216, 485
Бондар-Терещенко Ігор 31, 246—248
Боровий Василь 327
Бортняк Анатолій 379

- Босх Ієронім 437, 468
Братан Микола 379
Братунь Ростислав 285, 328
Бретон Андре 223, 435, 436, 442
Брехт Бертольд 259
Бровченко Володимир 285, 333, 342, 343
Брюховецький В'ячеслав 491, 495
Бузько Дмитро 25
Бунюель Люїс 435
Буртгардт Освальд 44, 47; *див. також* Клен Юрій
Бурже Поль 41
Бурлаков Сергій 375
Буряк Юрій 61
Буцький Анатолій (композитор) 261
Бгабга Гомі 482
Бялошевіч М. 260

В

- Вакуленко Сергій 16
Валері Поль 404
Валіцький Анджей 19
Васильєв О. 35
Васильківська Женя 68
Вацієтіс Ояр 199
Веверіс Ейжен 199
Величко Самійло 15
Величковський Іван 21
Веневітинов Дмитрій 200
Вервес Григорій 39
Вересай Остап 161
Верлен Поль 41, 455

- Вернадський Володимир 243
Вика Казимир 433
Винниченко Володимир 23, 30, 62, 371
Виноградов Віктор 18
Вирган Іван 327, 328, 337, 341, 343
Виспянський Станіслав 74, 499
Вишенський Іван 21
Вишенський Станіслав 196
Вільний Володимир 340
Вінграновський Микола 24, 97, 98, 119—147, 151, 154, 155, 170,
208, 209, 211, 212, 223, 237, 296, 357, 360, 393—395
Вінчі Леонардо да 392
Вірмо Ален 435
Вірмо Одетт 435
Вовк Віра 67, 68, 78, 197, 207, 476
Возняк Михайло 15, 18
Возняк Тарас 66
Володимирський Серапіон 19
Волоцький Йосип 19
Волошин Максиміліан 233
Волошин Петро 478
Вольська Марія 34
Воробйов Микола 63, 78, 79, 151, 155, 196, 197, 207, 210, 234, 238,
242, 244, 475—481
Вороний Кіндрат 34
Вороний Микола 14, 34—41, 51, 195, 351, 367
Воронько Платон 335, 375, 379, 475
Вуд Сара 482

Г

- Гаврилов Дмитро 20
Гадамер Ганс 7, 247, 386, 390, 495
Гайдеггер Мартін 7, 315, 368, 407, 415
Гайденко Піала 360, 391, 415, 442
Гайне Генріх 41
Галчинський Констати ільдефонс 56, 311, 339, 411, 436
Галятовський Іоанікій 21
Гарасевич Андрій 44, 48
Гарасимович Єжи 260
Гачев Григорій 101, 102, 240, 241, 493
Гегель Георг 202
Гедройц Єжи 64
Гейзінга Йоган 247
Гейнес Джон Дилан 9
Гемінгвей Ернест 191, 276
Геракліт 224
Герасименко М. 324
Герасим'юк Василь 8, 38, 65, 88, 182, 187, 211, 239, 242, 243, 249,
251, 406, 419, 427—429, 431, 432
Гете Йоган Вольфганг 418
Гірник Микола 334—337
Гірник Павло 61, 403
Гловінський Міхал 376, 495
Глущенко Микола 414
Гнатишак М. 53
Гнатів Х. 466
Гнатюк Іван 327
Гнатюк Ольга 405, 406
Говарт Дейвід 482

- Голобородько Василь 63, 79, 151, 196, 197, 198, 207, 238, 419, 422,
423, 424, 476
- Голованівський Сава 328
- Головко Андрій 25
- Голод Петро 392
- Голота Любов 395
- Голуб Андрій 454
- Гомбрович Вітольд 251, 336
- Гомер 232, 499
- Гончар Олесь 26, 361, 362
- Горанов Костянтин 493
- Горбачевський Іван 45
- Гординський Святослав 18, 323, 436, 437
- Грабович Григорій 15, 18, 20—22, 71—77, 79, 81, 83, 203, 344, 347,
348, 365
- Грабянка Григорій 15
- Грива Максим 44
- Григорів Михайло 79, 196—199, 207, 213, 214—220, 222—224,
226—235, 243, 275, 441—445, 476
- Грицай Остап 72
- Гриценко Олександр 247, 296
- Грицков В. 20
- Грінченко Борис 22
- Гром'як Роман 321, 389
- Грушевський Михайло 14, 18
- Гужва Валерій 379
- Гуменна Докія 75
- Гуменюк Віктор 387
- Гундорова Тамара 22, 66, 484, 486, 488, 489
- Гусерль Едмунд 7

Д

- Далі Сальвадор 313, 436, 445
Даниленко Андрій 16
Даниленко Володимир 247
Данте Аліґ'єрі 41
Дараган Юрій 44, 45, 48, 49, 50, 203, 350, 419, 420
Дашкевич Микола 14
Девдюк Т. 450
Державин Володимир 52, 71
Деріда Жак 482
Джей Мартін 409
Джойс Джеймс 85
Дзюба Іван 51, 64, 67, 122, 128, 133, 139, 145, 197, 207
Діброва Володимир 24, 29
Дільтей Вільгельм 442
Дімаров Анатолій 26
Довгалевський Митрофан 21
Довгий Олесь 379
Довженко Олександр 23, 137, 140, 143, 196, 371
Доленга Михайло 58
Домонтович В. 23, 29; *див.* Петров Віктор
Донцов Дмитро 52, 60
Дончик Віталій 32, 55, 65
Дорошко Петро 27, 337
Драгоманов Михайло 14, 22, 34
Драй-Хмара Михайло 15
Драч Іван 24, 58, 93, 97, 98, 119, 120, 127, 138, 145, 146, 197, 198,
207, 208, 212, 236, 238, 285, 357—360, 395, 475, 476
Дрозд Володимир 26
Дрок Костянтин 330, 336, 343

Дюрер Альбрехт 468
Дюшан Марсель 435

Е

Ейнштейн Альберт 174
Еклезіаст 252
Еліот Томас Стернз 85, 204, 212, 404
Елюар Поль 224, 435
Ель Греко Доменіко 432
Емпедокл 224
Епштейн Михайло 265, 266, 269, 279, 418
Ешкрофт Біл 482

Є

Євтушенко Євген 283
Євшан Микола 14
Єрастов Степан 34
Єфремов Сергій 14, 34, 268
Єшкілев Володимир 31

Ж

Жадан Сергій 78, 85, 254—256, 260
Жиленко Ірина 145, 395
Жирмунський Віктор 322
Жичинський Юзеф 31
Жуковський Аркадій 43
Жулинський Микола 64, 66, 92

З

Забашта Любов 120, 404
Забужко Оксана 22, 57, 361, 406

Загребельний Павло 67
Зарудний Микола 27, 29
Засенко Петро 358
Затонський Дмитро 261, 262
Затуливітер Володимир 395, 416
Зборовська Ніла 66, 440, 441
Звиняцковський Володимир 202
Земляк Василь 23
Зеров Микола 15, 24, 71, 185, 195, 389, 399, 417
Зієдоніс Імант 199
Зілінський Богдан 47
Зірнітіс П. 199
Зубрицька Марія 492
Зуєвський Олег 86, 323, 439, 440
Зюскінд Патрік 30

I

Іванисенко Віктор 120
Іванов Дмитро 369, 375, 379
Іванюк В. 387
Івашкевич Ярослав 27
Ігнатенко Ганна 454, 461
Ігнатенко Михайло 454
Іздрік Юрій 26
Ілля Валерій 197, 406
Ільницький Олег 15
Інгарден Роман 7, 80
Іов Іван 22
Ірванець Олександр 263, 271, 284, 307, 311, 312
Ірлявський Іван 44, 48
Іргеньєв Ігор 260, 263

Ісаєв Федір 328

Ісіченко В. 21

Й

Йогансен Майк 25, 259, 275

Йосіповічі Габріель 404

К

Казін Александр 263—265, 287

Калинець Ігор 22, 53, 61, 78, 79, 185, 206, 211, 240—242, 293, 402,
404—407, 409—417

Камю Альберт 275, 447

Кандінський Василь 267

Кант Іммануїл 6, 8, 99, 117, 387, 388

Карамзін Микола 17

Каспрович Ян 34, 35

Кассіер Ернст 442

Качуровський Ігор 43

Квятковський Єжи 421

Керрол Льюїс 411

Кирина Патриція 419, 421

Киричук Олександр 350, 403

Кир'ян Надія 197

Китайгородська Віра 403

Китастий Віктор 395

Кібіров Тімур 263

Кінан Едвард 18, 20

Кінцанс В. 95

Кіркегор Серен 360

Клен Юрій 29, 44, 47, 51, 58; *див. також* Бурггардт Освальд

Кобилянська Ольга 23, 348

- Коваленко Андрій 299
Коваленко Леонід 120
Ковалів Юрій 43, 66, 321, 389
Козачинський Михайло 21
Кокотюха Андрій 249, 255, 256
Кокто Жан 435
Колачинська О. 34
Колачинський Прокіп 34
Колодій Віталій 285
Коломієць В. 96, 379
Коломієць Олексій 23, 29
Колос Іван 44, 48
Конт Огюст 37
Кордун Віктор 30, 38, 63, 79, 151, 196—198, 206, 210—213, 419,
423, 424, 476
Корж Віктор 285
Корнійчук Олександр 27
Коровицький Іван 74, 79, 81
Короненко Світлана 61
Коротич Віталій 119, 145, 208, 453
Косач Юрій 24, 73, 75, 436
Костенко Ліна 24, 29, 63, 67, 97, 98, 129, 134, 145, 151, 156, 209,
210, 236, 238, 240, 241, 286, 301, 339, 350—355, 358, 467, 501
Костецький Ігор 73—75
Костецький Юрій 15
Костомаров Микола 14, 22
Костюк Григорій 71
Кочерга Іван 30
Кочур Григорій 327
Крекотень Володимир 15
Кропивницький Марко 35

Кручених Олексій 259, 266, 268
Кубілюс Витаутас 372
Кудлай Олексій 454
Куліш Микола 23, 29, 30, 82
Куліш Пантелеймон 14, 22
Кундера Мілан 30
Купченко-Фроляк Г. 466
Купчинський Роман 46

Л

Лавріненко І. 301
Лавріненко Юрій 29, 67, 71
Лазоренко Тимофій 454
Лакан Жак 436
Лапський Остап 409
Ле Іван 27
Левада Олександр 27
Левінас Емануель 483—485
Левченко С. 275, 301, 305
Ленін Володимир 338
Либонь Семен (Олекса) 263, 296, 308—310
Липа Юрій 44, 45, 203, 420
Лиша Раїса 78
Лишега Олег 26, 29, 78, 185, 198, 199, 232, 235, 238, 446, 448, 449
Лівицька-Холодна Наталя 44, 203, 350
Ліницька Любов 41
Ліотар Жан Франсуа 30, 31
Ліхачов Дмитро 18, 20, 266, 424
Лонгфелло Генрі 132
Лорка Гарсія 204, 436, 455
Лотман Юрій 247

Лукаш Микола 67, 455—459, 461
Лупій Олесь 30
Луценко Дмитро 379
Луцький Остап 36, 51, 62, 346, 386
Луцький Юрій 15
Лучук Іван 22
Лучук Ольга 27
Лятуринська Оксана 42, 44, 48, 56, 57, 203, 349, 350, 420

М

Магрітт Рене 435
Маєвський Ст. 433
Мазуренко Галина 44, 45
Макаров Анатолій 237
Максимович Михайло 14, 18
Маланюк Євген 15, 24, 40, 42, 44, 45, 46, 48, 50—52, 60, 62, 63, 195,
273, 323, 346, 349, 350, 355, 372, 420, 470
Малевич Казимир 267
Маленький Ігор 275, 406
Малишко Андрій 28, 96, 119, 208, 324, 327, 328, 332, 337, 341, 342,
356, 403
Малкович Іван 249, 406, 419, 426, 432
Маловик Григорій 454
Мальований Ігор 454
Мамардашвілі Мераб 7—9, 95, 99—101, 114, 115, 117, 136, 142, 161,
168, 203, 204, 241, 243, 400, 403, 408, 417, 477, 495, 501
Мандельштам Осип 153, 202, 311
Манн Томас 85
Марінетті Філіппо 267, 404
Марусик Петро 197
Марцинкявічюс Юстінас 428

- Масарик Томаш 47
Масенко Терень 120
Масловська Тетяна 326, 386
Массон Андре 435
Матісс Анрі 413
Матушевський І. 348
Махар Йосиф 74
Махно Василь 88, 248, 249, 251, 253
Махновець Леонід 18
Маяковський Володимир 259, 267, 269, 285
Медвідь В'ячеслав 30
Меженко Юрій 15
Мейс Джеймс 482—484, 488—490
Мельник Ярослав 247
Мельників Ростислав 248, 251, 253, 256
Мельничук Тарас 79, 212, 238, 419, 425, 426, 433
Метерлінк Моріс 41
Микитенко Іван 27
Мирський Микола 44
Мисик Василь 280, 328, 342
Мишанич Олекса 15, 21, 64
Міллер Джон Стюарт 37
Міняйло Віктор 26
Мірошніченко Микола 22, 28, 296
Мітосек Зоф'я 387, 390
Мішо Анрі 224
Млодоженець С. 259, 269
Мовчан Павло 145, 239, 395, 419, 422
Мономах Володимир 19
Моренець (Масальська) Вікторія 453

Моренець Володимир 56, 78, 79, 81, 101, 260, 284—286, 326, 355,
368, 373, 384, 386, 390, 395

Моренець Пилип 454, 455, 461

Мосендз Леонід 44, 45, 58

Москаленко Михайло 29, 30, 66, 223—225, 229, 243, 274, 275, 389,
442, 443

Москалець Костянтин 28, 88, 216, 406

Муратов Ігор 27, 325, 328

Мургауз Пол 445

Мушкетик Юрій 29

Н

Нагнибіда Микола 96, 333, 335

Найдан Михайло 27

Найден Є. 275, 301, 304, 306

Наливайко Дмитро 21, 323, 348, 395, 438

Наторп Пауль 442

Неборак Віктор 211, 238, 263, 284, 286—288, 291—293, 295, 312, 406

Неврлий Мікулаш 42, 44, 47, 48, 51, 58, 61

Невський Александр 338

Недоступ Віктор 296, 308, 309, 310

Незвал Вітезслав 74, 212, 259, 436

Немоєвський Анджей 35

Неруда Пабло 212, 275, 281, 436

Нехода Іван 96, 324, 327, 333, 335, 342, 343

Нич Ришард 495

Ніколаєв С. 260

Німчук Василь 16

Новаліс Фрідріх 387, 391

Новикова Марина 242, 432

О

- Огоновський Омелян 14, 18
Олесь Олександр 39, 40, 46, 47, 51, 54
Олійник Борис 93, 98, 145, 146, 208, 210, 236, 265, 269, 301, 307,
308, 359, 369, 375, 376, 379—383, 385
Ольжич Олег 44, 46—49, 54, 55, 60, 62, 349, 350, 420
Онишкевич Лариса 492
Орест Михайло 28, 29
Ортівн Вл. 493
Ортега-і-Гассет Хосе 334
Осадчий В. 155, 395
Осадчук Петро 379
Острик Михайло 120
Осьмачка Тодось 29, 38, 96, 239, 323, 485, 489
Охара То Ко 41

П

- Павич Мілорад 30
Павличко Дмитро 129, 134, 150, 191, 206, 214, 232, 236, 240, 241,
265, 286, 329, 342, 355, 356, 466, 467
Павличко Соломія 64, 66, 363, 390, 440
Павлишин Марко 15, 27, 241, 412
Павліковський Тадеуш 34
Павлюк Антін 44
Падалка Никифір 454
Пайпер Т. 259
Паламарчук Галина 454
Палій Ліда 465, 466, 468—474
Пантюк Сергій 248, 256, 449
Панч Петро 27
Панченко Олександр 266

- Панченко Володимир 353
Парамонов Сергій (Лісний) 20
Паунд Езра 85
Пахаренко В. 246
Пахльовська Оксана 15, 391
Пачовський Василь 40, 201, 366, 418
Пашковський Євген 22, 26
Пелешенко Юрій 21
Первомайський Леонід 156, 324, 326—328, 335, 342, 356
Перебийніс Петро 285
Перетц Микола 14
Перс Сен-Жон 30, 204, 212, 224, 389
Петро І 338
Петров Віктор 7, 15, 493; *див. також* Домонтович В.
Петров М. 14
Пилипенко Сергій 46
Пипін А. 14
Піаф Едіт 395
Підмогильний Валер'ян 23
Підопригора Афанасій 454
Підпалій Володимир 145, 155, 461
Підсуха Олександр 335, 341, 343
Пікассо Пабло 435
Платон 100, 392, 495
Платонов А. 20
Плужник Євген 24, 53, 71, 156, 185, 203, 239, 332, 350, 399, 409
Плющ Леонід 114
Погодін Михайло 17
Погрібний Анатолій 248
Позаяк Юрій 263, 271, 295—297, 307—311
Поліщук Валер'ян 259, 261, 268, 304

Понирко Н. 266
Порембович Едвард 15, 348
Портяк Василь 30
Потебня Олександр 229, 443, 493, 496
Преввер Жак 435
Прігов Дмитрій 260, 263
Прокопович Феофан 21
Процюк Степан 248—250, 252, 253
Пруст Марсель 8
Прюдом Сюлі 41
Путь Андрій 454, 455, 461
Пушкін Александр 41
Пшибось Юліан 212, 224, 260, 275
П'янов Володимир 475

Р

Радивиловський Антоній 21
Радишевський Р. 16
Рачук Микола 197
Ребиндер Борис 20
Ревакович Марія 69, 78
Рей Ман 435
Рей Миколай 16
Рембо Артур 275
Реп'ях Станіслав 374
Рибаков Борис 18
Рильський Максим 24, 29, 119, 121, 141, 170, 189, 324, 326—328,
331, 335—338, 341, 343, 362, 393, 417
Римарук Ігор 50, 61, 64, 65, 183, 187, 189, 211, 238, 249, 251, 361,
396—401, 406, 419, 432, 467, 480, 486
Рікер Поль 7, 495

Рільке Райнер Марія 85, 204, 404
Рогач Іван 48
Розумний Максим 248, 251, 255, 256
Росовецький Станіслав 16, 19
Рубан Василь 151, 196, 406
Рубінштейн Лев 260, 263
Рубчак Богдан 15, 40, 43, 50, 51, 57, 62, 63, 65, 68—70, 78, 96, 346,
347, 350, 386, 419, 421, 436, 437, 466
Руденко Микола 78, 236
Руденко Сергій 298
Рудницький Степан 45
Рюс Жаклін 370
Рябчук Микола 64, 85, 238, 240, 253

С

Садовський Микола 35
Саїд Едвард 482
Сакович Касіян 21
Салига Тарас 43, 44, 48, 56
Самійленко Володимир 22
Самійленко Микола 327, 454, 460—464
Самчук Улас 23, 56, 72, 75, 77, 79, 81
Сартр Жан-Поль 37, 275, 386
Саченко Михайло 151, 196
Свідзинський Володимир 53, 71, 203, 239, 350, 389, 419, 422
Світличний Іван 78, 98, 406
Сезан Поль 414
Селегій Михайло 48
Селінджер Джером 187
Семененко Іван 196
Семенко Михайль 41, 259, 260, 263, 268

- Сенатович Оксана 395
Сивокінь Григорій 14, 296
Сидоренко Галина 39, 273
Сизоненко Олександр 30
Симоненко Василь 78, 119, 120, 129, 145, 146, 156, 208, 209, 237,
241, 339, 346, 361—367, 402, 475
Скиба Роман 248, 253, 256
Сковорода Григорій 21, 161, 359
Скунць Петро 359
Словацький Юліуш 41, 387
Смаль-Стоцький Степан 45
Смолятич Климент 19
Смотрицький Мелетій 21
Солнцева Юлія 140
Соловійов Сергій 17
Сом Микола 120
Сорока Петро 66
Сосюра Володимир 96, 277, 324, 327, 328, 335, 338, 342, 356, 403
Спенсер Герберт 37
Спицький Леонід 454
Срезневський Ізмаїл 14
Сріблянський Микита 14
Стайн Гертруда 232, 235, 499
Сталін Іосиф 327, 338
Стафф Леопольд 34, 35, 411
Стельмах Михайло 26, 27, 324
Степанюк Борислав 454
Стефаник Василь 23, 348
Стефанович Олекса 38, 44, 47, 52, 53, 62, 63, 203, 350, 389
Стівенс Воллес 404
Стрельбицький Михайло 184

Струк Данило 404, 405, 409, 411
Стус Василь 29, 63, 92—118, 129, 134, 145, 150, 240, 251, 256, 424
Сулима Микола 21

Т

Талалай Леонід 102, 146—164, 170, 211, 212, 239, 395
Таран Людмила 57
Тарнавський Микола 15
Тарнавський Юрій 65, 89, 239, 244, 260, 272—276, 278—284,
394, 409, 470
Твардовський Олександр 359
Творогов Олег 20
Тейлор Чарльз 85, 86
Теліга Олена 44, 48, 59, 60, 350, 365
Тимошенко В. 45
Тиффин Гелен 482
Тихий Наум 27
Тихонравов Микола 14
Тичина Павло 24, 35, 36, 38, 40, 46, 62, 63, 71, 74, 77, 82, 96, 156,
185, 204, 208, 277, 324, 326, 328, 332, 335, 336, 341, 342, 344,
404, 478
Тодоров Цветан 482
Тороп В. 20
Тувім Юліан 35, 385
Тудор Степан 25
Туптало Димитрій 21
Тургенєв Іван 41
Тютчев Федір 41
Тютюнник Григійр 23, 26, 141, 357
Тютюнник Григорій 30

У

- Українка Леся 14, 15, 23, 30, 57, 71, 204, 348—350, 367, 418
Упеник Микола 330, 335, 337, 342
Учелло Паоло 437
Ушкалов Леонід 15, 21

Ф

- Фаулз Джон 30
Федюк Тарас 61, 88, 166, 167, 169—173, 176—178, 180, 182, 185,
186, 188, 189, 190, 192, 193
Фененко Микола 454, 455
Фенон Франц 482
Фет Афанасій 41
Филипович Павло 55
Фізер Іван 15, 49, 52, 74, 84, 85, 330, 440, 472, 491—497
Фінкельштейн Леонід 5
Франко Іван 6, 9, 14, 22, 35, 36, 99, 187, 201, 332
Фуко Мішель 7, 247, 493

Х

- Хвильовий Микола 23, 25, 58, 82, 356
Хлебніков Велемір 259, 266—269, 275
Хмелюк Василь 44
Холодний Микола 29

Ц

- Царинник Марко 89, 90, 92
Цибулько Володимир 85, 216, 238, 253, 263, 311—314, 316, 317,
449, 489

Ч

- Чарлз Джин 482
Череватенко Леонід 50
Черниш Галина 260, 262, 263
Чернілевський Станіслав 379
Чижевський Дмитро 15, 16, 18, 19, 45
Чижевський Т. 259
Чичибабін Борис 187
Чосер Джефрі 232, 499
Чубай Григорій 185, 238, 239
Чупринка Григорій 39, 40, 41, 51

Ш

- Шамрай Агапій 15
Шапір Максим 270, 271, 313
Шаповал М. 49
Шар Рене 223
Швець В. 27, 96
Шевельов Юрій 15, 16, 18, 24, 43, 56, 65, 87, 93, 95, 98—100, 110, 114, 322, 323, 368, 384, 439, 491
Шевченко Михайло 30, 379
Шевченко Тарас 22, 51, 92, 111, 122, 172, 187, 204, 208, 303, 307, 342, 387, 399
Шевчук Валерій 21, 23
Шевчук Василь 475
Шекспір Вільям 41
Шелер Макс 442
Шеллінг Фрідріх 391
Шерех Юрій 15, 18, 23, 24, 28, 52, 72, 75, 87, 186, 322, 323, 384, 420, 439
Шіллер Фрідріх 371

Шкляр Василь 30
Шкурупій Гео 25
Шмейкал Ф. 436
Шовгенів Іван 59
Шрейдер Юлій 265
Штонь Григорій 496
Шульц Бруно 447
Шум Аріядна 96

Щ

Щепкін Михайло 41
Щоголів Яків 22

Ю

Ющенко Олекса 341, 404

Я

Яворський Стефан 21
Яновський Юрій 29, 50
Яременко Василь 35
Яценко Борис 18, 19
Яценко Михайло 15

ПРО АВТОРА

Моренець Володимир Пилипович — критик, літературознавець, перекладач. 1975 р. скінчив філологічний факультет Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка (відділ славістики), у 1973—1974 рр. стажувався у Варшаві. Дебютував у пресі як критик 1974 р. 1982 р. захистив кандидатську дисертацію на тему *«Джерела поетики К. І. Галчинського»*. Автор літературознавчих та критичних праць *«Джерела поетики Константи Ільдефонса Галчинського»* (1986), *«На відстані серця»* (1986), *«Борис Олійник»* (1987), *«Володимир Сосюра»* (1990), *«Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща»* (2002), проблемно-оглядових студій української поезії у колективних монографіях *«Бій ішов святий і правий»* (1985), *«Діалектика художнього пошуку»* (1989), багатьох літературознавчих та критичних публікацій у пресі. Багатьма оглядовими та портретними розділами узяв участь у створенні *«Історії української літератури ХХ ст.»* (за ред. В. Г. Дончика, 1993—1995) та виступив співредактором (разом з В. Дончиком та В. Мельником) її другого, скороченого та виправленого видання 1998 р. Захистив докторську дисертацію на тему *«Сучасна українська лірика: особливості розвитку і логіка саморуху»* (1994). Лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка 1996 р. Автор деяких художніх перекладів з польської літератури ХХ ст., зокрема фундаментальної праці А. Валіцького *«В полоні консервативної утопії»* (1998). У 1982—1996 роках — науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, від 1996 р. — зав. кафедри літератури та іноземних мов Національного університету «Києво-Могилянська академія», від 1999 р. — декан Магістеріуму НаУКМА, від 2003 р. — віце-президент із науково-навчальних студій НаУКМА. Викладав українську літературу в Оттавському університеті (Канада, 1990), як стипендіат Фулбрайта працював у Колумбійському університеті (США, 1999 та 2007—2008 рр.). Член Спілки письменників України. Один з ініціаторів створення у 1996 р. Асоціації українських письменників, віце-президент АУП з 1997 по 2004 рр.

В. Г. Дончик

Наукове видання

Володимир МОРЕНЕЦЬ

ОКСИМОРОН

Літературознавчі статті, дослідження, есеї

Редактор *Олена Шарговська*

Коректор *Ніна Тихоновська*

Макетування й обкладинка *Ростислава Лужецького*

Підписано і здано до друку 23.10.2010.
Формат 60 × 84 ¹/₁₆ Гарнітура «Ньютон».
Ум. друк. арк. 30,8. Наклад 200 прим.

Надруковано у видавництві ТОВ «АГРАР МЕДІА ГРУП»,
свідоцтво ДК № 3651 від 22.12.2009 р.
вул. Новокостянтинівська, буд.4-А, м. Київ, 04080,
тел.: 044 361 53 06, 044 463 6694
www.agrarmedia.com

Моренець, Володимир

М 79 Оксиморон: Літературознавчі статті, дослідження, есеї. — К.: Аграр Медіа Груп, 2010. — 528 с.

ISBN 978-966-2424-26-3

Ця книжка містить літературознавчі дослідження, критичні студії та есеї 1996—2008 років. Об'єктом студій, в основному, є українська поезія ХХ — початку ХХІ століть. І очевидно, що у морі світової літератури українська — надзвичайно розвинута, багата, рівна поміж рівних, про що читачеві доводити не потрібно. Автор, відомий літературознавець розповідає про українську поезію просто й цікаво, і не лишень студентам-гуманітаріям.

УДК 821.161.2-3
ББК 84(4Укр)6-4