

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX СТОЛІТТЯ

У ДВОХ КНИГАХ

## Книга друга

ЧАСТИНА ДРУГА

(1960—1990-ті роки)

За редакцією чл.-кор. НАН України

*В. Г. Дончика*

*Затверджено Міністерством освіти України  
як навчальний посібник для студентів  
філологічних факультетів  
вищих навчальних закладів*

ИГУ Б<sup>1</sup> -ПОТЕКА\*  
. ' ют, |

КИЇВ  
«ЛИБІДЬ»  
1995

*Розповсюдження та тиражування  
без офіційного дозволу видавництва заборонено*

*Автори:* В. Г. Дончик, С. М. Андрусш, Л. С. Бойко, К. И. Волинський, С. С. Гречанж, І. М. Дзюба, М. Г. Жулинський, Н. В. Зборовська, І. В. Зуб, М. М. Ільницький, С. С. Іванюк, Ю. І. Ковалів, М. Х. Коцюбинська, Л. І. Кравченко, В. П. Моренець, Л. З. Мороз, М. К. Наєнко, Л. М. Новиченко, С. Д. Павличко, Ф. П. Погребенник, Т. Ю. Салига, Г. М. Сивокінь, М. Ф. «\*»...пінцікий, П. С. Соловей, М. П. Стрельбицький, А. О. Ткаченко, П. Щарова, О. В. Шпильова, Г. М. Штоиь.

*ГЧПНЦШШ іііх-.-іч П. Г. Дончик (науковий редактор), В. П. Агеєва, Н. ....І» О. Мельник, Л. в. Кравченко (секретар), В. П. Моренець, П. Ш. ....*

*• « " • • " ч' КЖТори філол наук П. П. Кононенко, А. Г. Погрібний*

*! " .! " " " " і " ! .....І ЧПТратури і українознавстві та іоціогуманітарних наук*

*Головний редактор м <: іміїнінк*

*Редактор л і! Кравченко*

4В03020102-082

224-95

\*\*\*з оголошення

15BN 5-325-00477-8 (Кн. 2. Ч 2)  
Квм чад. ппя71 \*  
3325-00571-5

^ П Г П Л ^  
© В. Г. Дончик, А. Є. Кравчен-  
ко, В. П. Моренець та ін., 1995

"Другою частиною 2-ої книги завершується «Історія української літератури. ХХ століття» — навчальний посібник для студентів та викладачів вищих і середніх закладів України. В оглядових і портретних розділах цієї частини висвітлюються літературний процес 60—80-х років і певною мірою—художні явища найновішого часу, початку 90-х років ХХ століття.

Науково-творчі настанови авторів заключного тому створеного ними «трикнижжя» залишаються ті самі: об'єктивність і повнота, уникнення ідеологічно-кон'юнктурних акцентів і нашарувань, відродження й повернення в історію української літератури всього того, що раніше заборонялося й замовчувалося, перегляд з позицій історичної правди й відповідно до науково обгрунтованих критеріїв художнього доробку як тих митців, чий творчий і життєвий шлях зазнавав спотворень і фальсифікацій, Так і тих, чії твори були «канонізовані» радянським літературознавством і правила за вірець «соцреалізму».

Крім оглядових розділів, присвячених поезії, прозі, драматургії та критиці, в «Історії...» окремо подається картина розвитку сатири та гумору, публіцистики, а в цій частині 2-ї книги — і огляд дитячої літератури за 1910—1980-ті роки. На жаль, у посібнику немає спеціального розгляду творчості українських перекладачів; не простежуються окремо особливості й еволюція жанрів роману, повісті, оповідання — хоча так чи інакше про це йдеться в наявних оглядових і портретних розділах.

Створена колективом учених «Історія української літератури. ХХ століття» — це перша спроба такого роду; написана на цілковито нових засадах, вона поєднує в собі якості наукового дослідження та завдання навчального посібника і, сподіваємось, може бути ґрунтом для написання інших, досконаліших праць з цього предмету.

Редколегія «Історії...», співробітники відділу української літератури ХХ століття (які є основою авторського колективу) вважають за свій моральний обов'язок скласти подяку видавництву «Либідь», що, попри всі відомі сьогоднішні ма-

## ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ. ХУДОЖНІЙ ПРОЦЕС. 60—90-ті роки

теріальні скрути, доклало чимало зусиль, аби цей посібник побачив світ, а також рецензентам докторам філологічних наук П. П. Кононенку та А.Т. Погрібному за їхні цінні поради, літературознавцям українського зарубіжжя І. Фізеру, Ю. Шевельову, Г. Грабовичу, Л. Рудницькому (США), Я. Розумному, О. Ільницькому (Канада), Ю. Бойку-Блохину, І. Кошелівцеві, А.-Г. Горбач (Німеччина), М. Неврли (Словаччина) та іншим, які охоче відгукувалися на наші прохання й запити під час роботи над «Історією...», та тим авторам з інших установ і організацій, які згодилися взяти участь в її написанні.

У створенні цієї частини другої книги навчального посібника взяли участь: С. Андрусів (Ірина Вільде; Роман Іваничук; Володимир Дрозд); Л. Бойко (Публіцистика; Володимир Яворівський); К. Волинський (Юрій Мушкетик); С. Гречішк (Борис Харчук); І.Дзюба (Павло Мовчан); В. Дон-ЧІЖ (Літературно-мистецьке життя. Художній процес; Павло ЗагребельНИЙ); М. Жулипський (Іван Чендей); Н. Зборовський (Роман Андріяшик; Г.мама Андрієвська); І. Зуб (Борис Олійник; Сатира і гумор. Олександр Ковінька. Микита Годові.і.ііні.). м. Ільницький (Поезія. 60—70-ті роки); С. Іванюк (Віктор Близнець; Література для дітей. 1910—1980 рр.); Ю. Ковалів (Василь Голобородько); М.Коцюбинська (Василь, (луг; Іван Світличний); Л.Кравченко (Літературно-мистецьке життя. Художній процес; Євген Гуцало; Валерій Шевчук; Юрій Щербак; Драматургія. Олексій Коломієць. Микола Зарудний. Василь Минко); В. Моренець (Поезія. 80—90-ті роки; Дмитро Павличко; Микола Вінграновський; Леонід Талалай; Нью-Йоркська група та інші поети українського зарубіжжя. Богдан Рубчак. Юрій Тарнавський. Богдан Бойчук); Л. Мороз (Григорій Тютюнник); М. Наєнко (Олесь Гончар; Літературознавство і критика); Л. Новиченко (Творчість поетів старших поколінь: основні лінії еволюції; Володимир Базилевський); С. Павличко (Олег Зуєвський); Ф. Погребенник (Остап Тарнавський); Т. Салига (Василь Барка); Г. Сивокінь (Василь Земляк); М. Слабошпицький (Ліна Костенко; Борис Нечерда; Роман Федорів); Е. Соловей (Василь Мисик; Ігор Калинець); М. Стрельбицький (Володимир Забаштанський); А. Ткаченко (Андрій Малишко; Василь Симоненко; Іван Драч; Іван Світличний); Є. Шарова (Ірина Жиленко)\*; О. Шпильова (Леонід Первомайський), Г. Штонь (Проза; Михайло Стельмах; Григорій Тютюнник; Анатолій Дімаров; Віктор Міняйло).

Цілком свідомі, що за теперішніх скрутних обставин не легко було досягти необхідної довершеності, за що просимо пробачення в наших читачів і обіцяємо врахувати всі зауваження й побажання в наступних виданнях нашої праці.

;

Величезні зміни, пережиті Україною в 60—80-х роках, наклали помітний відбиток на художній процес, різко й неодноразово змінюючи соціальні передумови його розвитку. Тоталітарні негачії не знищили, та й не могли знищити осердя літератури, її гуманістичний потенціал, співмірний з духовністю народу. Шляхи мистецького самовираження нації більш чи менш складні за будь-якої епохи, але мистецтво існує, доки існує народ.

Загальне похвалення літературного, мистецького, наукового життя в Україні, звично пов'язуване лише з «хрущовською відлигою», насправді є відгомном глобальних зрушень у політичному, соціальному, культурно-мистецькому прогресі людства: саме ці роки позначені рішучою боротьбою за соціальну справедливість, права людини в різних країнах, крахом колоніальної системи, виникненням опору в «соціалістичному таборі» (угорські, чехословацькі події), студентськими заворушеннями, рухом «сердитих молодих людей», появою нових мистецьких форм, що заперечували традиційну культуру й активно революціонізували мистецьке життя (поширення рок- і поп-музики, жанру «антироману», театру абсурду та інших авангардних напрямів у всіх без винятку видах мистецтва тощо).

Хроніка літературно-мистецького процесу 60—80-х років засвідчує строкатість і нерівність розвитку української культури, а водночас і її невід'ємність од загальнолюдської культурної спільноти.

Наприкінці 50-х років в Україні засновано нові видання: журнали «Прапор» (1956), «Радянське літературознавство» (1956), «Народна творчість і етнографія» (1957), «Всесвіт» (1958), газету «Друг читача» (1960), цього ж року вийшов 1-й том «Української радянської енциклопедії» (УРЕ). Постановою Ради Міністрів УРСР від 20.У.1961 р. запроваджено Державну премію УРСР ім. Т. Г. Шевченка. 1962 р. «Літературну газету» перейменовано на «Літературну Україну», це видання помітно змінило своє обличчя.

Великі письменницькі зібрання (IV з'їзд письменників, 1959, III пленум правління СПУ, 1960) прикметні поворотом до відживлення національних джерел, заблокованих у попередні десятиліття. Одним із найпомітніших наслідків цього процесу було повернення читачеві значної частини художньої спадщини В. Бобинського, Д. Бузька, О. Близька, В. Гжицького, І. Дніпровського, О. Досвітнього, М. Драй-Хмари, В. Еллана, Г. Епіка, П. Капельгородського, Я. Качури, Г. Косинки, Г. Коцюби, М. Куліша, Я.-Мамонтова, О. Слісценка, С. Тудора, В. Чумака та ін. Реабілітовано М. Йоганссона, В. Підмогильного, Є. Плужника, М. Семенка, В. Свідзинського, Б. Вражливого, П. Филиповича, М. Філянського, І. Шкурупія та ін., хоч їхні твори, як і раніше, не видавалися.

«БЛП пїямі» культури заповнювалися вибірково, а повернення ї ї естетичний обїг художніх творів позначалося «Ш. . . . . Так, М. Куліш виходив без «Мини Мазайла»,  
• П іродіого МИЛІХІЯ», (- Плужник — без роману «Недуга»  
• чїп ч поезій, М Зеров без його критики й літера-  
І м < ШШ. і не видавав «Золотого гомону» й  
цїї мйтсрі Нлжнн «Сліпців», Сосюра—«Третьої  
ГїлОїїї.їїт» обминула стороною М. Хви-  
М Ігнпн.ї, І Михайличенка, І. Чупринку та бага-  
. ІНШІХ пік ЇМЕННИКІВІ

Ідео. . . . ПІЙ цензура на деякий час послабшала, однак і /ї.і. . . . лі.і. . . пікала літературу. Короткочасну «хрущовську відлигу» змінили брежневсько-сусловські заморозки. 1965 р. нже почалися нонї арешти. Засуджено І. Світличного, Є. Сверстюка, Ю. Бадзя, І. Калинця, В. Стуса, В. Захарченка, О. Різниченка, Т. Мельничука, В. Рубана, В. Марченка, О. Бердника та ін.

Під прес цензури потрапляють «Собор» О. Гончара, «Мертва зона», «Родинне вогнище» Є. Гуцала, «Мальви» Р. Іваничука, «Полтва» Р. Андрияшика, «Іван» І. Чендея, «Турецький міст» Р. Федоріва, «Неопалима купина» С. Плачинди й Ю. Колісниченка, «Меч Арея» І. Білика та ін. Відлучені од активної творчості Б. Антоненко-Давидович, М. Лукаш, Г. Кочур, Михайлина Коцюбинська, С. Колесник, В. Голобородько, В. Іванисенко. Понад 15 років минуло між третьою і четвертою книжками Ліни Костенко, десятиліття — між книжками 60-х і 70-х років Вал. Шевчука. 20 років не з'являвся на екранах фільм Ю. Ілленка, поставлений за кіноповістю І. Драча «Криниця для спраглих». Скоєно політичні вбивства талановитої художниці Алли Горської, видатного композитора В. Івасюка. Постійно тривала критика тих чи інших творів за відступи од соцреалізму («Гетьманівна» В. Мисика, «Гранослов» Д. Павличка, «На-

бережна, . 12» Вал. Шевчука, оповідання Гр. Тютюнника, романи Б. Харчука).

Утім, нетривале послаблення режимного тиску в першій половині 60-х, років призвело до загального позитивного зрушення в культурному житті України. Добре звучали твори українського мистецтва у загальносоюзному контексті. Ленінських премій удостоюються О. Довженко за «Доему про море» (1959), М. Рильський за книжки «Троянди й виноград» і «Далекі небосхили» (1960), М. Стельмах за трилогію «Велика рідня», «Кров людська — не водиця», «Хліб і сіль» (1961), О. Гончар за роман «Тронка» (1964).

Присуджено перші Шевченківські премії: П. Тичині за вибрані твори в 3-х томах (1962), О. Гончару за роман «Людина і зброя» (1962), В. Сосюрі за збірки «Ластівки на сонці» і «Щастя сім'ї трудової» (1963), Г. Тютюннику за роман «Вир» (1964), Ірині Вільде за трилогію «Сестри Річинські» (1965), М. Бажану за поему «Політ крізь бурю» (1965). Помітною подією стала поява кількох художніх творів, присвячених Т. Шевченкові, передусім роману «В степу безкраїм за Уралом» (1964) Зінаїди Тулуб — письменниці, яка ще в 30-х роках внесла нове дихання в історичну прозу своїм романом-епопеєю «Людолови» і лише 1956 р. реабілітована після тривалих репресій і заслання.

Широко відзначалося 150-річчя Т. Шевченка (об'єднаний пленум правлїнь СП СРСР і України, відкриття пам'ятника Т. Шевченкові в Москві), як і ювілеї інших українських письменників та митців (деякі — за рішенням Всесвітньої Ради Миру), зокрема, 100-річчя І. Франка (1956), 50-річчя з дня смерті Лесі Українки (1963), 100-річчя Ольги Кобилянської (1963), 100-річчя М. Коцюбинського (1964) та ін. З нагоди ювілею І. Франка у Львові відкрито пам'ятник поетові (1964).

Частішають Декади й Тижні української літератури та мистецтва в інших республіках і різних національних літератур в Україні. Вони мали передусім пропагандистську спрямованість (ідеї «дружби народів», «інтернаціоналізму», «взаємозближення» і т. ін.), але об'єктивно сприяли обміну духовними скарбами, мали свій вплив на інтенсифікацію творчого процесу в різних культурах. Ще більшою мірою поживавлювало мистецьке життя повернення багатьох репресованих імен у російську та інші національні літератури, видання творів Хемінгуея, Белля, Ремарка, Камю, Кафки та ін.

60-ті роки — час виникнення нових продуктивних тенденцій у літературному процесі, піднесення загального ідейно-художнього, інтелектуально-філософського рівня в мис-

тецтві, час творчого оновлення, «третього цвітіння» старших майстрів пера (М. Рильського, П. Тичини, М. Бажана, В. Сосяри, Л. Первомайського, В. Мисика, А. Малишка, І. Муратова), приходу нової хвилі в поезії, прозі, критиці. Дебютантів широко представляє «Літературна Україна»; починаючи з 1961 р. відводяться цілі «полоси» М. Вінграновському («3 книги першої, ще не виданої», 7.IV.1961), В. Коротичу («Вірші лікаря Коротича», 5.V.1961), М. Сингаївському («Чотири сторони світу», 3.VI.1961), Є. Гуцалу і Ю. Шербаку (30.VI.1961), І. Драчу («Ніж у сонці», 18.VI.1961), В. Дрозду, Є. Гуцалу, Вал. Шевчуку (23.I.1962), Ліні Костенко (26.I.1962). У «Літературній Україні», «Зміні» («Ранок»), «Дніпрі», «Молоді України», інших виданнях виступили В. Симоненко, Гр. Тютюнник, Б. Олійник, дебютували пікни львівські письменники Р.Федорів, Р. Іваничук, харківські Р. Третяков, Р. Полонський та ін. Характер

... (ритики визначали праці І. Дзюби, І. Світличного, < і верстюка та Ін., які підходили до літературного процесу і КРИТЕРІЯМИ ПІДВИЩЕНОЇ ВИМОГЛИВОСТІ, протистояли вульгарному СОЦІОЛОГІ і му.

ПОЗИТИВНІ ТЕНДЕНЦІЇ в Літературі (ЯВЛЯЛИСЯ В КОНТЕКСТІ загальномистецьких ірушень. На 60-ті роки припадає становлення українського поетичного *кінематографа* — і в подальших десятиліттях найвизрашнішої лінії національного кіномистецтва («Тіні забутих предків» С. Параджанова, «Ніч на Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Ілленка, «Камінний хрест» Л. Осика, «Вавилон-XX» І. Миколайчука та ін.). Традиції О.Довженка, І. Савченка, І. Кавалерідзе розвивають Т. Левчук, В. Денисенко, Г. Кохан та ін. У жанрі комедійного кіно В. Іванов знімає фільм «За двома зайцями».

Прихід нових сил і творче відсвіження старших помітні і в інших жанрах мистецтва. Поряд із композиторами, які розвивають класичні традиції *української музики* (Л. Ревуцький, П. Козицький, Г. Верьовка, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, А. Штогаренко, Г. Майборода, П. Майборода, К. Данькевич, Ю. Мейтус, В. Кирейко, М. Вериківський та ін.), плідно працюють носії нових музичних ідей (В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Губа, Є. Станкович, В. Загорцев, М. Скорик, Леся Дичко та ін.). Значних змін зазнає естрадна музика (творчість О. Білаша, В. Івасюка, М. Скорика та ін.), здобуває широку популярність майстерність оперних співаків (Б. Гмиря, Лариса Руденко, Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, Белла Руденко, А. Мокренко, А. Солов'яненко, А. Кочерга, Діана Петриненко, Євгенія Мірошніченко та ін.), драматичних акторів (Г.Юра, Д. Мілютенко, Наталя Ужвій та ін.),

естрадних виконавців (Софія Ротару, В. Зінкевич, Н. Яремчук та ін.), творчих колективів («Смерічка», «Кобза», «Світязь» та ін.). Дедалі помітніше заявляє про себе сучасна українська пісня (поети-піснярі М. Ткач, М. Сингаївський, В. Кришенко, С. Пушик).

*Образотворче мистецтво*, починаючи з 60-х років, працює на злам стереотипів епохи сталінізму, в багатьох жанрах розвиваючи найрізноманітніші тенденції: від реалістичної школи до найлівіших авангардних спрямувань (М. Деревус, М.Глушенко, М. Божій, Й. Бокшай, В. Кушнір, О. Шовкуненко, С. Шишко, В. Патик, В. Касяян, Г. Якутович, О. Губарев, І. Іжакевич, А. Петрицький, Т. Яблонська, І. Філонов, А. Базилевич та ін.).

70-ті роки одержали назву «застійних часів». Для української культури цей період вельми несприятливий, хоч і не зовсім однорідний: перша його половина прикметна значно дужим ідеологічним пресингом, який поступово слабшав до наступного десятиліття.

Однією з ідеологічних домінант, що внесла найбільше спотворень у культурне буття народу, була вперто впроваджувана теза про єднання, зближення, злиття народів усіх республік СРСР і утворення «нової історичної спільності» — радянського народу. Саме слово «національний» (не кажучи вже «український») стало підозрілим, замість «українці», «Україна» послідовно вживалося «трудоці УРСР». Під пильним наглядом раптом опинилися перекладачі художніх творів українською мовою, в їхній праці, спрямованій на розвиток і збагачення рідної мови, вишукувалися прояви «штучної українізації текстів», «мовної відрубності», зумисного «відриву від російської мови» тощо.

Темі зближення народів, «радянському патріотизму» присвячувалися незлічені статті, громадські акції, видавалися збірники «Література дружби та єднання» (1972), «Література правди і прогресу» (1974), «Взаємозбагачення і зближення літератур народів СРСР» (1977), «Братерство народів — братерство літератур» (1979), «Будівник комунізму — герой багатонаціональної радянської літератури» (1980) та ін. Національна специфіка літератури послідовно нівелювалася, що не могло не призвести до ряду негативних наслідків: приглушення інтересу до національної історії, зокрема відчутне послаблення позицій історичної прози, над авторами якої часто зависало звинувачення в «антиісторизмі», «ідеалізації старовини» (Р. Іваничук, Р. Федорів, Р. Іванченко, І. Білик), відсування на далеку культурну периферію традиційної народознавчої проблематики, сільської теми тощо.

У культурному житті під тиском партійного диктату різко окреслились два офіційні полюси: позитив і негатив. Перший мав невелике коло «магістральних тем», сформульованих у ряді партійних постанов та «основоположних» статтях вищих літературних сановників. Показова тут стаття М. Шамоти «За конкретно-історичне зображення життя в літературі», надрукована в «Комуністі України» (1972); у ній знайдемо перелік не лише проскрибованих імен, творів, а й тем та проблем. З неї починається остаточна, фронтальна війна проти будь-якого «свободомислія» в літературі, яка потрапляла в цілковиту залежність від приписів послідовно виворюваного системою «соціалістичного реалізму».

Одна з помітних тодішніх кампаній розпочалася 1970 року в Харкові VI розширеним (і «настановчим») пленумом правління СПУ на тему «Людина праці в сучасній лівонській літературі» (основна доповідь В. Козаченка). І пленум поклав початок цілій серії подібних акцій з поцілюванням і їм пропагандистські заходи спричинили появу в ринку кон'юнктурних творів, перейнятих фальшивим ідеологічним панфосом, відображенням дійсності у «ідеологічній» манері, безлічі бравурних навіяних ідей.

У атмосфері сприяли науково-теоретичні і методичні питання пріоритетні теми, зокрема, конференції: «Соціалістичний спосіб життя і радянська література», проведена в Києві та Інститутом літератури до п'ятої річниці постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» (1972). За її матеріалами в 1977 р. вийшов збірник «Соціалістичний спосіб життя і література». У розвиток теми 1978 р. Інститут літератури разом зі спілкою письменників проводить наступну конференцію — «Конституційні гарантії свободи творчості в СРСР і сучасна радянська література», що наступного року також увінчалася відповідним збірником («Питання соціалістичного реалізму», 4-й вип.).

На іншому, негативному полюсі — не менш активно нагніталася напруга «контрпропаганди», розвінчування ворожого й антигуманного «буржуазного способу життя», породжуючи безліч статей на цю тему, збірники на зразок «Проти фальшивих концепцій», «В чаду фальшивих ідей» (1974), «Антигуманізм новітніх фальсифікаторів» (1976), щорічний львівський збірник «Пост Ярослава Галана» тощо; в гуманітарних академічних інституціях така тематика неодмінно планувалася й нав'язувалась ученим.

Коло «магістральних тем» було порівняно невеликим, до них входили ще розкриття досягнень НТР, тема інтернаціоналізму, «ленінська тема», «міська тема» тощо. Вихід за їхні

рамки, відхилення од «генеральної лінії» нерідко переводили митців до когорти проскрибованих. У цей час активно функціонують «чорні списки», в яких фігурують імена допущених і недопущених до ефіру, екрану, преси, відбуваються виключення з партії, пониження в посадах і звільнення з роботи, «тихі репресії» (Л. Махновець, Михайлина Коцюбинська, Б. Антоненко-Давидович, Г. Аврахов, В. Іванисенко, С. Колесник, М. Сиваченко та ін.). Затим котиться нова хвиля арештів, зокрема й повторних; друкуються «покаянні листи» критикованих. Під завісу цього безчасів'я покінчили життя самогубством Гр. Тютюник (1980), В. Блинець (1981).

Між цими двома стулками ідеологічного пресу, «пропагандою» і «контрпропагандою», література й мистецтво зазнавали непоправних втрат. Проте поряд із творами кон'юнктурними, вимушеними, нерідко й у доробку одного митця траплялися речі, які не вкладалися в соцреалістичні приписи, порушували канони. Такі твори найчастіше лишалися невідомими культурній громадськості, а деякі з них — і досі в тіні, як то сталося з багатьма операми В. Губаренка, «Ятранськими іграми» (1978) І. Шамо, фолькоперами Є. Станковича «Цвіт папороті» (1979) та В. Зубицького «Чумацький шлях» (1983). Багатох прикостей від офіційних мистецьких «кваліфікаторів» зазнали композитори, які працювали в нетрадиційній стилістиці (В. Сильвестров, В. Губа, В. Бібік, В. Загорцев та ін.), художники — особливо «буржуазного» авангардного спрямування (О. Дубовик, В. Пасівенко, К. Саченко, О. Івахненко та ін.).

У 70-ті роки з великими труднощами пробиває собі шлях у теорії й практиці українського мистецтва довго проголошувана «ворожою» художня умовність, розкута асоціативність, абстрактна образність. Важко й не завжди безкарно давалися навіть незначні прориви за межі регламентованих проблем, не легше відшукувалися й естетичні цінності всередині їхніх рамок. Проте такі виходи були.

Протягом 70—80-х років друкуються 11 томів «Словника української мови», започатковано літературні огляди «Рік — 74» та ін. (згодом «Літературна панорама») у видавництві «Дніпро», щомісячну серію «Романи й повісті» («Дніпро»), збірники «Література і сучасність», «Проблеми. Жанри. Майстерність» («Радянський письменник»), «Література. Діти. Час» («Веселка»).

Непоодинокі прориви у світ правдивих мистецьких цінностей траплялися й у красному письменстві. Виходять поетичні збірки Д. Павличка «Сонети подільської осені» (1973), «Сонети» (1978), Ліни Костенко «Над берегами вічної ріки» (1977), історичний роман у віршах «Маруся Чурай» (1979),

«Неповторність» (1980); І. Драча — драматична поема «Дума про вчителя» (1977). У прозі — романи «Лебедина зграя» (1971) В. Земляка, «Зорі й оселедці» (1972) В. Міняйла, «Циклон» (1970) і «Бригантина» (1972) О. Гончара, «Місяць над майданом» (1971) та «Хліб насушний» (1976) Б. Харчука, «Біла тінь» (1975) Ю. Мушкетика, історичні романи П. Загребельного («Первоміст», 1972, «Євпраксія», 1975, «Роксолана», 1980), «Ірій» (1974) В. Дрозда, збірки оповідань «Батьківські пороги» (1972) та «Коріння» (1976) Гр. Тютюнника, повісті Є. Гуцала «Шкільний хліб» та «Сільські вчителі» (1982) та ін.

Серйозні набутки в 60–80-ті роки має численний корпус українських перекладачів, серед яких передусім слід назвати таких визначних майстрів перекладацького мистецтва, як М. Лукаш («Фауст» Гете, «Декамерон» Бокаччо та ін.) і Г. Кочур (Шекспірів «Гамлет», європейська поезія від античності до другої половини ХХ ст.). Помітними явищами і літературними феноменами вперше видані українською мовою «Ліада» та «Одіссея» Гомера (Деметр Тем), «Божественна комедія» Данте (Дмитро Іробиш), «Історія французької поезії» (М. Терещенко), «Історія і грузинської, білоруської, словацької, чеської, вірменської і російської літератури» творів Дж. Лоні...и, її Мопассана, А. Франса, Г. Гейне, В. Шекспіра, і. Пруса, Шолом Алейхема, Б. Хемінгуей; серійні видання «Вершини світового письменства», «Перлини світової лірики», «Зарубіжна новела» тощо. Плідною була діяльність таких активних перекладачів з різних мов, як Ірина Штещенко, С. Сакидон, О. Кундзіч, С. Ковганюк, Д. Бобир, М. Шумило, Ф. Гавриш, М. Пінчевський, А. Лисенко. З кількох мов успішно перекладають Ю. Лісняк, Д. Паламарчук, А. Перепада, Ольга Сенюк, В. Гримич, П. Соколовський, В. Шовкун, І. Дзюб, О. Мокровольський, О. Синиченко, Г. Халимоненко.

В Україні видаються переклади з багатьох давніх і сучасних мов Заходу й Сходу: давньогрецької й латинської (Й. Кобів, А. Содомора, В. Стрільців, Ю. Цимбалюк), англійської (О. Терех, В. Митрофанов, Р. Доценко, Марія Габелевич, Соломія Павличко, В. Діброва), французької (В. Коптілов, Тамара Воронович, М. Москаленко, Г. Філіпчук, Марія Венгерівська), німецької (М. Дятленко, Є. Попович, А. Плюто, Л. Череватенко, Євгенія Горева, Галина Лозинська), іспанської (М. Литвинець, Б. Дзюба, Маргарита Жердинівська), італійської (І. Корунець, І. Труш, Оксана Пахльовська), новогрецької (О. Пономарів, А. Чардаклі, В. Степаненко), угорської (І. Чендей, Ю. Шкробиненко, І. Мегела), слов'янських (В. Житник, І. Ющук, В. Струтинський, О. Микитенко, Д. Андрухів, М. Павлюк), румунської (В. П'янов, С. Семчинський, А. М'ястківський, І. Кушнірик),

китайської і японської (І. Чирко, Г. Турков, І. Дзюб), персидської і таджицької (О. Шокало), грузинської (Р. Чілачава, О. Мушкудіані), вірменської (О. Божко, В. Кочевський), хінді (С. Навівайко, Ю. Покальчук), єврейської (з ідиш — Олена Пархомовська, М. Талалаєвський, А. Кашнелсон, з іврит — М. Фішбейн), литовської (Д. Чередниченко), латиської (М. Григорів, Ю. Завгородній), естонської (О. Завгородній).

«Відпруження» культурного життя в Україні не збігається в часі з початком перебудови. Воно стає дедалі відчутнішим уже наприкінці 70-х років, одразу після «маланчуківщини». Це наочно ілюструють тогочасні Шевченківські премії. 1978 р. відзначено (посмертно) роман «Лебедина зграя» В. Земляка (хоч по виході довкола нього не розсіювався туман підозріливості). У 1980 р. — роман М. Стельмаха «Чотири броди», видання якого чотири роки штучно затримувалося, 1981 р. — роман А. Дімарова «Біль і гнів», 1984 р. — дитячі твори М. Вінграновського та ін.

Штучні рамки соцреалістичних формул дедалі більше руйнуються, доки не зазнають остаточного краху в середині 80-х років під тиском процесів демократизації, гласності, наростаючого національного відродження.

З кінця 80-х років письменники України, як і завжди у вирішальні моменти історії, беруть активну участь у розгортанні політичної і культурної боротьби за державну незалежність. З ініціативи письменницької громади створюється Товариство української мови ім. Т. Г. Шевченка, Народний Рух України (І з'їзд якого відкривав О. Гончар), відбувається масовий вихід творчої інтелігенції з лав КПРС (редакція журналу «Жовтень», наприклад, вийшла всім колективом разом), письменники беруть активну участь у створенні нових політичних партій та ін.

«Перебудова» прикметна передусім поступовим зняттям найрізноманітніших табу — від нерішучої реабілітації М. Хвильовича, В. Винниченка на початку 80-х років — до повного розкриття спецховів, зняття будь-яких заборон з історичних постатей, національно-духовної проблематики, закордонних зв'язків. Цей процес розгорнувся на повну силу з проголошенням незалежності України.

1988 р. починає виходити «Українська літературна енциклопедія», 1989 р. — «Повне зібрання творів Т. Шевченка», видаються історичні праці М. Грушевського, М. Драгоманова, М. Аркаса, Олександри Єфименко, О. Субтельного, в усіх журналах і видавництвах друкуються досі заборонені твори українських письменників, істориків, етнографів, економістів, політологів тощо. Засновується ряд нових

видавництв («Обереги», «Основи», «Рада», ім. О. Теліги, Видавничий дім «КМ Асасіетіа», «Абабагаламага» та ін.), журналів («Українська старовина», «Український світ», «ВУС», «Четвер», «Лугосад», «Авжеж», «Хроніка-2000», «Соняшник», кварталник «Світовид» та ін.), зокрема періодичних видань в областях («Тернопіль», «Чернігів», «Кур'єр Кривбасу», полтавська літературно-краєзнавча «Криниця», львівський «Універсум», газета «Літературний Львів» та ін.). Великих змін зазнає національна освіта, створюються нові підручники, у школах і вузах обов'язковим стає вивчення української мови, історії, народознавства. Активно налагоджуються культурні зв'язки з закордоном, особливо з *українською діаспорою*, яка нарешті одержує змогу безпосередньо включитися в розбудову незалежної України. До недавня спорядичні чи й підпільні контакти стають повнокровними й нормальними, об'єднуючи все тісніше два береги українства.

Не 60-ті роки припадає активна діяльність Науково-го товариства імені Шевченка (НТШ) у Франції, Канадсько-го Інституту українських студій (КІУС) при Альбертському університеті (Едмонтон, Канада), українознавчих кафедр і відділень університетів (Гарвард, США; Торонто, Канада та ін.), Українського Вільного Університету в Мюнхені (УВУ), об'єднання українських письменників у Канаді «Слово», Української Вільної Академії Наук (УВАН) у США, Об'єднання Митців Українців в Америці, очолюваного видатним скульптором М. Черешньовським, та ін.

Внесли свій помітний вклад у пропаганду української культури й літератури видавництва «Сучасність» у Мюнхені, «Смолоскип» ім. В. Симоненка, яке віднедавна перемістилося в Україну, «Пролог», «Українське слово» у США й Канаді, «Червона калина» в Нью-Йорку та ін. У 1961 р. почав видаватися журнал «Сучасність», який з 1991 р. уже друкується в Україні, культурне життя українського зарубіжжя висвітлювалося на сторінках журналів «Нові дні», «Діалог» (Торонто, Канада) та ін.

Здобуття незалежності й новітнє відродження України створили цілковито нові умови культурного розвитку. Ситуація, втім, неоднозначна: поряд із найширшими можливостями, які відкрилися для художньої творчості, науки, освіти, зняттям будь-яких заборон, існують і значні труднощі — невідповідність культури до переходу до ринкових відносин, брак коштів для гуманітарно-духовної справи, що змушує ряд видавництв, редакцій газет і журналів згортати свою діяльність, ставить на грань виживання численні освітні установи, наукові інституції. Намітилася небезпечна

тенденція до відтоку наукових і творчих сил за мордон, спричинена економічними труднощами, та ін.

Та все ж з'являються нові імена, нові твори, значні культурні явища.

\* \* \*

Помітні з початку 60-х років ознаки збагачення, з одного боку, життєвої правди в літературі і, з другого, збагачення літератури як такої, урізноманітнення її форм, розкутість мови, щирість вислову, тобто розгортання обох її крил — нравди і краси — проявлялися в різних митців і в різних жанрах, звичайно, неоднаковою мірою.

Сам час з його багаття переминами, зокрема в соціально-економічній галузі, в освоєнні космосу, демократизацією життя, наскільки це було можливим за умов однопартійної системи, накладав свій безумовний відбиток на суспільний настрій, а відтак і на художню свідомість, на літературу, всі її роди й жанри, і в цьому розумінні час був над літературою «підкоряв» її.

Загальна тенденція кінця 50-х, зокрема в прозі про сучасність, — прагнення більшої конкретності, правдивості, невідповідності художнього зображення. Усвідомлюються раніше набуті хвороби — анемія художньої конкретності, уникання «непривабливих» і «нетипових» подробиць, віддаленість од життя, лозунговість узагальнень.

Логічно пов'язаний з цим і наступний, на початку 60-х років, крок роману, тепер уже воєнного. Звільнений від різних сковуючих регламентацій, спраглий до художньо неосвоєного досвіду, особливо його трагічних сторінок, до виявлення складних передвоєнних умов і обставин, звернений до гострих морально-етичних проблем, — такий воєнний роман постав в українській прозі в ряді художньо оригінальних візрів. Найперші серед них — широко відомі читацькому загалу «Людина і зброя» (1960) О. Гончара, «Вир» (1960, 1962) Г. Тютюнника, «Дикий мед» (1963) Л. Первомайського, віднесена за часом дії до років війни та повення «Правда і кривда» (1961) М. Стельмаха та ін.

Якщо ж говорити про явища кінця 50-х — початку 60-х років, що стали певними каталізаторами для всього літературного процесу, то в українській літературі слід назвати два вирішальних фактори. Це, по-перше, публікація в кінці 50-х років кіноповістей О. Довженка, що привернули загальну увагу, їхній вплив на дальший літературний розвиток, і, по-друге, поява нової хвилі — *шістдесятників*, молодих талановитих поетів, прозаїків, критиків, які дебютували в цей час у різних національних літературах.



Кіноповісті О.Довженка «Зачарована Десна» (1956), «Повість полум'яних літ», «Поема про море» (1957) кожна по-різному стали своєрідним викликом пласкій описовості, дрібнотемою, в'ялості думки. Вони заявляли інші—діалектичні — виміри концепції людини й світу, вносили в українську прозу пристрасну відкривавчу проблемність, порушували такі питання, до яких згодом не раз повертатиметься українська (і не лише українська) література,— наприклад, про суперечності між селом і містом, нерівномірність прогресу технічного й духовного, про непошану до минулого, споживацькі тенденції тощо.

Проза О. Довженка активізувала літературний процес і багатьма суто художніми нововведеннями: не могли пройти повз увагу критики та читачів, самих митців і особливий духовний історизм його образного мислення, мальовані ним самобутні національно виразні характери, новаторське переплання естетичних принципів народної творчості, сміливе звернення до умовності, символіки, гіперболізму.

Новаторський дух, нові уявлення про покликання літератури яскраво проявилися в поезії шістдесятників В. Симоненка, М. Вінграновського, І. Драча, Б. Олійника, В. Коротича, Р. Третякова, Б. Печерди та Д. Павличка й Ліни Костенко, які дебютували в 50-х роках, а слідом і в молодій тогочасній прозі — в окремих публікаціях та перших книжках Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, Вал. Шевчука, В. Дрозда, Ю. Щербака, Р. Іванчука, Р. Федоріва.

Спочатку творчість поетів-шістдесятників розглядали неодмінно в контексті таких понять, як «метафоричність», «космізм», «асоціативність», а то й «ускладненість», «незрозумілість», «відрив від традицій» тощо. Хвилі похвали й підтримки, огуди та критики змінювали одна одну, та незабаром виявилось, що і космізм, і асоціативна «переускладненість» — далеко не головне і не всіх поетів стосується, що головні поетичні заповіді шістдесятників — виступ проти інерції поетичної думки, закостенілості, ілюстративно-кон'юнктурного віршоробства, віра в справедливість, у своє право і змогу утверджувати її, усвідомлення діалектичної суперечливості життя, індивідуальної цінності кожної людини й невичерпних багатств народної душі. А ще — неприйняття фальші, демагогії, оказенування людських стосунків і літератури.

На другу половину 60-х років українська поезія, старша й молодша («Ніж у сонці», «Соняшник» та «Протуберанці серця» І. Драча; «Тиша і грім», «Земне тяжіння» В. Симоненка; «Атомні прелюди» і «100 поезій» М. Вінграновського; цикли віршів Ліни Костенко^ «Гранослов» Д. Павличка;

«Дорога лід яворами» А. Малишка; «Політ кризь бурю» і «Чотири оповідання про надію» М. Бажана та ін.), становила собою яскраве багатоголосся, впливове й авторитетне поетичне утворення.

Схожий короткий висхідний шлях пройшли за цей час і молоді українські прозаїки 60-х років. Дорікання їм наслідуваням Белля та Хемінгуея швидко відпали, бо швидко минуло, якщо було, захоплення дебютантів цією лектурою, і вже перші книжки Є. Гуцала (1962), В. Дрозда (1962), Гр. Тютюнника (1966), Р. Андріяшика (1966), Вал. Шевчука (1967) засвідчували їхній серйозний самостійний творчий вибір, орієнтування на національні традиції, любов до рідної мови, виявлення її багатих джерел. Основним об'єктом їхньої полемічно-критичної спрямованості були нормативність та ілюстративність в прозі, обмеженість і млявість шукань, ложний монументалізм, скутість власного «я», власної думки автора, а основним здобутком — психологізм, виявлення глибинних і тонких сфер внутрішнього світу людини, прагнення правди — характерів і обставин, прагнення точного слова. Основним жанром прозаїків-шістдесятників на перших порах була новелістика, і вона в 60-х роках справді підноситься на вищий ідейно-художній, інтелектуально-психологічний рівень. Стає помітним її вплив на інші прозові жанри, як і загалом вплив новобранців прози на її старших майстрів.

Протягом згаданого й наступних десятиліть прикметні процеси відбуваються і в традиційно популярному в українській прозі жанрі повісті, яка стає виразно багатопроbleмною й «багатоформною». Повістева бібліотека, найрізноманітніше представлена, наприклад, повістями О. Довженка, О. Гончара, Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, В. Дрозда, Ю. Щербака, Б. Харчука, Ю. Мушкетика, С. Жураховича, Н. Бічуні, С. Пушика, Д. Герасимчука, В. Логвиненка, Я-Стецюка та багатьох інших, не менш своєрідна й цікава, ніж бібліотека романна, але остання досліджена значно ґрунтовніше.

На середину 60-х років незаперечних прирощень набув український роман і з кількісного, і з якісного боку. Досить звернути увагу лише на проблемний роман про сучасність — це цілий ряд цікавих, наснажених морально-етичною проблематикою, «особистісно-психологічних», «доцентрових», «гомоцентричних» творів — «Тронка» (1963) О. Гончара, «День для прийдешнього» (1964) П. Загребельного, «Людина живе двічі» (1964) Ю. Шовкопляса, «Крапля крові» (1964) Ю. Мушкетика, «Птахи полишають гнізда» (1965) І. Чендея, «У сорочці народжений» (1965) І. Муратова, «Чу-

жа кохана» (1966) А. Мороза тощо. Ці твори об'єднував дослідницький пафос, їхня «візитна картка» — неприхована критична спрямованість щодо негативних суспільних явищ (хай це був «бій» на тій же території «соціалістичної дійсності», за її «правилами»), зокрема таких, як людська байдужість, пристосовництво, душевне зачерствіння, бюрократизм, психологія механічного виконавства та інші сот ціальні аномалії. З суто художнього боку тут привертає увагу безумовна активізація ідейно-естетичної позиції автора, ролі його особистості.

На кінець 60-х років у літературному процесі було помітно чимало ознак характерної тенденції, яка охоплювала всі фактично жанри літератури. Йдеться про загальнолітературний інтерес до проблем *історичної пам'яті*, зв'язку часів, наступності поколінь, національних традицій і святощів, «коріння й витоків». Безумовно, цей інтерес мав свою соціально-психологічну й естетичну зумовленість, література перодовсім виступила проти явищ, що супроводжували НТР, — національно-духовної нівеляції людини й стандартизації особистості, захоплення ширвжитковою, масовою культурою, технократичних, релятивістських, нігілістичних настроїв, безпам'ятства й бездуховності.

У загальному літературному потоці все це трансформувалося найрізноманітніше: і різким пожвавленням (насамперед кількісним) історичного та історико-біографічного підвидів роману, й виникненню різних форм «зв'язку часів», і широким застосуванням — для «залучення» історії — різних часових змішень та перехрещень, екскурсів та асоціацій, що відіграють важливу структуротворчу роль, і пошуками авторами власного оригінального хронотопу тощо. Всі ці прояви єдиної тенденції духовно-художнього історизму найвиразніше засвідчували романи «Собор» О. Гончара, «Диво» П. Загребельного та «Мальви» Р. Іванчука, повісті «Жбан вина» Р. Федоріва, «Іван» І. Чендея, «Древляни» В. Близнаця; у новелістиці — «Деревій», «Батьківські пороги» Гр. Тютюнника, «Запах кропу» Є. Гуцала, «Мирон Швачка і кінь Сивко» Ю. Логвина, «Дрогобицький звіздар» Н. Бічуї та ін., у поезії — «Сонети обухівської дороги» А. Малишка, «Чорнотроп» В. Мисика та його поема «Гетьманівна»; «Балади буднів» та «До джерел» І. Драча і його ж кіноповість «Криниця для спраглих»; «Поміж чуттями і дивами» В. Коломійця; у драматургії — «Зачарований вітряк» М. Стельмаха, «Нейтральна зона» І. Муратова, у мемуарному жанрі — «Розповіді про неспокій» Ю. Смолича, «Роман пам'яті» Т. Масенка, книжки В. Минка, В. Гжицького, О. Ющенка та ін. Реально це значно чисельніший, «багач

тоярусний» масив, який показував, що історія, пам'ять заволодівали художньою свідомістю, і це «співробітництво», за сприятливих обставин, обіцяло дуже багато.

Суспільна атмосфера тоталітаризму згубно позначалася на загальному стані літератури, інтенсивності її руху, кількості й різноманітності її звершень тощо, але літературний організм, як ріка, постійно шукає шлях, прокладає своє річище. Його залежність від суспільно-духовних обставин може проявлятися по-різному: міліе течія історичного роману — зате пожвавлюється розвиток роману воєнного, виникає своєрідний «фольклорно-міфологічний» жанровий різновид; настає «мертвий сезон» у публіцистики — зате вищого рівня досягають документалістика або переклад а цтво і т. ін. 70-ті роки, з усіма їхніми несприятливими тенденціями, суперечностями в житті й літературному процесі, характеризувалися й виникненням ряду цікавих проблемно-тематичних, жанрово-стильових тенденцій, своєрідних художніх явищ. Вони засвідчували дедалі більше усвідомлення митцями складності, неоднозначності, діалектичної суперечливості довколишнього світу й прагнення осягнути його, уникаючи жорсткого детермінізму («Лебедина зграя» В. Земляка, «Додому нема вороття» Р. Андріяшика, «Довга гора» Б. Харчука та ін.). Невипадково, наприклад, однією з примет у розмові про роман 70-х років стало поширення таких визначень, як багатогранність, багатомірність, багатоплавноість, багатозначність, багатоголосся, багатостильовість...

Поволі протягом 70-х років знімалися заборонні знаки з історичних тем, і, відповідно, набував — спочатку спорадичних, а далі цілеспрямованих і кількісних прирощень і роман історичний та історико-біографічний. Після «Дива» (1968) з'явилися «Первоміст» (1970), «Євпраксія» (1975) у П. Загребельного, «Отчий світильник» (1978) Р. Федоріва, «Черлене вино» й «Манускрипт з вулиці Руської» (1979) Р. Іванчука та ін. Врешті, з появою видатного національно-вирозного літературного явища — роману у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» (1979, 1982) на початок 80-х років окреслювалося цілком чітке жанрово-тематичне утворення: *український історичний роман*, у якому бачимо твори «Роксолана» (1979), «Я, Богдан» (1983) П. Загребельного, «Вода з каменю» (1982) і «Четвертий вимір» (1984) Р. Іванчука, «На полі смиренному» (1983) Вал. Шевчука, «Чорного-ра» (1980—1984) Б. Загорулька, «Балада про вершника на білому коні» (1980) М. Івасюка, «Велесич» (1980) Вас. Шевчука і багато інших (твори В. Малика, М. Сиротюка, Р. Іванченко, В. Кулаковського, Т. Микитина, Д. Міщенко, М. Смоленчука, В. Чемериса, Г. Колісника).

Своєрідний процес внутрішніх перетворень і збагачення відбувається в історико-біографічному жанрі. У 60-ті роки тут привернули увагу твори, присвячені Т. Шевченку, — «В степу безкраїм за Уралом» (1964) З. Тулуб та «Поетова молодість» (1962) Л. Смілянського, прикметні ознаки нового підходу до історії містили «Святослав» (1959) та «Володимир» (1962) С. Склярєнка. У 80-х роках більшість найпомітніших досягнень історичного роману («Маруся Чурай», «Я, Богдан», «Вода з каменю» і «Четвертий вимір») пов'язані саме з розкриттям епохи через долю і душу видатної особи («історія в особистості»). Позитивні прирошення помітні й у загальному масиві історико-біографічних творів, кількість яких з кінця 70-х років відчутно зростає.

Перше, що впадає в очі в історичному романі 70—80-х років, — це посиленний моральний пафос, концептуально-аналітичний підхід до фактів і постатей національної історії, пошук у ній уроків для сучасності, активне особистісне начало. Останнє виявляється найрізноманітніше: і в тому, що герої розкриваються авторами у ваганнях, самопошуках і самоаналізі (тобто перед нами психологізм, внутрішні монологи, потоки СВДОМОСІ; ніби перенесені з роману про сучасність, і необхідними, звичайно, корективами), і в тому, що тут у ВСІ структурі наскрізно проступає авторська присутність, суб'єктивність, яка усуває хронікальну, беземоційну описовість і взагалі істотно впливає на саму розповідь. Серед різноманітних дифузних процесів у прозі (та й у драматургії, поезії також) зв'язок часів — один з найприкметніших і найпродуктивніших.

Певний документальний бум був властивий у 70-ті роки всій світовій літературі. Не лишилися глухими до цього й українські прозаїки, вбачаючи в документові чудовий засіб посилення вірогідності розповіді і ефективний прийом, що добре урівноважує її ліризм чи іронічність, і особливий елемент сюжетно-композиційної структури тощо. Це не принесло, щоправда, видатних явищ. Втім, серед творів, у яких *документальність* є визначальним компонентом, що здобуває різне виявлення й стильове трактування, слід назвати романи-біографії «Добра вість» (1971), «Ритми життя» (1974), «Дорога до матері» (1979) В. Дрозда, воєнні твори — «Степ» (1976) О. Сизоненка, «Вічні Кортеліси» (1984) В. Яворівського, «Слово після страти» (1970) В. Бойка. Поширений у 70—80-ті роки різновид белетризованих біографій, романів-есе («Олександр Довженко», 1980, і «Юрій Яновський», 1986, С. Плачинди, «Марія Башкирцева», 1986, М. Слабошпицького, «Борвій», 1987, Ю. Хорунжого) завдячує своєму оновленню саме вдалому й винахідливому вико-

ристанню документалізму. У багатьох романах та повістях документалізм є елементом додатковим, супровідним, своєрідним барвником або каталізатором («Автопортрет з уяви» В. Яворівського, «Кам'яне поле» Р. Федоріва та ін.).

У другій половині 70-х років дістає поширення й проза *умовно-алегоричного* спрямування. Романи й повісті, що їх критику в своїх численних розглядах і згадках об'єднували під однією фольклорно-міфологічною (найчастіше «химерною») чи умовно-алегоричною рубрикою, насправді різні і за мірою фольклоризму й умовності, і за тими чи тими жанрово-стильовими ознаками (хоч спільне в них, звичайно, є).

Суть заявленої ще романом О. Льченка «Козацькому роду нема переводу» (1959) тенденції (вона проявлялася передусім у прозі, але й на інших літературних ділянках — так само) — збагачення конкретно-реалістичної розповіді, поповнення поетики за рахунок засобів умовності, народно-сміхової культури. Вияви її спостерігаємо і в творах, присвячених сучасності, — в повістях «Семирозум» (1967), «Катастрофа» (1968), «Ірій», «Замглай...» (1974) В. Дрозда, «Хроніка міста Ярополя» (1968) Ю. Щербака, романи-притчі «Кіоскерка на перехресті» (1971) А. Мороза, і в творах історичних — повісті в легендах Р. Федоріва «Жбан вина» (1968), романі П. Загребельного «Первоміст» (1970) та ін.

Форми реалістичної типізації, поетика роману збагачувалися, таким чином, не лише внаслідок засвоєння ним у 70—80-х роках різних форм розвинутого психологічного аналізу, посилення ролі філософської думки, інтелектуального начала, застосування різноманітних комбінацій суб'єктивно-об'єктивних розповідей, а й завдяки використанню умовно-символічних прийомів, готових засобів поетичної згущеності, алегорії, гротеску, невичерпних поетичних родовищ, що криються в духовно-естетичній спадщині кожного народу. Певна річ, українська «химерна» проза мала й свої перевитрати, і на її адресу лунало чимало слухних докорів.

Ще одна тема (яка, до речі, розкриває додаткові аспекти саме у зв'язку з фольклорно-алегоричною тенденцією) — українська *гумористична література*, її рівень. Про поверхове сміхачтво, провінціалізм, «гопако-шароварні» варіанти гумору та необхідність розширювати жанрово-стильові можливості, шукати нові сучасні форми, засоби, інтонації — критикою мовилося чимало. І певні зрушення є, насамперед вони виявились у зростаючій повні різновидів іронічної прози чи іронічних струменів у «серйозних» романах і повістях («Вир» Г. Тютюнника, твори П. Загребельного, В. Дрозда, А. Дімарова). Взагалі однією з характерних рис прози 60—80-х років є якраз посилення в ній іронічних, гумористичних

шарів; є окремі набутки в комедіографії, ціла іронічно-бурлескна течія існує в молодій поезії (Бу-Ба-Бу) та ін. Прикметною є поява сатиричного роману-дилогії О. Черногуза «Аристократ із Вапнярки» (1979) та «Претенденти на папаху» (1983). Щоправда, виходи прозаїка за кордони специфіки гумору, залучення всіх інших засобів — психологічних, епічних, ліричних, документальних, публіцистичних — досить обережні; більшої полісемічності потребувала й сама розповідь.

За всіх обмежень, загальних і специфічних, які гальмували розвиток української літератури, позначалися на її естетичній повноті, вона з більшим або з меншим успіхом освоювала в 60—80-ті роки різні художні жанри, форми, стилі, мала, зокрема, «конкурентоздатну» пригодницьку, детективну (наприклад, романи Р. Самбука), наукову й іншу фантастичну (О. Бердник, О. Тесленко, Г. Пагутяк, Л. Копань) прозу.

Ми розглядаємо проблемно-тематичні й жанрово-стильові тенденції літературного процесу на прикладі творчості здебільшого прозової, але тут якраз добре простежується загальнолітературний рух ідей і форм.

Характерним є інтерес до проблеми часу в художній творчості. Так, окрім поширеного раніше, і чи не єдиного, трактування часу в структурі твору (роману, повісті, драми і поеми) — історико-хронікального, — вільно застосовуються і прийоми концентрації, паралельності, ретроспективності, розірваності й інше. Помітно пожвавилися в українському романі композиційні пошуки, тут теж впадають в око різні вільні, розшаровані, мозаїчні, монтажні та інші форми. Література останніх десятиліть виявляє особливу гнучкість у пристосуванні до матеріалу, запитів часу, дослідники відзначають процеси дифузії, взаємообміну родів, жанрів, жанрових різновидів, виникнення гібридних форм (наприклад, роман у новелах, роман-балада, роман-есе, роман-притча, роман-парабола тощо).

Критика часто писала про те, що українській прозі бракує земного, доскіпливого реалізму і заважає надмір «ліричної патетики», «надмір стилю». Проте досвід переконує, що конкретно-реалістична течія — своєрідна, колоритна, багатоманітна — відчутно зміцніла в прозі за останній час (А. Дімаров, Ю. Мушкетик, Б. Харчук, В. Дрозд, Р. Андріяшик, А. Мороз, Ф. Роговий, Ю. Щербак та чимало інших). Це не означає, проте, що і в ній, а, точніше, довкола неї, немає «реалізму», поверхового, плаского, одномірного.

Загалом же однією з наскрізних особливостей українського роману є те, що в ньому в загальному балансі переваг

жає ліричне» лірико-психологічне, емоційно-розповідне, іноді умовне, фольклорне, — тобто так чи інакше виражене суб'єктивне начало, яке проступає і в найбільш об'єктивних письменників. Пояснення цьому, як і тривкості романтичної стильової течії в українській літературі, — очевидно, в глибоких народно-поетичних, пісенних джерелах, традиціях художньої і всієї української ментальності.

Література 60—80-х років була невід'ємною частиною свого суспільства, духовним продовженням свого часу. І якщо в самому житті мало місце спотворення правди, недобір правди, брак уміння казати її відверто й сміливо, то ці риси позначали й літературу, меншою мірою найталановитіші твори і великою мірою — твори масового потоку. Пошук виправдань, орієнтація на «узаконені» ідеологічні постулати, внутрішня скутість, острах, несвобода у виявленні всіх найрізноманітніших, найгостріших сторін життя, нормативне уявлення про залежність між стверджувальним і критичним початками — в цьому біда, в цьому і схожість і найкращих, і гірших творів української літератури.

Процеси демократизації, започатковані «горбачовською» перебудовою, поволи приносять літературі усвідомлення власної самостійної, специфічної, а не суто прислужницької місії й інтелектуально-емоційної суверенності в суспільстві, права на ідейно-художній плюралізм, на розмаїття естетичних концепцій і стилів. Перше слово було за публіцистикою, поезією. Журналістика, преса, радіо й телебачення, кіно, документалістика відіграли роль більшу, ніж будь-коли в своїй історії, вони стали в повному розумінні передовими дозорами перебудови. Зайве доводити, що активну участь у їхній роботі взяли письменники, виступивши в ролі нарисовців, кіносценаристів, телекоментаторів тощо.

Українська література підійшла до середини 80-х років, уже маючи ряд прозових, поетичних, окремих драматургічних творів, які більшою чи меншою мірою сприяли духовному оновленню й очищенню суспільства, готували їх: «Маруся Чурай» (1979) Ліни Костенко, «Твоя зоря» (1980) О. Гончара, «Рубіж» (1983) і «Обвал» (1985) Ю. Мушкетика, «Містечкові історії» (1983) А. Дімарова, «Сейсмічна зона» (1983) П. Скуня, «Спіраль» (1984) Д. Павличка, «Південний комфорт» (журн. варіант — 1984) П. Загребельного, «Спектакль» (1985) В. Дрозда, «Злива» (1984) О. Коломійця, «Теліжинці» (1985) І. Драча, «Світло» (1986) П. Мовчана, «Подорож до Зубра» (1986) Б. Харчука та ін.

Новий рівень усвідомлення відповідальності перед правдою життя зумовили трагічні *чорнобильські обставини*. Три-

вожні роздуми над суперечностями сьогоднішнього світу, критерії суду совісті сповнюють наснажену ідейно-філософською суперечкою героїко-трагедійну поему Б. Олійника «Сім» (1987), розшаровану, роздрту болями світу й боліннями душі поему І. Драча «Чорнобильська Мадонна» (1988). Правда не лише реальних подій, а чесна, мужня позиція письменника, лікаря, громадянина становлять достоїнство й честь повісті «Чорнобиль» (1987) Ю. Щербака. Перший роман, присвячений трагічним подіям квітня 1986 р. з гострою постановкою питання про нехлюйство, безгосподарність, які впливають з буздуховності, безкореневості людини, написав В. Яворівський («Марія з полином у кінці століття», 1987).

Серед художніх творів, які тими чи іншими своїми рисами, проблемно-тематичним, аналітично-критичним спрямуванням, відкриттям закритих для правди зон, заборонених сторінок історії виявляли нові підходи, нове мислення, — повісті А. Дімарова «?Боги на продаж», «Попіл Клааса», «Тридцять» тощо з «Містечкових історій» (1988), «В-ван» (1988) П. За гребельного, «Сад нетанучих скульптур» (1987) Ліни Костенко, романи «Яса» (1988) Ю. Мушкетика, «Ворожба людська» (1988) Р. Федоріва, «Поруки для батька» (1987) Ф. Рогового, «Слово поета на колгоспних зборах» (1988) С. Чернілевського, цикл віршів «Про злободенне» (1988) М. Рябчука, «Колима» (1988) І. Іванова. Серед них і видані через двадцять років «Собор» О. Гончара, «Журавлинний крик» Р. Іваничука.

Літературно-художній процес постає в усьому різноманітті своїх виявів: це не тільки (й не стільки!) процес суто творчий, суто видавничий, це активна діяльність літературної преси, гострі письменницькі обговорення, зв'язок з кіно, телебаченням, радіо, участь у процесах демократизації суспільства, заснуванні нових демократичних інститутів. Три найпекучіші проблеми постали в центрі турбот і тривоги українських письменників: *відновлення національної спадщини* в її повному обсязі, *ліквідація «білих плям»* у літературі; *українська мова*, її стан і статус; екологія, зупинення атомно-гідролого-хімічного натиску на Україну.

Майбутній історик літератури, досліджуючи художню творчість другої половини 80-х років, неодмінно відзначить, що імена цілого ряду українських романістів, поетів, критиків, драматургів, перекладачів часто зустрічаються не в звичному для них контексті, вони виступають як автори публіцистичних аналітичних статей, що здобувають іноді більший розголос, ніж їхні художні твори, як доповідачі й промовці в обговоренні проблем збереження національної

спадщини, культури, мови, як політики й політологи. Це, наприклад, статті, виступи по радіо, на громадських зібраннях О. Гончара, це доповіді Д. Павличка з мовних питань, проблем національно-духовного розвитку на пленумах Спілки письменників України (червень 1986 і грудень 1988 рр.), памфлет О. Підсухи «Кирилцьо» (1986), статті й виступи Ю. Мушкетика, І. Драча, В. Яворівського, Ю. Щербака, С. Плачинди, Б. Сушинського, С. Тельнюка, С. Гречанюка, Ю. Стадніченка, Є. Дударя, П. Осадчука, А. Шевченка.

Історично нові, докорінно відмінні від попередніх умови й можливості відкрились перед українською літературою після ухвалення Верховною Радою України «Декларації про державний суверенітет України» 16 липня 1990 р. та «Акту проголошення незалежності України» 24 серпня 1991 р. і всенародного референдуму 1 грудня 1991 р.

Уперше за довгі десятиліття до українського народу поверталася його славна й трагічна історія без заборонених зон і проскрибованих постатей, уперше українська література постала перед своїми читачами й дослідниками в повноті імен, творів, явищ, тенденцій, чи не більша частина яких досі була захована в спецфондах, — одне слово, національна культура здобувала цілісність, відтворювався неоціненний для дальшого розвитку художньо-естетичний досвід. В усій повноті — це означає із включенням до літературного процесу того плідного й корисного в поезії, прозі, драматургії, літературі для дітей, перекладацтві, мемуаристиці, літературознавстві й критиці, що надбала впродовж ХХ століття українська діаспора різних країн.

Сучасний художній процес в Україні чимдалі окреслюється як природний процес, без штучних обмежень чи ідеологічних флюсів; це, по-перше, творена вільно, за власним вибором митців різножанрова й різностильова література теперішнього дня; це й повернута нам художня творчість — і тих, хто, як В. Стус, виборював незалежність України в концтаборах, і тих, з ким комуно-більшовицька система розправилася раніше — у 20—30-х роках; це й високі надбання нашої класики, яким теж далеко не всім судилося бути допущеними до читачів-нащадків; це й, нарешті, здобутки письменників-емігрантів, письменників діаспори Європи, Америки, Австралії та автохтонів Польщі, Румунії, Словаччини, Хорватії. Назагал маємо досить строкату, мозаїчну й хаотичну, різнорівневу єдність, але з часом внутрішні сили взаємопомножень і взаємозаперечень, зчеплень і відштовхувань нададуть їй злютованості й оформленості, що й визначатиметься як літературний процес 90-х, з його особливостями й закономірностями.

Ознака не змертвілості, а життєздатності художньої літератури — закономірна зміна поколінь, прихід нових, поєднаних генераційною спільністю талантів. Після бурхливої хвилі шістдесятників з'явилася за сутужних обставин свого часу загалом «тиха» хвиля новобранців 70-х — початку 80-х, поети С. Майданська, Д. Іванов, Л. Голота, Ю. Буряк, Н. Білоцерківець, Л. Таран, Д. Кремінь, П. Гірник, І. Царинний, Г. Тарасюк, Л. Тома та ін; прозаїки В. Шкляр, М. Суховецький, В. Медвідь, А. Тютюнник, В. Положій, С. Носань, В. Левицький, В. Гарнавський, О. Микитенко, Г. Пагутяк, В. Сильченко, В. Стефак, Л. Шевченко, А. Морговський, Ю. Олійник, В. Портяк, О. Романчук, драматург Я. Стельмах; 80-ті роки, зокрема друга половина, і початок 90-х — це час появи на українських літературних обрядах вельми помітної й оригінальної когорти дебютантів, передусім поетів, яка щодалі дужчала на силі, засвідчувала в більшості своїй переваги самодостатньої, духовно здорової творчості, не затиснутої в лещатах примусової чи добровільної заідеологізованості (М. Воробйов, В. Кордун, І. Римарук, В. Герасим'юк, І. Малкович, Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець, В. Діброва, Л. Пономаренко, Є. Пашковський, О. Лишега, К. Москалець, М. Кучеренко). Всіляко розширюється загальнохудожній, жанровий, стильовий, інтонаційний спектр української поезії й прози, в яких оживає й діє традиція, є і «перегляд» традицій, є модерн, є постмодерністські віяння:

Молоде покоління вже зробило свій присутній внесок у художнє збагачення української літератури ХХ століття, велика місія — примноження, та й творчий перегляд досягнутого попередніми генераціями, сучасними старшими письменниками — у них попереду, на новому етапі розвитку самої України і її слова.

**1960—1970-ті роки.** Період розвитку літератури, що охоплює кінець 50-х і 80-ті роки,— ціла історична епоха, сповнена складних і драматичних процесів у житті нашого народу. Можливо, коли буде вироблена концепція розвитку української культури ХХ ст., яка представить літературу як єдине ціле, хоч би де вона створювалася, й вивільнить її від тісної прив'язаності до історичних подій, зосередивши увагу на внутрішніх закономірностях художнього процесу,— ми осмислюватимемо історію літератури за іншими принципами. Але ніколи не зможемо ігнорувати того впливу — частіше згубного, рідше сприятливого,— що його суспільні обставини накладали на слово письменника, бо слово це або маліло й міліло під тиском панівної ідеології, яка намагалася звести літературу до рівня голої соціологічної функціональності, або змушувала її розвиватися всупереч цьому тискові то в оболонці герметизму, де митець прагнув залишатися собою хоча б у сфері самої форми, то через прямиий протест тоталітаризмові переважно в тюрмах і засланнях: і в першому, і в другому випадках поезія до читача не доходила.

Період від кінця 50-х років до сьогодні — найдовший, найтриваліший з усіх, виділених окремо, і хай факти, що характеризують його становлення, склалися на очах сьогоденішнього покоління, це становлення все ж стало вже історією, творчі надбання скристалізувалися й відстоялися: вартісне, неперехідне посіло своє тривке місце в літописі літературного розвитку.

Нову суспільну атмосферу другої половини 50-х років найперше відчула лірична поезія, вона зуміла виразити те, що визначило зміни в системі взаємодії людини й світу, особистості й суспільства. Ці зміни виявили себе в посиленні особистісного начала в літературі. Збірки Максима Рильського «Троянди й виноград» (1957), «Далекі небосхили» (1959), «Голосіївська осінь» (1959), «Згряя веселиків» (1960), «В загінку жайворонка» (1961), «Зимові записи» (1964)— книги його «третього цвітіння» — позначені надзвичайною молодістю душі. Поет наче надолужував те, що не

встиг зробити в молодості. Ще раз зазвучала в цей період поезія Павла Тичини, по смерті якого надбанням читацької громадськості стали матеріали залишеного ним великого архіву, серед опублікованих — поема-симфонія «Сковорода» (1971), поемц, вірші, начерки статей та щоденникові записи. Таке піднесення помітне й у творчості В. Сосюри, А. Малишка, М. Бажана, Л. Первомайського, В. Мисика.

Продовжували плідно працювати в поезії й інші представники старшого й середнього поколінь Ігор Муратов, Михайло Доленго, Олександр Підсуха, Микола Шеремет, Павло Усенко, Василь Швець, Ростислав Братунь, Любов Забашта, Євген Летюк. У кращих творах поетів старшого покоління про війну особливо виділяється й функціонує елемент життєвої вірогідності, яка стає правдою художньою, — пам'ять оживлює факт і події мовби другого плану, цінність і вагомість яких по-справжньому бачаться з історичної перспективи. Як показує досвід поетів-фронтовиків, творчість багатьох з яких у цей час істотно багатша думками й емоціями (Вас. Бондар, З. Гончарук, Л. Дмитерко, О. Жолдак, А. Качнельсон, Г. Коваль, С. Крижанівський, Б. Степанюк, Н. Тихий, І. Хоменко, М. Гірник та ін), відображуване ними при тій чи іншій мірі узагальнення має здебільшого привабливу й цінну рису — *достовірність*. Читач осягає різні грані задуму, але з великою довірою ставиться до пам'яті, до того, що вона зберегла й оживила, сприймає й окремі деталі й епізоди як документальні кадри з художньої кінострічки.

З кінця 50-х дедалі більшої ваги в літературному процесі набуває творчість представників молодшого покоління. Збірки Дмитра Павличка «Моя земля» (1955) і «Правда кличе!» (1958) досить точно передають характер післякультурівської пори в житті нашого суспільства. Одним із найяскравіших зразків осмислення цієї «переходової» доби з надіями й ще живим страхом є вірш Д. Павличка «Коли помер кривавий Торквемада...»: ченці по всій Іспанії розповідали, що кривавий інквізитор помер, але люди слухали їх мовчки, навіть крадькома не усміхаючись:

Напевно, дуже добре пам'ятали,  
Що здох тиран, але стоїть тюрма!

Тюрма справді стояла, хоча стіни її дали тріщини, і через щілини ввірвалося свіже повітря. За цей та ще кілька віршів, сповнених соціальної гостроти, збірка «Правда кличе!» не була випущена з друкарні, а її автор на IV з'їзді письменників України був гостро покритикований. Цілком сформованого майстра як ліричного вірша, так і ширшого епічного твору явила третя збірка Ліни Костенко «Мандрів-

ки серця» (1961). Так, однойменна поема із збірки привертає увагу промовистим алегоризмом, який укрупнює задум, посилює звучання наскрізних образів: «єдиних вседержителів землі» — людських рук, «вічної матері», «вселюдського горя» та ін.

На початок 60-х років припадають книжкові дебюти таких талановитих поетів, як Василь Симоненко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Борис Олійник, Віталій Коротич, Володимир Коломієць, Володимир Лучук, Роберт Третяков, Володимир Підпалій, Петро Скунець, а згодом Павло Мовчан, Роман Кудлик, Ігор Калинець, Василь Голобородько, Анатолій Борзняк, Петро Засенко, Борис Нечерда... їхній ліричний герой був близький і зрозумілий молодому читачеві. Поезія стала виразником ідей, настроїв, почуттів цілого покоління, вона зривала з себе луску фальші, голої декларативності, тієї безсловесності, яка підмінювала думку й почуття готовою формулою, згори накинутим гаслом, виходити за рамки якого було кривою. Вона проголосила своїм кредо правду, своїм героєм — людину, заговорила про складні «парадокси доби», болі народу, спричинені кривою, несправедливістю, приниженням національної і людської гідності. Вона заступила публіцистику, а почати й соціальні науки, які не могли ще замахнутися на догмати казарменого тоталітаризму, що іменувався соціалізмом.

Новаторські пошуки поезії 60-х років спиралися на міцні традиції прогресивної вітчизняної і світової культури. Необхідність такої опори добре розуміли представники всіх поколінь, намагаючись влити в давні образи, мотиви живу кров і пристрасті наших днів, вивести конкретний факт на простори історії. Особливо виразно виявилось це в творах, де переважає не голосна декларація, а образ звичайної людини, її житейські клопоти в «густому» історичному контексті епохи. Так, використавши відомий життєвий факт — лихоліття фашистської окупації змушувало селян користуватися, наче в кам'яному віці, примітивними ручними жорнами (в роки війни була поширена пісня «На Україні біда чорна, в кожній хаті мелють жорна»), — Василь Симоненко написав вірш «Жорна» (1961), в якому підніс цей факт до філософського узагальнення, виносячи присуд тим, хто прирікав народ на злидні й голод.

Досягнення науки в СРСР, політ у космос Ю. Гагаріна напстають у вірші В. Симоненка як результат величезного напруження сил народу. Ця ідея, що «прочитується» і в «Жорнах», навпрост проголошена в поемі Івана Драча «Ніж у сонці»:

Ракету ми зробили з хліба й сліз.  
Із гордості і доброти людської.

Ті новоз'яви, які в українському письменстві пов'язані з іменами І. Драча, М. Вінграновського, в російській — з іменами Є. Євтушенка, А. Вознесенського, білоруській — Р. Барадуліна, латиській — О. Вацієтіса, грузинській — О. Чіладзе, таджицькій — М. Каноата та ін. Основним об'єктом творчості молодих поетів, які голосно заявили про себе на початку 60-х років, була людина на складних перехрестях історії, основним ідеалом — ідеал борця за те, щоб людство могло жити й розвиватися на всій планеті в атмосфері миру, віри в майбутнє, щоб досягнення розуму й рук були поставлені на благо, а не на шкоду людині. Так, по суті, увага до конкретної особистості, до буденного факту вводилася у контекст проблем планетарного змісту, а життєвий факт підносився до філософської проблематики. Збірки В. Симоненка «Тиша і грім» (1962), «Земне тяжіння» (1964), І. Драча «Соняшник» (1962), «Протуберанці серця» (1965), М. Вінграновського «Атомні прелюди» (1962), В. Коротича «Золоті руки» (1961), «Запах неба» (1962), Б. Олійника «Двадцятий вал» (1964), Б. Нечерди «Материк» (1963), В. Підпалого «Зелена гілка» (1963) чи не з найбільшою повнотою виражали провідні ідеї молодого поетичного покоління.

Одним із основних принципів, які утверджувала поезія молодих, був новий вимір, який давав можливість поглянути на землю наче з пункту спостереження космічного корабля і сприймати її всю відразу, ставати на сторожі усієї землі (М. Вінграновський). Тема космосу, космічний масштаб з'явилися закономірно, це був новий пласт дійсності, який дав можливість розсунути горизонти спостереження, розширити проблематику й збагатити поетику. Можна відзначити принаймні три джерела «космічної теми» в молодій поезії 60-х років: політ людини в міжпланетний простір, традиції української поезії 20-х років і «космічність» художнього мислення у творах О. Довженка, Е. Межелайтіса та ін. Ці чинники, безперечно, вплинули на процес розвитку поезії кожен по-своєму: перший дав нову предметність, нові реалії, другий визначив характер образно-поетичних асоціацій, третій — проблематику, публіцистичну загостреність і філософічність.

На рубежі десятиліть українська поезія збагачувалася здобутками як вітчизняної, так і світової культур, які в епоху сталінського тоталітаризму були їй недоступними. Саме

тоді до нашого читача знову повернулася творчість талановитих поетів 20—30-х років — це була далеко не повна картина, бо «табу» ще лежало на іменах Богдана Лепкого й Грицька Чупринки, Спиридона Черкасенка й Тодося Осьмачки, Михайла Семенка й Дмитра Фальківського, не кажучи вже про майже всю західноукраїнську та емігрантську поезію, починаючи від «Молодої Музи» і закінчуючи новими іменами, які з'явилися на поетичній карті української поезії в багатьох країнах світу.

У 60-х роках за кордоном продовжували активно працювати в літературі поети, які дебютували в 20-х — на початку 30-х, але чия творчість не була відома читачам в Україні. Йдеться про поетів-емігрантів, частина з яких покинула рідну землю після революції, частина опинилася за межами України в час другої світової війни. Серед них передусім група поетів, відома під назвою «*празької школи*» (Євген Маланюк, Оксана Лятуринська, Олекса Стефанович, Наталя Ливицька-Холодна), а також ті, що до війни жили у Львові: Святослав Гординський, Богдан Кравців, Богдан Нижанківський та ін. Активно працювали в еміграції Іван Багряний, Вадим Лесич, Марта Калитовська, Лідія Далека та багато інших.

З поетів колишньої «празької школи» відзначимо передусім *Євгена Маланюка*, найяскравішого представника емігрантської поезії. Пізня творчість його, зокрема остання збірка «Серпень» (1964), сповнена вже потамованою пристрасі, спаленої «вітром літ», гіркою спокою вічного пілігрима, якому ніколи не стане вітчизною чужина і якому, як колись гетьману Пилипу Орлику, буде вічно снитися степ і «жито, копитами збите»...

*Наталя Ливицька-Холодна* у повоєнний час, переселившись до США, як і Є. Маланюк, змінив свій поетичний пошук. На перший план виступає ліричне «я», на місце світових трагедій — трагедія особиста, що розкривається в щоденних буднях, на місце ямбів і строф приходить здебільшого вільний вірш. Повоєнні поезії Н. Ливицької-Холодної зібрані в книжках «На грані», «Перекотиполо» та «Остання дія», що включають твори 1944—1985 рр. Вони також увійшли до збірки «Поезії старі й нові» (1986).

В умовах еміграції продовжувалася творчість іще двох талановитих представників «празької школи» — вихідців з Волині *Оксани Лятуринської* та *Олекси Стефановича*. Поетичне ім'я О. Лятуринській дали дві її поетичні довоєнні збірки, видані у Празі. Пізніше у неї вийшли книжки «Веселка», «Туга» та інші, вірші з яких включені до «Зібраних творів» (Торонто, 1983).



Послабилася поетична активність у цей час і О. Стефановича. Перебравшись на початку 50-х років до США, поет не зміг утриматись на попередньому рівні, хоч і пильно стежив за розвитком української поезії як в еміграції, так і в Україні. Він готував найкраще зі свого доробку до видання, але заповідав, щоб ця книжка вийшла по його смерті. О. Стефанович переживав передусім психічне вичерпання, і все ж серед мовчання у нього проривалися твори сильного звучання, як, приміром, вірш «Шевченко», написаний у 1964 р.

Із західноукраїнських поетів чи не найактивніше працювали Богдан Кравців (його поезії 50–60-х років зібрані в книжці «Глосарій», 1974); Василь Лесич (збірки «Розмова з батьком», 1957, «Кам'яні луни», 1964), Юрій Косач (збірки «Кубок Ганімеда», 1958, «Золоті ворота», 1966), Остап Тарнавський (збірки «Мости», 1956, «Самотнє дерево», 1960). Свіжий струмінк внесла в поезію творчість Василя Барки, Олега Зуєвського, Олекси Веретенченка, Ігоря Качуровського та ін., які опинилися в еміграції після другої світової війни.

Більш знайома широкому загалові творчість представників «*ню-йоркської групи*» поетів, вірші яких друкувалися в українських часописах, а вибрані поезії Богдана Рубчака, Богдана Бойчука та Юрія Тарнавського окремими книжками вийшли у видавництвах «Дніпро» 1991 р. Група є цікавим явищем в українській літературі другої половини ХХ ст. Вона успадкувала деякі риси поезики «пражан», засвоїла досягнення західноєвропейської поезії. З іншого боку, в творчості представників цієї школи відчувається чимало з того, що покладено в основи естетичного новаторства «шістдесятників». Ця спорідненість виявляється передусім у перевазі особистісного начала, через призму якого розкриваються найбільші трагедії світу, а також у деканонізації поетичної мови, оновленні стилю. Звичайно, ця спорідненість не є результатом прямих впливів чи перегуків (бо, зрештою, і суто хронологічно *ню-йоркська група* передує *шістдесятникам*), а має радше типологічний характер, продиктована типом поетичного мислення часу: гранична суб'єктивізація, розщепленість смислових зв'язків, звільнення від оков традиційної метрики, а часто й рими, неконтрольований перебіг асоціацій аж до автоматизму письма. У представників «*ню-йоркської групи*» бачимо різні рівні цієї модернізації. Від майже традиційного у метриці, але складного в образності *Богдана Рубчака* з Чикаго до крайньої метафоричної суб'єктивності *Емми Андіївської* з Мюнхена. А між ними — заслухана в таємничі глибини буття та міфи давніх народів *Патриція Килина*, до речі, ірландка за походженням; заглиб-

лена в християнську містичність, поєднану з фольклорною символікою, *Віра Вовк*; складна метафоричність з переважанням мови інтелекту над мовою емоції й трагічного сприйняття світу з його абсурдною «нелогічністю» в *Богдана Бойчука* із Нью-Йорка.

Рубіж 50–60-х років характерний ще й тим, що на сторінках періодики та окремими виданнями виходили в українських перекладах твори світової літератури: «Одіссея» Гомера в перекладі Бориса Тена, «Божественна комедія» Данте — спершу «Пекло» в перекладі П. Карманського і М. Рильського, а відтак увесь твір у перекладі Є. Дроб'язка, «Фауст» Гете в перекладі М. Лукаша, поезія Шекспіра, Ронсара, Війона, Шіллера, Бернса, Байрона, Гюго, Верлена, Токубоку, Рільке, Уїтмена, Тагора, Аполлінера, Елюара, Лорки, Пабло Неруди, Галчинського, Незвала. «Гідним пошани трудом» назвав М. Рильський антологію французької поезії, перекладену М. Терещенком, яка вийшла в двох томах під назвою «Сузір'я французької поезії» (1971). Помітним явищем перекладацького мистецтва стала книжка Г. Кочура «Відлуння» (1969). В орбіту перекладацьких, наукових і творчих інтересів входить творчість Рудакі й Хайяма, Бараташвілі й Важа Пшавела, М. Богдановича й А. Куляшова, Р. Гамзатова й К-Кулієва, Е. Межелайтіса й О. Вацієтіса, Л. Мартинова й А. Вознесенського. З'являється нагнійна потреба нового прочитання й перекладацької інтерпретації світової класики. Все це відчутно вплинуло на літературний процес, збагатило його новими мотивами, ідеями, формами. Передусім розсувалися межі епох, і літературна традиція стала мислитися не просто як об'єкт дослідження, документ минулих часів, а як жива культурна сила, здатна збагатити сучасну людину, благодібно впливати на сучасну літературу.

Процес збагачення традицією минулого і взаємовпливів, взаємоперегуків культур відбувався у багатьох планах і напрямках. Безпосереднє пізнання поєднувалося з осмисленням і творчим сприйняттям досвіду. Цьому процесові саме й сприяло інтенсивне перекладання, що широко розгорнулося в останні десятиліття. Адже здебільшого перекладачами поетів були поети, й, наприклад, переклад М. Бажаном цілого корпусу віршів Р. М. Рільке де в чому збагатив і саму оригінальну творчість автора, навівши йому книгу «Чотири оповідання про надію», сповнену творчих перегуків і полеміки з австрійським майстром. В інших поетів контакт власної творчості з перекладацькою практикою не такий явний, виявляється не «прямим текстом», але потужно нуртує у глибинах творчого процесу, схованих від стороннього ока. По-

дїбне можна сказати й про творчу практику Л. Первомайсько-го, Д. Павличка, І. Драча, Д. Білоуса, В. Кочевського, В. Коломійця, В. Лучука, І. Гнатука, Р. Третякова.

Дедалі більше читач дізнавався про творчість українських поетів тодішньої «соціалістичної співдружності»: Остапа Лапського з Польщі, Івана Мацинського з Чехословаччини, Михайла Ковача з Югославії та ін. Хоч це знайомство й було спорадичним, воно збудило інтерес до тих гілок українського народу, які живуть поза її основним материком і намагаються розвивати цю культуру й літературу.

Розвиток поезії 60-х років супроводжувався деяким послабленням догматичних стереотипів у підході до літератури. Зокрема, точилися гострі й цікаві дискусії про молоді поезію, підносився голос на захист співіснування різних стилевих течій, поступово реабілітувалася художня умовність тощо. Щоправда, непорушними лишалися канони «партійності», «соціалістичного реалізму» тощо. Багато шкоди завдала розвитку літератури, зокрема поезії, боротьба проти абстракціонізму та формалізму.

Молода поезія устами своїх визначніших представників обстоювала новаторство не тільки форми, а й змісту, новаторство істинно творче:

Звичайні норми починають старіти,  
тривожний пошук зводиться в закон,  
коли стоїть історія на старті  
перед ривком в космічний стадіон,—

писала Ліна Костенко в одному з віршів (збірка «Мандрівки серця», 1961).

Освоєння нових тематичних обрїїв, нової сфери буття людини вело за собою появу нової образності, нового стику граней речей і понять. Широко культивується ускладнена метафора (наприклад, у вірші І. Драча «Слово»):

Віолончель погасла. І відразу  
Вмер контрабас — хапливо, нашвидку,  
А серце п'є гарячий грім екстазу,  
Грозу екстазу, білу, аж гірку.

Критика з цього пошуку спробувала вивести певний універсальний закон. Розглядаючи характерні ознаки поетичного процесу 60-х років, С. Крижанівський писав: «В міру наростання науково-технічної революції поезія відбивала в художніх образах процеси розвитку фізики, успіхи нашої космогонії та космонавтики... У зв'язку з цим розширилася сфера поетичного, оскільки процес розвитку естетичного освоєння дійсності є до певної міри процесом «поетизації непоетичного»... Це була ціла революція в поетичному мистецтві, революція «тиха», але досить кардинальна. Зроблено різкий

ривок від смислового до метафоричного вірша, до розкованості ритму і метра, до рішучого переважання асоціативного мислення, вільного вірша над канонічними формами»<sup>1</sup>; До цих слухних характеристик слід лише додати, що «тиха» революція була зовсім не кардинальною, динамізм суспільного життя, який поширився в усіх сферах і ланках, в літературі збудив і активізував ті грані творчості, які раніше були приглушені, схилив баланс у єдиній системі «традиції — новаторство» у бік новаторства.

У творчості молодих поетів того часу спільним був пафос соціальної активності ліричного героя, прагнення побачити складні проблеми часу, зокрема (коли це підказується реальними життєвими випадками) й «безневинну провинку» (вислів І. Драча) за нереалізовані в умовах «казарменого соціалізму» духовні можливості людини. Але в кожного поета ця проблематика вирішувалася по-різному, відповідно до характеру обдарування митця, його творчої індивідуальності. Якщо Д. Павличко співвідносив подію, ситуацію, колізію свого ліричного героя з народними етичними нормами, вимірював вартість людини її ставленням до хліба, народних цінностей (цикл «Пахощі хвої»), то в Л. Костенко бачимо тяжіння до слова парадоксального, пройнятого іронією, до сюжетів, з яких вимальовується особистість, непримиренна до байдужості, нещирості, фальшу (збірка «Мандрівки серця»); якщо В. Симоненко зосереджував у самому факті тривоги ліричного героя, його болочу причетність до «парадоксів доби» («Піч», «Дід умер», «Жорна»), то І. Драч буденний факт підносив до рівня світових проблем — або каскадом роздумів про те, що доходиш до суті життя, до правди «кілометрами філософій, райдугами симфоній і місячних інтегралів» («Балада про дядька Гордія»), або введенням селянських хат у ранг Парфенонів солом'яно-русих («Балада про Сар'янів та Ван-Гогів»). Гострота моральних альтернатив, наче на арені битви, розігрується у поезії В. Коротича, шукаючи для своєї реалізації то умовної ситуації («Вірші про Ігоря Петровича, в якого не було дітей»), то історичних асоціацій («Коли спалили Яна Гуса»), то алегорій («Дзеркало»).

Та з часом стала відчуватися й небезпека гіперболізму ліричного героя: чим більше виростав він, тим менше конкретних людських ознак залишалось в ньому, чим голосніше звертався він до читачів — одночасно до всіх людей на

<sup>1</sup> Крижанівський С. На магістралі віку // Вітчизна. 1967. № 8. С. 130—131.

землі,— тим менше конкретних людей могло його почути, чим більше проголошувалося загальнолюдське, тим менше конкретного людського переживання відчувалося у віршах. Подолання космічного гіперболізму й тьмянуватих абстракцій, а також крайнощів нестримної асоціативності, які були поширені в середині 60-х років (головним чином у творчості ряду молодих поетів, але з помітною індукцією на цілий процес), вело за собою поступову «зміну акцентів» на всіх рівнях тематики, проблематики, образної системи поетичного потоку.

Помітний резонанс викликала збірка віршів В. Мисика «Чорнотроп» (1966), філософічний «дух» творів якої виростає на ґрунті підкресленої конкретики, розповіді про буденні, здавалося б, речі. Зіркий погляд поета знаходить у щоденності відблиски справжніх духовних цінностей, подих вічного, неперехідного; в усмішці випадково зустрінутої людини «так, ні до кого, до землі й до неба» поет відкриває тиху радість життя («Це ви до скарбу світового дали й своє маленьке зернятко '— а їх ще стільки треба!» — «Скарб»).

У літературний процес дедалі сильнішим струменем включається класика, а з нею фольклор — ідеї, образи, форми. Це явище було природним, хоча, по-своєму, воно відбивало реакцію на псевдоноваторство, епігонство, наслідування, яке теж поширилося в середині 60-х років. Важливим фактом літературного процесу другої половини 60-х рр. стала збірка Л. Первомайського «Уроки поезії» (1968), яка утверджувала життєздатність класики, розкривала безперервність історико-мистецької традиції, переконливо доводячи, що не тільки акцентний вірш, не тільки розкута асоціативність спроможні виразити прикмети часу, а й здатні до цього (якщо поміж рядками пульсує «субстанція незрима») — канонічні форми, сюжетний вірш.

Розвиток цієї стильової лінії утверджував невичерпність традицій класики, її живу творчу силу. Утверджував активно, вдаючись не раз до прямої чи прихованої полеміки з тими, хто вбачав художньо-стильове майбутнє поезії лише в асоціативності. Таку полемічність знаходимо у представників різних поколінь. Наприклад, у вірші *Володимира Лідпалого* «Ямб» (зб. «В дорогу — за ластівками, 1968):

А що, як я — останній з могікан,  
двожильний, двоскладовий друже ямбе...  
І у мені ти вік свій доживеш  
І по мені востаннє відголосиш  
тим ритмом, що колись я все життя,  
відмовившись від моди і вигоди,  
визбирував на кінчику пера?..

Сила традиції, відчуття зв'язку з гуманістичними цінностями минулого яскраво розкрилися у поезіях *Леоніда Кусельова*— (поет помер 1968 р. двадцятидворічним юнаком):

Сурмлять газети, радіо гука,  
Що живемо у віці атомовім,  
І хоч за все ми заплатили кров'ю,  
Та час вже других цінностей шука.  
Історія не є ракетний жах,  
Вона мов шлях від чужини до хати.

(*Остання пісня*, збірка 1979 р.)

У збірці «Гранослов» (1968) Дмитро Павличко утверджується в новій і, можна гадати, органічній для нього якості; тут теж присутні мотиви «уроків поезії», зокрема уроки М. Рильського, але вони ведуть до самостійних художніх узагальнень. «Гранослов» став своєрідною гранню переходу від суто публіцистичного пафосу, властивого віршам поета в 50-ті роки, до поглиблених соціально-філософських мотивів, до синтезу сучасності з уроками минулого, з традицією культури.

Але якщо, скажімо, І. Драч навмисне співвідносив тривоги своїх героїв зі світовими проблемами, шекспірівським «бути чи не бути», вивіряв їх «кілометрами філософій» тощо, то Б. Олійник наче ховав серйозність своїх мотивів за грубуватим гумором, приземлював героїчне, але таким чином, що саме від цього приземлення воно ще більше виявляло свою небуденність.

Зверненням до традицій класики, образних засобів фольклору (звичайно, самостійно перетворених) зуміли утвердитися у власному стилі поети, які на початку свого шляху перебували під деяким впливом стихії «космо-інтелектуалізму», а потім поступово звільнилися від неї: прикладом може служити творчий розвиток *Володимира Коломійця* або *Петра Скунця*. У першого помітно міцніе пластика малюнка для опису зачудування світом, добрими началами в природі й людині, виробляється витончена ритмомелодика для вираження зміни настроїв і почуттів; у другого од теми співвідношення, сказати б, всесвіту й Карпатських гір увага переходить на конкретно-реалістичне, предметне ствердження народних принципів любові до землі, до праці, прагнення звиряти свої вчинки з життям попередників (поема «На границі епох»).

В середині та другій половині 60-х років в поезію приходять Л. Талалай, Р. Лубківський, В. Забаштанський, С. Тельнюк, В. Корж, П. Осадчук, Г. Світлична, С. Йовенко, С. Пушик, П. Засенко, Л. Горlach, Д. Чередниченко, В. Бази-

левський, Д. Онкович, В. Бойко, Н. Гнатюк, Г. Гордасевич, Л. Скирда, С. Жолоб. Ця когорта входила в літературу значно «тихіше» й проблематикою та поетикою якоюсь мірою була антитезою своїм попередникам. Посилюється увага до пейзажу, чимраз частіше зустрічаємо роздум, медитацію, звернення не так до широкої публіки, як до однієї людини, вірш призначається, сказати б, не для виголошення, а для зосередженого читання наодинці з собою: ускладненість метафори, побудованої за принципом віддалених асоціативних зв'язків, поступається символіці народної пісні, утверджується жанр балади (слідом, щоправда, за недавніми баладами І. Драча) з її внутрішнім драматизмом, фольклорною символікою тощо.

Показовими з цього погляду можуть бути перші збірки Романа Лубківського «Зачудовані олені» (1965) та «Громове дерево» (1967). Романтичний порив ліричного героя поета постає від захоплення красою, легендою, історією. Світ фольклорних образів, наповнених давньою символікою писанок, топірців, глиняних коників, дзвіниць, що в своєму «зеленому дзвоні» бережуть давню тугу за Олексою Довбушем, образ зорі як символу високих поривань, прагнення самому стати зорею — увесь цей умовний світ не суперечить світові реальному, а, навпаки, доповнює його чимось важливим, необхідним, без чого людська натура збідніє, як збідніє дитина, коли забрати від неї казку.

*Фольклорна стихія* у поезії виявляється по-різному і яскраво саме на рубежі 60—70-х років: від «інструментовки» вірша пісенними ритмами до функціонування фольклорного символу як образно-концептуального ядра твору. Мова йде, звичайно, про творчий підхід, а не про повторення, наслідування мотивів та образів народнопісенної традиції. І в українській поезії знаходимо широкий спектр виявів подібного підходу. Так, Р. Лубківський щедро вдавався до засобів фольклорної символіки, І. Драч прагнув поєднати реальну життєву ситуацію, «вийняту» з кипучого виру буднів, із символічними узагальненнями, наростити, за його власним визнанням, «фактові крила легенди», що особливо виразно виявилось у збірці «Корінь і крона» (1974). У М. Вінграновського фольклорне начало впливає із самого психологічного (можна було б сказати — казкового, майже магічного) сприйняття дійсності, що розкрилось вже у збірці «Сто поезій» (1967) і розвинулось у книзі «На срібнім березі» (1978). А в Б. Олійника помітна певна дистанція між фольклорним елементом і самою темою (як правило — соціально-філософською) й водночас — їхня нова «осучаснена» єдність.

Оглядаючи сьогодні поезію 70-х років, бачимо, як вона поступово міліла під тиском задушливих обставин. Активізований дух творчості в літературі й мистецтві тепер поступався гнітючій атмосфері догматизму, закостенілості, всьому тому, що згодом здобуло назву *застою*. Засилля ідеологізації всіх галузей життя суспільства брежнєвсько-сусловського «розвинутого соціалізму» завдало жанрові непоправної шкоди. Саме цим пояснюється більш як п'ятнадцятирічне мовчання Ліни Костенко, яка не хотіла йти на компроміс. Не мали можливості друкуватися видатні перекладачі Микола Лукаш та Григорій Кочур.

Цілій групі молодих поетів, які дебютували в середині 60-х років, доступ до публікації був перепинений, хоча їхні перші твори викликали зацікавлення читачів і критики. Одним із найпомітніших явищ молодого поезії того часу були поетичні спроби Василя Голобородька, сповнені глибокого новаторства в зображенні народного життя, способу мислення, естетичного відчуття. Через несподіваний «зріз» найбуденніших понять і реалій автор вибудовував картину, сповнену глибоких узагальнень, психологічної згущеності, насиченості переосмисленою фольклорною символікою.

Перервалася творчість таких оригінальних поетів, як Микола Воробйов, Віктор Кордун, Михайло Григорів, Василь Рубан, які дебютували в 1967 р. на сторінках «Літературної України». На мовчання були приречені Михайло Саченко, Григорій Чубай, Надія Кир'ян, М. Данько... У тюремних камерах та за колючим дротом опинилися поети виняткового обдаровання Василь Стус, В. Боровий та Ігор Калинець (перший більше не повернувся на волю).

Від кінця 60-х і впродовж 70-х років поезія розвивалася однобоко. їй доводилося протистояти наступу ідеологізації, зазнаючи при цьому чималих утрат.

І все ж не можна сказати, що ці роки були для української поезії, перефразувавши слова В. Симоненка, «безплідні, як толока».

У поезії 70-х, особливо в жанрі *поєми* та поширених у цей час «циклів», що мають прикмети певної ліроепічної спільності, визначальним був акцент на моральній відповідальності людини. Жанр поеми на рубежі 60—70-х років зазнав певних структурних видозмін, у ньому посилювалася питома вага життєвої конкретності.

Поєма-феєрія 60-х років (особливо показові в цьому плані твори «Ніж у сонці» І. Драча, «Мандрівки серця» Ліни Костенко, «Демон» М. Вінграновського, «Дорога» Б. Олійника) поступається місцем таким творам, де бачимо більшу концентрацію життєвої проблематики, де герої — не

умовно-алегоричні персонажі, а повнокровні людські особистості, в яких помітні риси автобіографізму або ж ознаки конкретних історичних подій і постатей («Маруся Чурай» Л. Костенко, «Вогнище» Д. Павличка, «На границі епох» П. Скунця, «Дума про Вчителя» І. Драча, «Заклинання вогню» Б. Олійника, «Хроніка воєнного дитинства» М. Сома та ін.).

Роман у віршах «Маруся Чурай» (1979) своєю проблематикою, мотивами споріднений із поетичними книжками Л. Костенко «Над берегами вічної ріки» (1977) та «Неповторність» (1980), які стали помітним явищем у літературному процесі. Перша утверджує спадкоємність духовних цінностей, друга — неповторність кожного справжнього художнього явища, його унікальність. Але така на взір полярність вихідних позицій підкреслює взаємозв'язок між цими категоріями повторюваності й неповторності: «Усе іде, але не все минає над берегами вічної ріки».

Проблематика, окреслена в багатьох віршах поетеси, знайшла свій концентрований вираз у «Марусі Чурай». Це розповідь про народ, його невичерпні життєві й творчі сили, його духовне безсмертя й водночас — сповідь про важку долю людини, митця на крутих поворотах історії, її моральне право говорити від імені свого часу перед нащадками.

Тема мистецтва в поезії останніх рідчав узагалі позначена вагомими здобутками. Викликала інтерес поема Ірини Жиленко «Цар-кокос» (1978) — про українську художницю Катерину Білокур, яка величезним талантом і одержимою працею сягнула справжніх вершин мистецтва. Мистецтво К- Білокур поетеса зв'язує з ідеєю творчого духу, перемоги сили добра над силами зла. У рядках поеми І. Жиленко дихає внутрішня потреба збагнути суть справжнього мистецтва, «приміряти» й себе до його глибинної основи, бо від такого спілкування ширшає світ, глибшає погляд, добрішає душа.

Ідея безкомпромісності слова, високих моральних принципів поезії втілюється на лише на матеріалі історії — далекої чи близької, вона пронизує й твори сучасної тематики: поему Б. Олійника «Заклинання вогню», цикл П. Скунця «Заповнена анкета», ліричні поезії Л. Кисельова, Д. Іванова, В. Забаштанського — поетів різних поколінь.

Протягом 70-х років певні здобутки помітні у *філософській ліриці*, зокрема пейзажній, яка має переважно натурфілософський характер, та інтимній. Так, Д. Павличко вводить свого ліричного героя у світ природи, у вічний її колообіг, підкреслює підвладність людини законам вічного оновлення («Сонети подільської осені», 1973; «Таємниця

твого обличчя», 1974, 1979). Мотив відродження природи переростає у мотив безсмертя людини, незнищенності духовних начал життя, тієї «крихітки вогню», що її людина дістає у спадок і передає далі, новому поколінню:

Я — вічного вогню надійний схов,  
А як помру, займеться в інших знов  
Те, що в душі моїй палахкотіло.

«Стишення» голосу (в подібному розумінні) помітне у й поезії М. Вінграновського, що засвідчила збірка «На срібнім березі» (1978), яка морально-філософську проблематику творчості поета із закличних інтонацій переключила на зосереджену замисленість

У пейзажній ліриці, а точніше натурфілософській, помітно розкрилося творче обдарування Павла Мовчана та Леоніда Талалая. Перший із них через споглядання природи приходив до осмислення таких категорій, як час, рух, єдність вічного й тимчасового; Л. Талалай ніби сам присутній у природі, за цією, здавалося б, розчиненістю стоїть активний захист не просто навколишнього середовища, а самої основи людського існування, природи в собі. Водночас поетові не чужі інтонації прямої публіцистичності, здатність наситити вірш змістовним ліричним роздумом («Дорога наших знамен», «Час»).

Тенденція до синтезу публіцистичних і медитаційних мотивів виразно помітна в сучасній поезії, що засвідчують твори В. Коломійця, Тамари Коломієць, М. Клименка, її розвивають також П. Скунць, Віт. Колодій, С. Стриженюк, С. Пущик, М. Петренко, А. Таран, В. Терен, М. Данько, Г. Паламарчук. Пафосом відповідальності за слово й сердечною відкритістю позначені книжки В. Забаштанського «Крицею рядка» (1977), «Вага слова» (1980), Л. Горлача «Світовид» (1980), Г. Світличної «Сьогодні і завжди» (1978), «Зором серця» (1980) — поетів, чий доробок за останні роки сприяє загальному розвитку поезії.

Поряд із сільським пейзажем, традиційним для української поезії, поряд із «натурфілософією», помітною тоді у багатьох національних літературах, активно розвивається й тема міста, урбаністичний пейзаж. Так, І. Жиленко локалізує проблематику навколо кількох образних епіцентрів, зокрема таких, як дім і світ; Л. Скирда вмів «читати» мову вулиці, вихоплювати з її живого потоку цікаві типи й навіть індивідуалізувати їх; в С. Йовенко основу характеру ліричної героїні становить напруга настрою.

Взагалі, попри всі відомі перешкоди для літературно-мистецького розвитку в 70-ті роки, українська література й у

цей час мала, кількісно досить потужну припливну поетичну хвилю (В. Бойко, М. Влад, Л. Горбенко, П. Перебийніс, А. Перерва, Л. Рубан, Б. Стельмах, Л. Тома, І. Царинний, Г. Чубач, М. Шевченко, Я-Ярош та ін.), хоча зазвучати самотньо пошастило далеко не всім.

Збірки молодого поповнення 70-х, зокрема таких обдарованих його представників, як В. Затулівітер, Д. Іванов, Н. Білоцерківець, А. Кичинський, С. Майданська, Л. Голота, Д. Кремінь, Р. Чілачава, засвідчують формування у кожного з цих поетів рис індивідуального стилю й у виборі теми, й в особливостях образного сприйняття дійсності. Поезія Наталі Білоцерківець, наприклад, позначена активним сприйняттям і емоційним освоєнням культури, авторка тяжіє до блоківсько-тичинівського музичного «озвучення»; Софія Майданська прагне переосмислювати й трансформувати фольклорну символіку, щоб видобути з неї якісь непроминальні морально-духовні цінності; Анатолій Кичинський проблему духовної наповненості ліричного героя поетично вирішує на матеріалі пейзажу; Дмитро Іванов моменти неперехідного значення намагається углядіти в конкретних проявах життя, в буднях.

Виразно заявлено засаду В. Затулівітра, як виявилася вона в його збірці «Теперішній час» (1977): перетворювальна праця людини не обов'язково пов'язана з фатальними наслідками для природи, вона теж може бути органічною часткою природи. Олюднення машинного світу в поета, «окрилення» плугів тощо йде від ідеї окрилення людської праці як діяння, творчості.

Поетичні дебюти початку 80-х років дають підстави говорити про появу нового покоління із власною естетичною орієнтацією, спільними ознаками стилю, які вже помітно окреслюються у творчості дуже несхожих між собою авторів. Збірки Ю. Буряка «Струми» (1982), В. Герасим'юка «Смереки» (1982), С. Короненко «Сузір'я веснянок» (1982), Л. Таран «Глибоке листя» (1982), П. Гірника «Спрага» (1983), І. Римарука «Висока вода» (1984), І. Малковича «Білий камінь» (1984), І. Мироненко «Жіночий танок» (1984), О. Забужко «Травневий іній» (1985) відверто демонструють генеалогію цих авторів від молоді поезії початку 60-х років, її моральну безкомпромісність, глибокий історизм, ускладнену образність.

Кращі поезії Юрія Буряка пронизує невідступне питання: у чому шукати свого призначення, своєї суті? Природа, мистецтво, історія, неповторність кожного дня — усе це стихії, які формують цілісність ліричного героя. «Етика природи» як джерело художньої етики («Літопис лісу», «Горобина

вночі») свідчить про те, що поет не оминув і досвіду поезії 70-х років. Поєднання уроків цієї лірики з творчим навчанням у М. Бажана та І. Драча, з образним поліфонізмом їхньої палітри визначило особливість поетичного мислення Ю. Буряка.

Поетичний світ Василя Герасим'юка насичений реаліями гуцульських Карпат, насичений так щільно, як космацька писанка чи косівський глечик, але він переважно достеменний у деталі, психологічно точний. Образ «високої води», що дав назву книжці Ігоря Римарука, — це висота Дніпра, висота польоту, висота пам'яті, що їх об'єднує. Ідея безперервності часу й ставить перед героєм поета суворе питання: чи гідний ти своїх предків, «чи встанеш так, як ті, що засвіті встали?» Момент спільності зовсім не заперечує відмінності, особливостей кожного поета. Бо якщо, приміром, для Ігоря Римарука характерні різноплановість асоціацій, присутність в образі історичних подій, пісенних зворотів, деталей архітектури і прагнення ці бокові «закрути» — відгалуження підпорядкувати рухові поетичного сюжету, створити часову й просторову розімкненість, то Іван Малкович натомість оперує переважно атрибутами пейзажу й життя гірського гуцульського села з його буднями й святами, виводячи з цієї мозаїки моральні висновки, приміром: «Я — подорожник, прикладайте мене до рани». Якщо Л. Таран «висвічує» племем внутрішнього зору непримітні деталі побуту та звичні ситуації, то І. Мироненко зіштовхує прозаїзм щоденності й фольклорно-пісенний пафос, щоб наче поміняти їх місцями: другий спустити на грішну землю, а перший, навпаки, піднести над побутом, бо «все чудесно відносно шкали буднів, все буденно відносно шкали чудес...»

Молода поезія початку 80-х років мовби наново починала з того рубежа, який був штучно обірваний у другій половині 60-х. Тому цілком природно, що в річище поетичного руху влилася згодом творчість поетів, які не друкувалися протягом майже двох десятиліть: збірки В. Кордуна «Земля натхнення» (1984), М. Воробйова «Пригадай на дорогу мені» (1985), М. Саченка «Осінні вогнища» (1987), В. Голобородька «Зелен день» (1988), В. Рубана «Химера» (1990), М. Григоріва «Спорудження храму» (1992).

Тільки в 1990 р. вийшла поетична крижка Василя Стуса («Дорога болю»), одного з найталановитіших сучасних українських поетів. Його творчість стала документом не тільки великої людської мужності й непримиренності перед лицем зла й несправедливості, а й документом великої художньої сили. Цього ж 1990 р. прийшла до читача й надзвичайно цікава лірика Т. Мельничука («Князь роси»), а нев-

довзі — частина великого поетичного доробку І. Калинця («Тринадцять алогій», 1992 р.).

У середині десятиріччя формується нова хвиля української поезії, яка, спираючись на традиції двадцятих років, зокрема поетику Михайла Семенка, Гео Шкурупія та сучасну європейську поезію, відновлює перерваний український авангардизм: це передусім Володимир Цибулько, Олександр Ірванець, Віктор Неборак, Юрко Позаяк, Семен Либонь та ін. Реальні здобутки цього напрямку сучасної української поезії вимагають окремого дослідження.

Варто зазначити, що явна тенденція в бік експериментування, пошуку нових способів художнього вираження не заглушила й голосів прихильників традиційного вірша. Бо поруч зі складними І. Римаруком, В. Герасим'юком, О. Лишегою, В. Небораком природно «співіснують» С. Чернілевський, С. Вишенський, П. Гірник, М. Тимчак, Н. Поклад. Художня практика переконливо показала надуманість пропагованого деякими критиками конфлікту між «метафористами» та «сповідальниками». \*

Картина сучасного стану української поезії буде неповною, якщо не брати до уваги її розвитку поза межами України. Поряд із представниками старшого покоління поетів української еміграції з'являються нові імена: Марти Тарнавської, Мойсея Фішбейна, Зої Когут, Ірини Макарик, Андрія Винницького. Формується нове покоління *«шью-йоркської групи»*, до якої входять Олег Коверко, Марко Царинник, Роман Бабовал, Марія Ревакович. Вони живуть у різних країнах, але їх об'єднує спільна естетична платформа — вийти «поза традиції звичної просодії й тематичної орієнтації», як визначили її упорядники підготовленої в діаспорі антології «Поза традиції».

Серйозної уваги заслуговує творчість поетів, які працюють у країнах, де українське населення живе протягом багатьох віків і де ця земля є для нього рідною: у Польщі, Чехо-Словаччині, Румунії, Югославії. Тут склалося українське етнокультурне середовище, український фольклор, літературні традиції. У кожній із цих країн, незважаючи на неоднакові умови національно-культурного розвитку української національної меншості, протягом останніх десятиліть українська поезія досягла помітних успіхів, з'явилися імена талановитих поетів. Це Ілля Галайда, Степан Гостинак, Йосиф Збіглей, Марина Няхай у Чехії та Словаччині, Остап Лапський, Міла Лучак, Іван Киризиук — у Польщі, Степан Ткачук, Микола Корсюк, Теофіль Рябошапка — в Румунії, Михайло Ковач, Дюла Папаргаї — в Югославії. Цей масив української поезії зовсім не освоєний нашою критикою й мало знайомий читачеві.

Включення в літературний процес усієї різноманітності стилевих течій, взаємозв'язків з іншими культурами дасть можливість, далі позбуваючись ідеологічних стереотипів та інших догм, ґрунтовно приступити до вироблення концепції української літератури як національного явища загальноєвропейського художнього процесу.

**Творчість поетів старших поколінь: основні лінії еволюції.** Відомий вірш Максима Рильського «Ознаки весни» (з книжки поезій 1957 р. «Троянди й виноград») має цікаву смислову паралель у трохи пізнішому творі, названому «Краса». В обох ідеться про весну в природі, але відмінність другого від першого полягає в тому, що предметом зображення стала в ньому не так весна, як провесінь, її предтеча. («Там бурий сніг, там сірий, там ще білий, Струмочки пробиваються між ним, Граки і галки край калюжі сіли Живитись, так би мовить, чорт зна чим»).

Симптоматичне явище, яке спостерігається в поезії з кінця 50-х років, — творче відмододження ряду поетів старшого й середнього поколінь — в образному розумінні можна порівняти з цією оспіваною поетом «провесною». Ще лежать латки й білого, й бурого, й сірого снігу, — але вже скрізь пробиваються з-під них струмки, і зовсім не те повітря... Таким було й піднесення суспільного умонастрою, що його викликала хрущовська «відлига», швидко, правда, обірвана намаганнями номенклатури повернутися, принаймні, до неосталінізму. Не останню роль у поживленні творчого духу ветеранів грали й сміливі, визивні дебюти шістдесятників, які, за висловом когось із старших, розбуджували напівзабуту хіть до творчого змагання.

Класичний приклад такого творчого відродження дала пора «третього цвітіння» *Максима Рильського* — від збірки «Троянди й виноград» (1957) до останньої прижиттєвої книжки 1964 р. «Зимові записи». Ідеї гуманізації життя, душевного «відігрівання» людини й суспільства після довгих морозів сталінської зими, повернення почуттів людяності, краси, добра, взаємоповаги, які здійснюються не в деклараціях, а реальних виявах щоденного буття сучасників, — ці провідні мотиви, що реалізуються і в довірливих ліричних освідченнях, і в проникливих роздумах «з приводу», і мудролукавих притчеподібних «випадках з практики», і в болісних доторках до «пам'яті серця» — створюють чисту, живлющу, надзвичайно принадну атмосферу завершальних книг поета.

Тема щастя, його жадання, шляхів його осягнення від часів юності незмінно (і нерідко болісно) звучала в поезії Рильського. Його лірику пізньої пори якраз і можна (зро-

зуміло, не без певної умовності) назвати поезією щасливої людини — щасливої в своїх «гораціанських» втіхах праці, творчості (він і в житті називав «радісною мукою», наприклад, своє редагування українських перекладів з Пушкіна чи Міцкевича), насолодах спілкування з мистецтвом, «взаєморозуміння» з природою, приязних відносин з людьми на ближніх і дальніх обширах («О скільки дружніх на землі вогнів!» — вірш «Вогні»). Звичайно, він аж ніяк не цурається широкої громадянської тематики, інколи навіть перебираючи в ній міру — кількісно і «недобираючи» — якісно. Але сутнісне ядро його поезії — саме в згаданих буттєвих комплексах, на першому місці серед яких стоїть «велика тріада» цього поета: труд, природа, культура; тут — невичерпне джерело його натхнень і філософська основа уявлень про гармонійний розвиток людини. «Доби нової знаком» у ці роки став його знаменитий афоризм про єдність прекрасного й корисного — ідея, полемічно спрямована як проти психології технократизму, так і взагалі проти всякого звуження духовного начала в людині,—а гірких прикладів такого звуження було більш ніж досить у навколишньому житті: «У щастя людського є рівних два крила — Троянди й виноград, красиве і корисне». Символічне значення «троянд і винограду» тут надзвичайно широке.

Образний світ Рильського в ці роки — на диво мальовничий, багатий предметними реаліями, а разом з тим настроєво улагоднений і випрозорений. Часом спалахують у ньому нахичені, інтенсивні барви, як у віршах «Війна білої й червоної троянди», «Квітчастий луг», але переважають нежаркі, погідні тони «бабиного літа». «Смутком тоді щасливим повниться серце людини, Вітер, як старості повів, навкруг обвиває її» («Коли копають картоплю...»). Правда, знає ця лірика й моменти гострої печалі й «екзистенційної» туги («Туга за молодістю», «Черемшина після дощу», «Є така поезія Верлена...»). Поет любить спиняти свій погляд на звичайних, непримітних речах і явищах, однак ці життєві окрушини не стають у нього фламандським «пістрявим сміттям», а приводом і основою несподівано свіжих і влучних образних узагальнень; так виникають «гостро-сміслові» сюжети, завдяки яким вірш опиняється наче на півдорозі до параболи або аполога: «Порада», «Лист до волошки», «Шипшина», «Шпаки», «Вуж», «Тирса і хохітва» — це все твори, в кінцевому висліді, об'ємного етичного, естетичного, світоглядного змісту. В українській поезії середини віку їх автор був найбільшим майстром цієї давньої-предавньої жанрово-стилістичної форми.-

Вірш Максима Рильського відзначається — в кращих своїх зразках — пружною енергією вислову, тяжінням до афористичності, тонкістю евфонічної організації. Впадає в око також багатство його метрико-строфічного репертуару — після М. Вороного він, здається, був першим, хто надавав такого значення і відомим зі світової поезії, і «власноручно» створеним, винайденим строфічним формам.

Таким же плідним і цікавим було й «друге» чи «третє» цвітіння поезії *Миколи Бажана*, якщо говорити про його книги 60—70-х років — поему «Політ крізь бурю» (1965), збірки віршів «Чотири оповідання про надію» (1966), «Уманські спогади» (1967), «Карби» (1978), досить докладно схарактеризовані в 1-й книзі «Історії української літератури ХХ століття» (К-, 1993).

Далеко більш ускладненою була творча біографія *Павла Тичини*. Художній і, очевидно, психологічний підупад його поезії, що найбільш драматично виявив себе, поза окремими винятками, в ретельно-«службових», квазі-громадянських віршах та поемах 30-х років, був, на шастя, тимчасово перерваний духовним і творчим піднесенням поета в часи смертельної боротьби з німецьким фашизмом. В образній тканині його поеми «Похорон друга» пульсують то явлені в своїй живій конкретиці, то піднесені на всесвітню, планетарну височинь найбільші буттєві антиномії, що стосуються як існування окремої людини, так і історії цілого народу — життя і смерть, найблибша скорбота і непохитна воля до діяння, гуманістичні ідеали нації — і нелюдська сутність фашистського напасника, нестерпно важке сьогодні-г- і віра в завтрашню перемогу. Оригінальність художнього втілення теми в «Похороні друга» — передусім в архітектоніці (і глибше — в усій емоційно-смісловій драматургії) твору, вирішеній за принципами симфонічно-сонатної форми в музиці (протиставлення, розробка і кінцеве поєднання — синтез двох основних тем). Змістовим центром тут є сповнений філософського роздуму Реквієм з його тривожно-урочистим суворим звучанням, причому в розвитку провідної ідеї використано, за словами автора, ту двоголосість, яку «дозволяв собі Берліоз — поєднувати флейту з тромбоном».

На жаль, у перше повоєнне десятиліття, — а це були найтяжчі для творчої думки роки, можливо, за весь постреволюційний період, — П. Тичина знов потрапляє в полон поверхової віршованої публіцистики на суворо офіційний копил, інколи спускаючись у своїй ілюстративності й переказовості до найнижчого художнього рівня (типу віршів «Пароплав «Мічурін» в Індії» або «Музичний ранок в консерваторії»). Але в останні роки свого життя поет усе ж наполегливо ви-



ривався з цієї «соцреалістичної» сірості й плиткості. Автобіографічна поема «Срібної ночі» (1964) з її центральною темою смерті й безсмертя знов повернула поета до художньої ідеї космосу — не того, що його «завойовують» і «підкоряють», а того, що тривожить людський дух своєю безмежністю й вічністю: «Світила ринули й ричали,— Хоч ми й не чули рику їх... А там ні сну ж і ні дрімання, Ні обайдужень, ні журби — Тяжіння вічне й розставання...». Багато цікавих, точних і свіжих подробиць знаходимо в мемуарно-нарисових поемах «Мое дитинство», «Тарасова «Анну Кареніну» читає», «Зустріч з Мариною», «Серафима Морачевська», в імпресіоністично-репортажній «Подорожі до Іхтімана», до яких треба долучити й зразки сповідально-інтимної лірики «Іній», «Ще не раз колись озвуся». Все це свідчило, що дух давнього Тичини і, передусім, його чудове мислення виразними «конкретами» ще не зовсім пригасило в письмі старого майстра.

Підземні джерела, що пробивалися назверх у суспільній свідомості, давали нове звучання також голосам інших поетів старшого покоління. Якщо в ліриці *Володимира Сосюри* воно позначилося, попри схильність цього поета до самопоторень і романтичних загальників, певним увагомленням роздумливо-філософічних мотивів (збірки «Поезія не спить», 1961, «Осінні мелодії», 1964), то справжнє диво творчого воскресіння, і то на вищих поверхах художньої якості,— після тривалого поневіряння в таборах і на засланні,— можна бачити в нових поетичних книжках *Василя Мисика* («Борозни», 1962, «Верховіття», 1963, «Чорнотроп», 1977). У ліричному суб'єкті його поезії надзвичайно природно поєдналися, аж до відчутних інтонаційних нюансів, заглиблений у світові питання сучасний інтелектуал з тверезо конкретним у своєму мисленні українським селянином та лукаво примруженим східним мудрецем з притчевим відгадництвом його мережаної мови. В. Мисик не дарма довгі роки перекладав з оригіналу, поряд з англійськими, стародавніх перських поетів. Для виразу своїх ідей він завжди вмів знайти, здавалось би, просту і водночас свіжу, несподівану форму, а глибинна сутність його гуманістичних ідеалів, мабуть, найкраще виявлена у вірші «Планета». Скрушно розповідаючи про хижу, ненадлисть сучасників, що спотворює лице планети нескінченними чварами й війнами, поет закінчує вірш майже скворчинськими, такими українськими в своїй ласці до Матері-Землі, словами: «А як подумаєш — так мало треба: Лише на мить заплющить очі згадкою Про вічну постать матері над грядкою Під добрим вигином старого неба».

Під знаком неабиякого злету творчого духу минає останнє десятиріччя в житті *Леоніда Первомайського* (збірки «Уроки поезії», 1963, «Древо пізнання», 1971, «Вчора і завтра», 1974). Поетична думка, образне слово досягають у нього тепер класичної ясності й глибини, зберігаючи при цьому індивідуальну своєрідність, свіжість першооб'явлення. За невідступними роздумами про поезію, яка в його віршах незмінно виступає чимсь більшим навіть за мистецтво — самою Долею поета, полем його духовного, життєвого подвигу, зрештою, вогнем, що палить свого творця і служника,— в останньому підсумку стоїть, як і в інших ліричних визнаннях автора, одноцільний образ високовимірної людської індивідуальності, що перебуває в складних взаємовідносинах зі своїм часом.

Л. Первомайський в останніх своїх книжках — чи не найбільший «індивідуаліст» у тогочасній українській поезії, не в розумінні, звичайно, якогось там «антиколективізму» чи зневаги до «юрби», а в розумінні тієї сміливості й непомступливості, з якою він виносив на люди свої внутрішні колізії — колізії сильної, глибокої, по-своєму гордої особистості, яка нерідко почувала себе самотньою й зболоною, хоч при цьому могла чинити над собою власний суворий суд. «Не бійся самоти І не шукай спочину, Зумій перемогти і вийти на вершину»,— пише він у вірші про свій поетичний фах під алегоричною назвою «Любов до альпінізму». «Давній» літературний романтизм поєднується в цих мотивах з новочасним викликом бездуховності й псевдоколективістському лицемірству, а ширість інтимної сповіді — з чіткою програмовістю. Одним із перших автор «Древа пізнання» зав'язав діалог зі співцями шістдесятництва: він учитиметься в них «писати вірші», але й сам учитиме їх — «Як треба любити цю землю й це небо, Не лякатися щастя, не зрікатись біди І як від вчорашнього — відмовлятись від себе, Щоб собою завтрашнім стать назавжди» («Уроки поезії»).

Не без внутрішнього драматизму складалася доля поетів того середнього покоління, яке формувалося в роки ударних бригад і «чорних воронів» (у психологічних глибинах з'єднавши все це в надто складну сполуку), яке чесно сповняло свій патріотичний обов'язок у роки Вітчизняної війни, а потім пройшло крізь немислимі ідеологічні утиски сталініщини в перше повоєнне десятиріччя. У нього не було власної золоті молодості, яку старших («ренесансні» 20-ті роки...), і через це йому важче було обирати нові шляхи й «відмовлятись від себе — вчорашнього». А все ж, хай нелегко — обирало. І відмовлялося, хоч і не без серйозних труднощів.

У поезії *Андрія Малишка* (збірки 1963—1970 років — «Дорога під яворами», 1963, «Синій літопис», 1968, «Серпень душі моєї», 1970) цей процес позначився передусім поглибленням суб'єктивного, особистісно-ліричного начала. Духовне єднання поета з рідною землею, її сучасністю й минувшиною стає генеральною темою його лірики, виливаючись, головним чином, у щирі, пронизані шедрами асоціаціями сповідь ліричного героя. Не особливо конкретні, але прикметні своєю архетипічною значущістю реалії пейзажів — головної сцени, де відбувається ліричне дійство, витримана в національно-фольклорних традиціях колористика словесного живопису, витончена, в багатьох випадках народнопісенна ритміка вірша, вже згадана асоціативність слова, часом, правда, занадто «автономізованого» від прямих логічних зв'язків (що нерідко обертається й певним недоліком авторського вислову), — за всім цим пізнаємо лірику Андрія Малишка. Одним з провідних, хоч із зрозумілих причин «недоговорених» мотивів тут стає драматичність долі народу й людини, зумовлена не тільки лихом недавньої війни, а й прокляттям тоталітарного режиму. Така — вражаюча «Балада про чорні піджаки», цей тихий плач над загубленим життям тих щойно мобілізованих українських дядьків і хлопців, яких незброєними гнали в атаку на німецькі кулемети (так, мовляв, «ви відкупали своє оточення»). Такий вірш про старого Ливона, давнього героя Малишкових балад, який тужить за своїми синами: «Стали три, як на картині, Гарні в тілі, Що старшому на Півночі сніги білі, А молодшим в обеліску, Як мережі, Простелили свої крила Дві пожежі» («Весілля»).

. Після тяжкого фашистського полону й кількарічної роботи в радянській газеті, що виходила в Берліні, повернувся до плідної літературної праці *Ігор Муратов*. Серед його поетичних книжок 50—70-х років — збірка «Розчакнута брама» (1967) з циклом віршів, написаних у таборі на острові Узедом, «Осінні сурми» (1964), «Надвечірні птахи» (1969), «Мить і вічність» (1973). Поет широкого тематичного й жанрового діапазону, він однаково впевнено почувався і в поезії публіцистичній та полемічній (зокрема на теми літературні та естетичні), і в інтимній, пейзажній та філософській ліриці, і в різних формах ліроепічної та драматичної поеми. (Хоч ця широта, як іноді буває, подекуди оберталася і облегшеним скорописом чи дотепними, але все ж поверховими риторичними пасажами). Розкутість, щирість, широта людських почуттів поета особливо повно проявилися в книжці «Осінні сурми», що може бути вартісною паралеллю до такої ж «екзистенційної» лірики М. Рильського в збірці «Голосіївська осінь», та в численних циклах, основне місце в яких віддано

ліричним рефлексіям на «особисто-загальні» — тут це справді так! — теми («Живому жити», «Березнева рапсодія», «Моя незабутня Литва», «Прикарпатські мініатюри», «Етюди» тощо). Неабияку винахідливість І. Муратов виявив у більших поетичних формах: тут і «ліро-фантастична», за авторським визначенням, поема «Спокуса» з її провідною ідеєю «ствердженням, попри будь-що, патріотичної гідності само «трудного» і не дуже щасливого покоління, і «віршована драматична полеміка» — поема «Прометеєве віче» (вір, щоправда, не з найкращих його задумів), і антивоєнна та «антиімперіалістична» драматична поема з певними елементами фантастики та гротеску — «Остання хмарина», яку за темою і формою можна назвати близькою попередницею поеми І. Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди». Широта літературних взаємозв'язків, перегуків і відштовхувань разом з ґрунтовним опануванням різноманітних поетичних форм загальним характерні для темпераментної поезії І. Муратова.

Літературними однолітками автора «Осінніх сурм» і вихідцями з одного й того ж — харківського — поетичного гнізда, яким опікувалися свого часу М. Йогансен та В. Свідзинський, є ще два поети, яких можна поставити поряд. *Іван Вирган* свого повного «зросту і сили» дійшов у повоєнні часи, працюючи в літературі як поет і прозаїк (був він ще й закоханим у слово лексикографом, співавтором цікавого російсько-українського фразеологічного словника). Його поезія, надто в пізні роки, відзначається високою емоційністю, мовним багатством, здатністю відкривати в буденному й часовому велике, буттєве і вічне (книжки «У розповні літа», 1959, «Краса», 1966, «Питиме зілля», 1967, «Серце», 1969). Поет з глибоким відчуттям часу як плину людського буття, він з особливою тонкістю передає його зламні, переходові моменти, що починаються з передчуття грядущої зміни (див., наприклад, такі вірші, як «Поворот сонця на літо», «Провесняна любов», «Напровесні», «Поворітьма», «Навічна розлука» та ін.). Як і В. Мисик, він — поет з яскраво виявленими рисами українського психологічного менталітету, співець сердечної ніжності й доброти. Його, скажімо, вірші «Матері», «Я добре знаю, що тебе давно...» — це наче переповнені щастям сни про свято спілкування з рідними, навіки дорогими людьми («Нехай не удасться Життя мого щастя, Хай з блиску світу зійду, — Лише б на хвилину, На мить єдину, На блискітку золоту Ви знов коло мене З'явилися, не-не...»).

Інший поет із цієї «трійці», *Петро Дорошко*, мандрівник і природолюб за потаємною пристрастю, повернувшись з фронту, знайшов себе головним чином як поет подорожей.

Так народилися книжки його віршів, позначені ширим інтєресом до життя інших народів,— «Заполяря», «Труд і мир», «Дальні подорожі», «Літа, дороги, зустрічі» та ін. Остання, перед тяжким захворюванням, збірка «Іволги мого саду» стала, можливо, найбільшим поетичним досягненням П. Дорошка, вмістивши в собі, поряд із проникливою лірикою серця,— низку поезій на національно-історичні теми, а серед пізніше опублікованих, писаних «у шухляду» творів бачимо сповнений гіркотно-критичних мотивів вірш про недолю й сором української поезії в «культівські» часи («Українська поезія»).

Колишній партизан з'єднання С. Ковпака *Платон Воронько* в своїх віршах останніх років (книжки «Повінь», 1970, «Узмінь», 1971, «Осениця», 1973), природно, часто згадує дні війни і своїх бойових друзів, живих і полеглих. Але тут уже майже немає батальних епізодів і литаврів заслуженої перемоги — переважає схиляння перед пам'яттю героїв і співчуття їхнім рідним. У цих творах П. Воронько стає поважним елегіком («Шаную я в людях печаль благородну...»), прихильником медитативних жанрів у ліриці. В його пізній поезії виникає промовистий образ Вічної Матері голодних, нещасних дітей: «...Іде із двадцятого чи сорок першого року. У вулику в неї сухарик дитині голодній — то пам'ять народна, то мати моя сумноока» («Вночі, як останній автобус...»). І недавні віршовані орації на тему «боротьби за мир, проти паліїв війни», хай безумовно ширі, але загалом витримані в дусі офіційної політичної пропаганди, змінюються тепер глибшою (а головне — суб'єктивно відчутю) турботою про долю природи і всього живого на землі. Тут Воронько й стилістично несподівано наближається до «живої неокласики», навіть дослівно в чомусь перегукуючись із давнім Рильським: «Народжуйся, нова вселюдська віро В ласкавість розуму, в дбайливу доброту /.../ Навчі нас милуватись, радіти Шипшині скромній, квітці польовій І беретти природи заповіти» («Народжуйся, незнаний, дивний світе...»). Тематична, ідейна еволюція, характерна не для одного з поетів Воронькового покоління.

З поетів, умовно кажучи, «фронтового призову», крім автора «Узміню», свіжі скиби в ліриці 60—80-х років підняли, мірою таланту і вміння, Наум Тихий, Олександр Підсуха, Василь Швець, Абрам Кацнельсон, Борислав Степанюк, Ростислав Братунь, Василь Бондар, Микола Петренко, Іван Савич. Своєю філософічною зосередженістю на етичній проблематиці й «діалектиці часу» відзначаються, зокрема, збірки Н. Тихого «Колиска на вітрах» (1964), «З усіх доріг» (1968), «Цілюю хліб твій» (1972), «Будь славен день»

(1980), нові вірші «З фронтового зошита» і портретні шкіци добрих і славних земляків своїх типу «Тракториста із Гусівки» — В. Швеця (збірки «Межень», 1959, «Живе намисто», 1971, «Віднайдений зошит», 1975). А крім усього цього — тяжкою розповіддю про лихоліття гітлерівських і сталінських таборів (інколи обох разом): маємо на увазі поезії І. Савича («Щаслива та доріженька», 1961, «На шляхах буття», 1971), В. Бондаря («Маки на дротах», 1959, «Пам'ять і мрія», 1967), М.Петренка («Серцем палаючим», 1959, «Суворі береги», 1963, «Обпалені блискавицями», 1980, «Молода осінь», 1984 та ін.), В.Борового («Березнева земля», 1961, «Розмова із флейтою», 1964, «Жито-життя», 1967).

Панівними тенденціями поезії, що творилася в 60—80-ті роки авторами старшого й середнього покоління, отже, були — за всіх суперечностей, непослідовностей, часом відкатів назад, зумовлених обставинами як «відлиги», так і «застою», — посилення суб'єктивно-особистісного елемента, вирішального, зокрема, для лірики; зростаюче почуття відповідальності за історичну й психологічну істинність слова, а звідси — й значне розширення поля художнього бачення дійсності разом з глибиною реального проникнення в її заховані під облудною «видимістю» глибини. «Я бачу те, чого раніш не бачив» (П.Дорошко), — ці слова, сказані з конкретного приводу, можна загалом застосувати до багатьох помітніших досягнень і відкриттів поезії цих часів. Творчість старших майстрів тут ішла, хай часом не зовсім упевнено, назустріч набагато сміливішій і безпосереднішій поезії «шістдесятників», а все цілокупно — шляхом наближення до правдивого поетичного образу конкретної й живої, а не декларативно-лозунгової, людини свого складного часу.

1980—1990-ті роки. Перші роки цього десятиліття не принесли українській поезії чогось несподіваного. Навпаки, найпомітніші художні явища були підготовлені всім попереднім розвитком жанру, так само, як і читацтво до їх зацікавлено-спокійного сприйняття.

Образ світу «над берегами вічної ріки» в концептуальну цілість замикала книжка Ліни Костенко «Неповторність» (1980). Симптоматичною є з'ява підсумкових видань — двотомників Д. Павличка (1981), Б. Олійника (1985), І. Драча (1986), В. Коротича (1986), «Київ» (вибране, 1982) М. Вінграновського, «Лебеді материнства» (1981) В. Симоненка та ін. Цей художній масив зібрав велику пресу, але по суті був здобутком попереднього літературного періоду, як і багато десятків томів «вибраного» поетів старшого й середнього віку.

І справа зовсім не в «круглих датах», тим паче, що ані В. Симоненко, ані В. Стус до них не дожили. Річ у тім, що на початку 80-х завершився цілий *етап розвитку художньої свідомості*, так чи так пов'язаний з естетикою соціалістичного реалізму.

Отже, художня свідомість була історично детермінованою, і виводилася ця жорстка залежність із вищості загальносуспільного над індивідуальним. Звідки починався рух чи не кожної прекрасної поетичної думки, думки сумлінної і благородної (про іншу — віддану кон'юнктурі — не говоримо взагалі)? Від лінії протистояння соціально-історичному злу. «Де зараз ви, кати мого народу? Де сила ваша, правда ваша, де? На ясні зорі і на тихі води вже ваша чорна злоба не впаде!» (В. Симоненко). Або: «Ще не було епохи для поетів, але були поети для епох» (Ліна Костенко). І отак майже повсюдно в громадянській, інтимній та філософській ліриці: від лінії протистояння, від рубежу добра і зла, накресленого народом, його митцями на карті буднів. Але ж самі ці зводина з історією — задані, продовження їх є й продовженням історії, що вона їх задала, нав'язала поетам. Звісно, все це мовлено аж ніяк не на докір прекрасній поезії минулих десятиліть, яка була одним із останніх берегів і народної, і людської душі, так і не подоланим тоталітарною свідомістю. Це — наш спільний скарб. Ідеться про те, що координати морально-психологічного та естетичного відрхунку були суворо й чітко визначені: ми і вони, народ і влада, правда і кривда, розум і безум, краса і гидь. Усе це зумовлювало проблемно-тематичні обшири поезії, її адресованість та образно-тональну гаму. Свобода чесного поета була свободою чесного воїна, покликаного Вітчизною на оборону.

*Криза суспільної свідомості*, що ясно означилася вже на початку 80-х років, поставила під сумнів верховенство загального над особистим, оскільки творений десятиліттями образ світу, спосіб його сприймання й тлумачення виявився розламаним, ущербним, хоча й утверджувався як універсальний. Світоглядний моноліт розвалився на очах його апологетів і опонентів, підважуючи основи детермінованості мистецтва, що вслухалося в епоху й апелювало до неї як до виміру істинності думок та почуттів. А вимір, — будучи не золотим, а глиняним, — розсипався на порошок, і кожна художня спроба відобразити дійсність у доцільній єдності, в духовних універсальностях поставала дедалі сумнівнішою.

Ця кардинальна проблема відбита в центральних творах «чорнобильського циклу»<sup>1</sup>. Так, Б. Олійник у поемі «Сім»

<sup>1</sup> Чорнобиль: дні випробувань. К., 1987. С. 246.

спробував ще раз потвердити моральну цілісність і доцільність нашого історичного поступу, майстерно матеріалізуючи привид радянської духовної монолітності. Не дивно, що «істина для всіх» обернулася ортодоксальною вірою для себе, котру всі, й то — обов'язково, повинні прийняти як відповідь на головні питання буття. Тобто, пролонгація історії обернулася пролонгацією надособистісної тоталітарної волі. Марність пошуку остаточних формул — цього «філософського каменя» соцреалістичної естетики — з усією різочістю відчув і передав у поемі «Чорнобильська мадонна» І. Драч: «Я заздрю тим, у кого є слова. Немає в мене слів, розстріляні до слова...». Тут чи не вперше проявився усвідомлений «ефект німоти», що охопив митця в діалозі з епохою. З філософсько-естетичної точки зору цей діалог виявився безплідним: попри найширші прагнення митець не може дати сучасникові однозначну відповідь на головні питання буття, бо й історія не дає йому прикладу розумної доцільності. В остаточному підсумку це не відмова од художнього осмислення життя, а визволення художньої думки з-під тиранічної влади детермінізму.

Ці процеси інтенсифікували й оприлюднення великої поетичної спадщини тих українських митців ХХ ст., котрі не в усьому вписувалися або й узагалі не вписувалися в райдужно-трудова картину соціалістичної культури. Вигнанці, самітники, іроністи, експериментатори, які шукали «чогось не того», невідь для кого й про що писали, виявилися *потрібними* літературі й незрідка ближчими читачеві, ніж тьма теперішніх поетів з їхньою дидактикою й знанням, «для чого жить». Є. Плужник, М. Йогансен, В. Свідзинський, Б. -І. Антонич, Д. Загул, О. Близько, М. Драй-Хмара, М. Зеров; ранній і правдивий, нарешті, П. Тичина, М. Семенко, Д. Фальківський і багато інших забутих імен було повернено українській літературі у 80-ті, а разом з ними — забуті естетичні критерії творчості, на довгі десятиліття підмінені «ідейною правильністю» й «соціальною заангажованістю» художньої думки,

У другій половині 80-х років справжня картина сучасної української поезії почала реставруватися дуже інтенсивно. З'явилися добірки віршів В. Стуса, М. Петренка, І. Калинця, книги репресованого у 40—50-х роках М. Самійленка («Із вирію», 1989; «Світ-одина», 1990), табірна поезія І. Гнатюка, Г. Кочура та ін. На естетичні параметри жанру відчутно вплинуло оприлюднення поезії «постшістдесятників», майже на два десятиліття вилучених із літературного життя. Згадаймо: книги В. Кордуна («Славія», 1987; «Куш вогню», 1990), М. Воробйова («Пригадай на дорогу мені», 1986;

«Ожина обрію», 1988; «Прогулянка одинцем», 1990), М. Григоріва (поема «Абетка світа» побачила світ 1990 р. у журналі «Прапор», № 7, перша книга віршів 60—70-х років «Спорудження храму» вийшла 1992 р.). Названі автори утворюють так звану «*київську школу*», за значної різниці індивідуальних стилів орієнтовану на асоціативний вільний вірш. 1984 р. дочекався першої авторської збірки С. Чернілевський («Рушник землі»), 1989 р.— В. Рубан («Химера»), 1989 р.— В.Ілля («За туманами ковалі»), 1987 р.— М. Сачбнко («Осінні вогнища»). І це далеко не повний перелік тих, чий творчий шлях починався наприкінці 60-х років і важко торувався околицями культурно-мистецького й соціального життя в силу невідповідності їхнього слова ідейно-естетичному канонові соцреалізму.

Була зваба пов'язувати ці силоміць затримані книжкові дебюти з початком «перебудови», коли б не ще одна сторінка української поезії, написана до 1985 р. Адже саме тоді посправжньому розкрився світлий, життєлюбний талант Л. Талалая («Глибокий сад», 1983), котрий у класичних формах відбив гостроіндивідуальне відчуття часу й простору в їхньому стрімкому буттєвому плині. У змістовнену буттєвими проблемами лірику дав нам байдужий до стильового новаторства В. Базилевський («Допоки музика звучить», 1982; «Труди і дні», 1984). Із появою збірок «Тектонічна зона» (1982) і «Пам'ять глини» (1984), а далі й «Зоряна речовина» (1985), в центрі критичної уваги опинився В. Затуливітер, котрий талановито поєднав сувору дисциплінованість стилю зі складною асоціативністю й метафоричністю.

У цей же час виходять чи не найкращі книги П. Мовчана «Голос» (1982) і «Жолудь» (1983), які за всіх полемічних пристрастей вивели його в перший ряд сучасних поетів. Згадаймо також збірки Наталки Білоцерківець «Підземний вогонь» (1984), В. Осадчого «Дзеркала осені» (1983), Ю. Буряка «Струми» (1982), Д. Іванова «Заповіді мого роду» (1983) й погодьмося, що, незалежно від політичних зламів, а точніше, випереджаючи їх, у самій поезії визрівала нова якість, що зрештою означила завершення цілого культурно-історичного періоду. І нічого дивного, що найвиразніше розкрилася вона в творчості нової поетичної генерації, котра не тільки складалася у 80-ті роки, а й стала осердям художнього масиву, твореного в різний час, але приналежного *новому*.

Більш-менш цілісне уявлення про це літературне покоління дає впорядкована в Україні І. Римаруком і видана в

Канаді антологія, що представляє сорок імен'. Серед них — Ю. Андрухович, М. Воробйов, В. Герасим'юк, І. Малкович, В. Неборак, І. Римарук, М. Тимчак, Г. Чубай, В. Цибулько. Звісно, це далеко на повний перелік вісімдесятників. Бо йдеться про явище, котре окреслюється не так хронологічними, як ідейно-естетичними параметрами. В ліриці 80-х народжується й набирає сили відчуття дистанційованості особистості від суспільно-історичного плину, однорідність якого стає предметом іронії, а не захвату. Поетична свідомість починає сепаруватися від суспільної аж до прямого протиставлення їй у формі гротеску, епатажу, художнього абсурду або суто особистісних рефлексій, навіть і не розрахованих на масове сприйняття. Тематика й проблематика віршів пересуваються не тільки в досі «заборонені» сфери дійсності, а й у позачасові онтологічні, етичні та суто естетичні сфери.

Відбувається вивільнення поезії не тільки з-під влади заданої («обов'язкової») тематики (не кажучи вже про типово соцреалістичну ієрархію жанрів, за якою інтимний вірш менш вартісний, ніж громадянський), а й влади загальних ідей, заповіданого добою трибу мислення, тобто з-під влади соціально-історичного детермінізму, абсолютного для естетики попередніх десятиліть.

«Прощавай, історіє» — так можна схарактеризувати підхід нової поезії, заперечення нею не історії як перфекту (що було би й наївним, і безглуздим), а влади історії над особистістю, підпорядкованості власного часу (власного світовідчуття) загальносуспільному. Розірваність, а точніше диференційованість часу багатоманітно відбита в поезії 80-х років. І зовсім не похмурість чи відчай є її головною барвою, бо крізь розлами, розтини єдиного історичного часу виходить на позір час власного існування, неповторне особистісне відчуття всесвітньої пульсації. (Гадаємо, саме цим пояснюється поширення екзистенціальних мотивів у ліриці 80-х, зокрема, П. Мовчана, Л. Талалая, І. Римарука, І. Маленького та ін.).

У 80-ті заявляє про себе інший — індивідуальний ритм світосприймання, індивідуальна точка відліку великого й малого, вічного й минушого, гармонійного й безкшталтного. Вона змінюється не тільки від автора до автора, а й від твору до твору, відбиваючи різні духовні стани. Це дезорієнтує читача, призвичаєного до такого-то року Божого й чотирьох

<sup>1</sup> Див.: Вісімдесятники. Антологія нової української поезії // Упорядкування І. Римарука. Едмонтон, 1990.

сторін світу з логічною зміною дня і ночі, незрідка викликає в нього обурення — як можна?! Останнє — явний рецидив тоталітарної свідомості. Можна, бо особистість має право на власне світовідчуження.

Одним із наріжних каменів радянської естетики була соціальна заангажованість митця. У 80-х народжуються твори, в яких духовний світ поета здобуває нові, вищі ступені свободи й стає незалежним від суспільної мети, в етичному плані — *рівновеликим цій меті*. Та й справді, яку вищу мету може мати суспільство за вільний духовний самовияв кожної в нім особи? В поезії вимальовується людина, підзвітна не так своєму часові, як своєму Богові — морально-філософським засадам свого роду-племіні й власним духовним покликам (звісно, коли вони духовні). Голос цих безодень, неопанованих і саме через те рятівних, чується і в розламах історичного матеріалізму, про безпорадність якого говорить і драматично напружена (Т. Мельничук, В. Герасим'юк, О. Лишега), й грайливо-іронічна (Ю. Андрухович, О. Ірванець, К. Москалець) поезія десятиліття.

Якщо вдатися до спроби загальної естетичної оцінки, то можна сказати, що 60-ті роки повернули поезії *об'єкт* осмислення (конкретну людину в реальному житті), а 80-ті — *суб'єкт* (індивідуум в усій неповторності притаманного йому мислення й світовідчуження). І це зумовило те дивовижне стилістичне розмаїття, аналого якого знаходимо хіба що в 20-х роках ХХ ст.: від класичного вірша І. Римука й формально традиційної публіцистичності С. Чернілевського до епічно поглибленої метафорики В. Герасим'юка, майже апокрифічної затемненості верлібрових картин О. Лишеги, поетичного малярства М. Григоріва, епатажної випростаності іронічного В. Неборака й дещо награної зневаги «до залу» О. Ірванця.

Не перебільшуватимемо художньої вартості поетичного доробку «вісімдесятників» — чимало лишиться як експеримент, авангардний пошук чи й просто добрий намір. Однак вибухове розширення ідейно-стильового горизонту є незаперечним свідченням виходу поезії на вищі рівні духовної свободи й актуалізації в ній **індивідуального** начала. Про те, наскільки складним і глибоким був цей процес, наскільки рішуче заторкнув він естетичні підвалини жанру, говорить гостра критична полеміка 1984—1986 рр., у центрі якої опинилася лірика М. Воробйова, В. Кордуна, В. Герасим'юка, І. Римука, С. Чернілевського, П. Гірника та інших авторів перших збірок. (Від 31 травня по 13 вересня 1984 р. на сторінках «Літературної України» точилася дискусія «Біографія чи характер?», у якій взяли участь чи не

найактивніші поціновувачі поезії). В кінцевому наслідку в ній заявили себе дві позиції: одна відводила поезії (як і всій літературі) службову роль у процесі «суспільного будівництва», друга передбачала визнання за нею творчої незалежності й незбагненої вишості покликання. Залежні від канонів соціалістичної естетики учасники дискусії керувалися вимогами «ясності» й ідейно-художньої «одностайності» поезії в душі колективно-гуртвального «поступу» радянського мистецтва, тоді як час цієї «одностайності» вже скінчився, і на авансцену літпроцесу виступила множина творчих індивідуальностей, що оперувала не соціально-політичними, а художньо-естетичними категоріями й не служила нікому, окрім мистецтва, яке є вищим виявом живого народного духу.

Таким чином, новизну поезії 80-х років можна вбачати в поверненні її до власне мистецької сутності, що передбачає первинність естетичних критеріїв і безумовну творчу свободу особистості, підзвітної загальнолюдським цінностям і морально-етичним засадам свого народу, а не «історичним рішенням» будь-якої державно-політичної волі. Втім, творча свобода є для митців не тільки благом, а й найвищим випробуванням. Сама по собі десоціологізація не виводить і не може вивести поезію на художні висоти, так само як і заідеологізованість попереднього періоду не перепинила процесу творення літературних цінностей і появи цілого ряду художніх шедеврів. Мистецтво має власний і нічим не замінимий шлях до правди як морального універсуму. Це — *краса*, котра завжди правдива. І на цей шлях ступила поезія нового часу, відчувши духовну недостатність «актуальності» й злободенності як данини, що її переплачувало мистецтво морально скаліченому суспільству. І саме тут, у площині естетичної достеменності, самовартісної художньої органіки розкрилася життєва вкоріненість нової поезії, захоплююча множина зв'язків із сучасністю й народним духом.

**Тарас Мельничук.** Народився 20 серпня 1939 р. в селі Уторопи Косівського району Івано-Франківської області. Після школи працював коректором у газеті, лісорубом, шахтарем. Навчався в Чернівецькому університеті, з якого, однак, був відрахований. Змінив кілька редакцій прикарпатських газет. 1968 р. вступив на заочне відділення Московського літінституту. З 1972 по 1975 рр. був несправедливо позбавлений волі й на два наступні роки відданий під адміністративний нагляд, потім — слюсар-машиніст на залізниці, й тільки в останні роки жив і писав у Коломиї, помер 1995 р. Дебютував збіркою віршів «Несімо любов планеті» (1967). Друга книжка, яка, власне, й привернула увагу гро-

мадськості до самобутнього поетичного таланту Т. Мельничука, з'явилася аж 1990 р. під назвою «Князь роси». Лірика Т. Мельничука пройнята безмежним драматизмом світовідчуття, що породжується суперечністю між вічністю краси й тимчасовістю людського буття в її лоні, невичерпною мудрістю природи й безумом людини, не здатної причаститися від неї. Цей екзистенційний спазм — наслідок чуттєвої переповненості — виявляється в гримасах болю, який неможливо передати. Тоді вірш поета розривається риторичним пунктиром, майже дитячою лексичною безпорадністю, за якою — стихія почуттів: «Що з того що ми прийшли що з того що ми підемо що з того?!». За якоюсь охоронною психологічною межею цей біль, ця потрясеність буттям витискають усмішку, в якій стільки ж іронії до дійсності, як і до самого себе: «...налий не вмру мій незнайомцю й рости до сонця ти нині океан...».

Затулене усмішкою страждання — емоційний ключ ліричних візій Т. Мельничука: «Мамо, підій, будь ласка, у поле, зловить за крильця чи за ніжку волю й пришліть мені у конверті...». Навіть коли поет торкається глобальних проблем, ця гіркотна іронічність заявляє про себе й, по суті, є засобом відторгнення художньої свідомості від загальносупільної, лавівкою, якою одиниця, індивідуум тікає (хай лише уявно, на незмірно коротку мить!) з-під руїн радянського гуртожитку в інший, духовний, Богом даний простір. Митець не говорить і не прагне говорити *за всіх*. У дзеркалі загальної алієнації намагання дати універсальні рецепти видається кумедним і саме по собі провокує на жарт — реченцевий, апокаліптичний:

...а я не плачу  
бо не бачу  
мої праруки працю б'ють  
а дачні правнуки невдячні  
жують собі мандячну жвачку  
банячать аж вилазить пуп  
й на всепотопну качку й крячку  
плюють  
каліну п'ють — під ноги ллють  
рубінові сердечка  
сонця крик  
чи то содома  
чи то утома  
а куля з півки висува язик.  
— ой здрасці (весело!)  
ви вдома?

(«Апокаліпсис» I)

Світ у поезії Т. Мельничука постає розламаним, потягтим — однією з найхарактерніших стилістичних ознак цього є численні народнопісенні елементи в контексті цілком сучас-

ного, часто зумисне пониженого мовлення. Уривки пісень, мелодій, образів, вони — наче репліки, відлуння, що долинують з давнини і розтинають гугняве басіння часу, його синтетичне полотно:

тихо скавулять кімнати  
на гратах  
горишвіт зірок  
у синьому горщику  
несе янголам борщику  
а година хоче спати  
звари мені вкраїноньку мати  
зрубай мені голівоньку кате

(«Тихо скавулять кімнати...»)

Казкові зайчики, полив'яні горщики, парсуни, золоті весла й срібні чайки — це привиди, що невідь-як прибукали під наші вікна, за якими «всесвітній розклад і розлад», «все потопом... Потопом усе!», за якими чути тріск автоматів, чужу лайку і запах крові, «чарку, чарку і вівчарку!»... Це «клаптиковість» не стилю, а світу, парадоксального і, хоч як повертай, реального: «Сокира на маленьке дерево поклонилася поможи боже». Хто в цьому винен?

Т. Мельничук — майстер ліричної мініатюри, не раз подивовує і художня яскравість окремого рядка, але, певно, саме в більших полотнах уповні виявляється філософська зрілість його письма. Як у вірші «З якихось пір я люблю ногами копати», зумисне примітивізована мова якого зводить на рівень доступного проблему зла, що продовжує існувати в людській душі незалежно від причин, які колись змусили душу озлоститися. У віршах «Незнайомець», «Тато померли...» поет торкається ірраціональних глибин людської психіки; образ понівеченої тоталітаризмом дійсності вимальовується в «непричесаних» асоціаціях «Дивної хати», яка має всілякі дивини, приміром, «вікно що виходить просто у мову чи точніше у морок у п'їтму і в примари за дверима (чи може то нари?) хтось все життя рипає рипає так що до хати понабивалося всякого омунізму як триперу».

Інтонованість, асоціації, мова, якою поет наче нікого й не прагне переконати, все говорить про виняткову індивідуалізованість цього поетичного світу, його контраверсійність реальному суспільному плину. І разом з тим він найвищою мірою дотичний до цього плину — мірою трагедії народу «на рідній не своїй землі». Всі випробування, прикраси й зваби, якими світ намагається «вловити» митця, збуваються іронією, метафоричними фігурами, зневажливим мистецьким жестом. Біль і упослідженість України — ніколи. Наскрізний трагедійний мотив знедоленості України оземлює всю ліри-

ку Т. Мельничука, зіткану з найтонших асоціацій та суб'єктивних вражень, зі «шматків життя», які б і не варто стуляти до купи, коли б не Вітчизна:

вчуся в таборі  
грати на бандурі  
бо думаю собі  
поки я в таборі  
то хай хоч навчуся  
грати на бандурі  
і вчуся вчуся  
а то у мене  
нічого не виходить:  
струни з-під пальців  
тікають на Україну

**Микола Воробійов.** Народився 12 жовтня 1941 р. в с. Мельниківка на Черкащині. Навчався на філософському факультеті Київського університету, який був змушений покинути. Упродовж багатьох років працював пожежником на навчальній кіностудії Київського театрального інституту. Тепер на творчій роботі.

Перша збірка віршів «Пригадай на дорогу мені» з'явилася 1985 р. Далі виходять книжки «Місяць шипшини» (1986), «Ожина обрію» (1988), «Прогулянка одинцем» (1990) і вибрані поезії «Верховний голос» (1991). Та насправді творчий шлях М. Воробійова почався значно раніше. 1962 р. його вірші були опубліковані в Чигиринській районній газеті. 1964 р. більша добірка поезій зусиллями В. Симоненка з'явилася в газеті «Молодь Черкащини». 1965 р. вірші М. Воробійова публікуються в колективному збірнику «Молода пісня» («Промінь»), а наступного — в березневому номері журналу «Дніпро». 1967 р. рукопис віршів М. Воробійова вилучають на бориспільській митниці у поетеси Віри Вовк, котра мала намір опублікувати їх в Америці, що й вирішило подальшу долю поета. Безнастанні переслідування з боку радянських «охоронців моралі» перепиняють його навчання в університеті, а обговорення творчості в стінах СПУ 1970 р. остаточно перепиняє М. Воробійову шлях до читача. Перша авторська книжка, подана до видавництва «Молодь» 1966 р., чекала свого виходу двадцять літ.

Чим же так налякав М. Воробійов тодішніх (та й пізніших, як ми бачили) «дбачів» рідної культури? Передовсім цілковитою деполітизованістю письма, байдужістю до «соціального замовлення», «незрозумілістю» поезії, яку злочинна влада цілком слушно трактувала як непослух, виклик, ідеологічну загрозу. Справді, лірика М. Воробійова від початку ґрунтувалася на принципах, відмінних від канонів соцреалістичної естетики. Як і інші поети «київської школи» (В. Кордун, В. Голобородько, М. Григорів), він уникає вся-

кої декларативності, ідейної заданості й тематичної спрямованості поетичної думки. Наскрізною темою його творчості є життя природи в її самочинному русі, приступному духовному зору. Поет не переймається, «навіщо» народжується той чи той образ, бо, за великим рахунком, сама природа мистецтва непоясненна. Його притягає краса форм, трепет все-світньої пульсації, розлитий у кожній крихітці матеріального світу і вділений людській душі.

Оця сполученість внутрішнього світу особистості й вічної безконечності навколишнього є високим гуманістичним пафосом усієї лірики М. Воробійова, бо спростовує категорію небуття. Небуття немає — є нескінченність 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 людини. Духовний світ людини й природи в ліриці М. Воробійова нероздільний, психологічно й емоційно злютований, тому, скажімо, про мурашку на землі поет може сказати так, що ми раптом (чомусь!) мимохить згадуємо про себе, про зманливу неосяжність ідеалу: «Поміж кори, насіння, лусочок і крилець лежить щасливець, але ж він убитий...» Гроза минає швидко, як дитинство, тому «подорожником пахне вікно, скинув чоботи грім, у легесеньке взувся і вихльстує батіжком...»

Поетичний зміст лірики М. Воробійова і ясний, і незбагненний, часто неохопний для понятійного мислення саме тому, що між ліричним персонажем і дійсністю, яку він сприймає всіма почуттями, не існує «третьої сили» — суспільної свідомості у вигляді типових реакцій, запитів, ба навіть потреб, у вигляді апеляції до цієї свідомості, неодмінної з точки зору історичного детермінізму. Психологічно-емоційні порухи митця адаптуються не об'єктивним знанням, суспільним досвідом, а самими природними формами: їхнім спільним знаменником є *краса, естетичність всесвіту*. Ось, наприклад, ви вскочили з холоднечі в материнську хату (нехай лише уявно) — все тут живе у ритмах дитинства з його казками про новорічних зайчиків і босоногою нетерплячістю. А гайвороння на деревах хрипло нагадує вам, що то вже все минулося, а ви насправді не знайшли часу, щоби перевіратися з матір'ю:

Скриплять ворота від ворон  
і причиняють ніч.  
Язик дверей реве,  
морозу синя морква  
стриба біля дверей.  
Сорока розлилась по стінах,  
пташки послули у відрах...  
На кухні заєць мідний



змиває з вусів **пір'я**.  
**Ти** даленієш, мамо.  
 Дерев на вітер кинуті хвості,  
 а їх лице звірине —  
 у шибки...  
 Легенькі голови курей рябих  
 важку обклали голову твою,  
 але безсоння не склоють  
 заплющеними очима.  
 Ходить по хаті страх:  
 фух, фух, фух...  
 Де твої діти?

(«*Навістити матір*»)

Соціально-етичні проблеми таки входять у художню тканину поезії М. Воробйова, але означаються рівно настільки, наскільки в дану конкретну мить займають його образну уяву. Так, скажімо, важко знайти точнішу образну характеристику шістдесятницького художньо-філософського прориву, ніж та, що її дає М. Воробйов у вірші, присвяченому І. Драчу: «Зовсім розламати будинок йому не вдалося. Але й те добре, що діти можуть пробігати діркою, котра лишилася відтоді, коли він був молодим».

"У своїх почуваннях і візіях М. Воробйов абсолютно вільний, що, ясна річ, створює значні труднощі для сприймання його вірша. Тільки довірившись авторові, ставши на його точку обсервації дійсності, можна побачити й життя, яке нуртує, вихориться у «прірві між словами», — спільні координати виявляються тут непридатними. «Срібна тиша півня загороджена високими деревами» — згадайте місячний досвіток тополиного українського села, й ви переконаєтеся, що автор нічого не вигадав і в малюнкові не схибив. «Боротьба за справедливість жорстока. Почуття справедливості ніжне, як шовк», — художнє враження М. Воробйова не потребує доказу, не апелює до об'єктивного досвіду й знання, воно — самодостатнє. Це зумовлює образну пластику його письма, поетичного світосприймання, ущільненого в головному для поета жанрі верлібру до рідкісної чистоти<sup>1</sup>.

**Василь Герасим'юк.** Народився 18 серпня 1956 р. в м. Караганді в сім'ї карпатських виселенців повоєнного часу. Його дитячі роки минули в гуцульському селі Прокурава, куди за першої змоги повернулася родина. Скінчив філологічний факультет Київського університету, працював у видавничстві «Молодь», згодом — редактор відділу поезії видавництва «Дніпро». Автор поетичних збірок «Смереки» (1982),

<sup>1</sup> Цікаві спостереження над поезією М. Воробйова у зіставленні з творчістю Ліни Костенко знаходимо в статті В. Івашка «Іду на «я» // Слово і час. 1990. № 10.

«Потоки» (1986), «Космацький узір» (1989), «Діти трепети» (1991).

В. Герасим'юк один з найцікавіших представників того покоління, яке починало свій літературний шлях у найгустішому мороці «застою» і з категоричного неприйняття його субкультури виробляло власну, одмінну від декларативно-публіцистичної традиції образну пластику. В начепленому на нього (як і на ряд інших вісімдесятників) куцому визначенні «метафорист» є частка істини в тому розумінні, що нові шари дійсності він прагне охопити власне образом, метафорою, виявляючи рідкісну вимогливість до її естетичної правдивості, сумісності окремих елементів, себто — художню дисципліну. Його талант має яскраво виражений епічний характер: ідучи від враження, рефлексії, духовного потрясіння, В. Герасим'юк прагне концептуально завершеної картини світу, незалежно від формальних масштабів твору. Це може бути й розлогий вірш («Старий завіт»), а може бути й мініатюра, що не відмінняє головного — епічної широти поетичного змісту. Як у даному образі понищеного отчого краю, оплаканого людьми й свічками, але ще живого своєю гуманною, миролюбною етичністю, — може, тільки тим уже й живого:

— Що таке, мамо, Космач?  
 Скільки прислків у нього?  
 — Сину, це материн плач.  
 В неї немає нікого.  
 — Хто його, мамо, зіткав?  
 Звідки воскової плити?  
 — Сину, це з жовтих отав.  
 Бог не велів їх косити.

В середині 80-х чимало говорилося про «епізацію лірики», розширення її інтелектуально-філософських меж від світу душі до духовного всесвіту. Здається, однак, що такі роздуми були підказані більше медитативністю (що дозволяла поетам уникати пласкої декларативності), аніж проривом до власне «нового епічного стану», так яскраво виявленого в останніх книжках В. Герасим'юка.

Приклад цього — його картина «Молодий ліс». Реальність 50-х, коли жінки на старих карпатських порубах збирали гриби й суніці, коли з'являлися заготівельники «і вперше із села вивозили не людей, а повні діжки ягоди», подається не в спогаді ліричного персонажа, а в його баченні сьогодення. Воно — ось тут, за крок, одразу під молодим лісом, що виріс на місці старого зрубу. Це — один із вимірів сучасності, за яким проглядає ще один, страшніший, коли «заготовлялися» не ягоди, а люди: «...але мені страшно хо-

четься упасти долілиць, розгребти руками опале листя і глянути у шпарку 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 між падаючих молодих дерев я ще встигну побачити всіх: ходять, рвуть ягоди, сміються, співають, ждуть заготівельників».

Понад головами «веселих жінок» 50-х сягають давні жах і біль і проймають сучасника, перетворюючись на ще один вимір його духовного всесвіту. Час, що існує *постійно*, — відчужений від особистості, як і особистість від цього часу. Доба і людина виламуються з єдиного суспільно-історичного плину взаємним неприйняттям. Ось та разюча грань, що розгинає багатоплощинний часопростір «Молодого лісу», здавалося б, єдиний, взаємодотичний, а насправді розійнятий, частковий, крізь розлами якого поет і проривається до нового епічного стану.

У В. Герасим'юка це особливо відчутно, бо реальну дійсність ХХ ст. він обсервує «зі сторони», з пильно обережаного материка роду, де є свій незайманий простір, свій тихий час і закон. Таємниця для занапашеного світу, теплий міф, він — ґрунт усіх Герасим'юкових картин, початок і кінець життєвих мандрів: «...З обійм чужих мов вирваний і з плоті, — летиш, падеш крізь морок, а насподі гуркоче поїзд, пахне молоком». Це невідступне, дороге й болоче чуття материзни надає епічній глибини й соціально-психологічним полотнам поета («Коса», «Прийшли вночі», «Твій, діду, син умер», «Ранкова пастораль» та ін.).

Горянин, котрий виріс на чистій росі народної етики, на її гіркій сльозі, В. Герасим'юк до сучасного світу з усіма його цивілізаційними гримасами має неприховано сторожке ставлення. Це кладе на його полотна відбиток тяжкої допитливості й тривоги. І грізний, і наївний водночас, він нагадує потойбічний промінь Ель-Греко, космічне сяйво, що вписує земні ландшафти у велетенський всесвітній коловорот. Звідси — рідкісна, дивовижна цілісність Герасим'юкового верлібру (не виняткової, але органічної для нього форми), що прочитується на одному диханні, бо має надчасову — з майбутнього в минуле — простерту філософську вісь («Старовинне світло», «Міф», «Влітку, наприкінці 1980-х»).

**Ігор Римарук.** Народився 4 липня 1958 р. в с. М'якоти на Поділлі в родині вчителів. Закінчив факультет журналістики Київського університету. Працював у газеті «Вісті з України», у видавництві «Молодь», далі — завідувачий відділом поезії та драматургії видавництва «Дніпро». Автор

поетичних збірок «Висока вода» (1984), «Упродовж снігопаду» (1988), «Нічні голоси» (1991).

На початку 80-х років І. Римарук дебютував у вітчизняній пресі добірками зрілих, оригінальних віршів, що одразу привернули до себе увагу і читачів, і критиків. Хіба що були вони як на теперішнє письмо І. Римарука (а може, й тодішнє читацьке сприймання) більш уявлені поетичним знаком, художнім інакомовленням, до якого автор удавався свідомо й широко. Зрештою, саме в таких «апокрифічних», альтернативних до традиційної стилістики формах народжувалася його поетична думка, прочитувана сьогодні без особливих зусиль:

...не за молодим календарем  
серпень — за апокрифом та Босхом,  
і тому говориш — а мовчиш,  
відтинаєш час, але не муку  
словом, що розкладене, як ніж,  
на колодку смислу й лезо звуку.

Нині уповні зрозуміла й суспільно-філософська змістовленість Римарукових строф, і те, що в усьому його алегоричному мереживі таївся глузливий примруг, крилося кепкування з того літературного, а ще більше — життєвого стилю, простота і ясність якого насправді були безсовісною ідеологічною грою, кон'юктурою і духовним фальшем.

Звідси й ота дивна для молодого поета поважність вислову, позірна стриманість інтонацій, ретельна стилістична ограненість, що приховують бурю почуттів, які не годиться виявляти в серйозному діалозі з епохою (навіть чи її зворушать екзальтовані згуки!).

Ви, хто щедро платив на відомий мотив  
дань усім одноденкам,  
а на кручу зиничі камінні котив,  
не клянїться Шевченком,  
хоч насунули смушком собі на чоло  
правдолюбів кволе,  
там, де триста як скло товариства лягло,  
не було вас ніколи.

Пізнаємо в цій суворій інвективі всіх підлих поплічників тієї кровожерної влади, що плекала славословіє собі, вдаючи любов до народу, хоча там, де точилася й точиться битва за його долю, їх не було й не буватиме.

Це не просто стилістика — це етика творчості, яка не дозволяє поетові бути слабким, поступливим, легковажним, махнути на все рукою й поринути в рожеві фантазійні сни, це ще один «ефект високої башти» — піднесеного погляду на дійсність, прочитувану не по безглузких кривулях «істо-

ричних рішень», а по вселюдській граматиці добра й злан Мабуть, тому за всієї особистісності, ліричної діткливості тону в поезії Римарука так мало боління за себе і так багато переживання за свій народ, його культуру, історію, долю.

Обтяжений сумлінням — так можна схарактеризувати вірш І. Римарука, вірш, який належить цінувати й за високу естетику малюнка, гостре образне бачення, безстрашний емоційний порив. Але насамперед — за совісність. Хоч би звідки починався плин художньої думки поета, — а це, як у «дивовижних пейзажах», може бути крихітна мить любовної втоленості й тиші, — думка ця обов'язково сягне великого буттєвого потоку, розпросторить духовну напругу далеко за побутову грань аж до історичних обріїв.

Лірика І. Римарука винятково серйозна, проблемно ушільнена, настільки, що якимось навіть не лишається місця ні для формально-стильового експерименту, ані для іронії. В тональній гамі традиційного за формою вірша Римарука природніший сарказм. Вчитаймося у вірш «Блажен хто поділив на чистих і нечистих...». Яким гірким гумором, розіп'ятим сміхом звучить заклик до самовдволення, всевідаючих і можновладних глупців гнати зі свого порога «затюкану», але ж таки живу душу, бо в неї яка не є, а дорога... Хай страждає, хай не спинається оцей розкорчений на замерзлому буттєвому плині виходень із безмовної народної маси, наче нужденний малий колядник провіщаючи народження нового світу. Хтось та почує:

...а хто ж отой мовчун — нічий і спочілий  
творця невдалий жарт корова на льоду  
віки його знайшли і міткою нашили  
старезну коляду на спину молоду  
отямся хто блажен жени його з порога  
поткнеться до коша — негайно відкоша  
бо в нього зла й важка а все-таки дорога  
затюкана й дурна а все-таки душа

**Юрій Андрухович.** Народився 13 березня 1960 р. в м. Івано-Франківську в родині службовців. 1982 р. скінчив інженерно-економічний факультет Українського поліграфічного інституту, працював у редакції обласної газети «Прикарпатська правда». Навчання продовжив на Вищих літературних курсах у Москві. Дебютував 1985 р. збіркою «Небо і площі», 1989 видав книжку «Передмістя», 1991 — «Екзотичні птахи і рослини».

Лірика Ю. Андруховича органічно врошена в художню, культуру Галичини з її яскравою національною означеністю, поцінуванням рафінованої інтелігентності й тонким гумористичним обарвленням. Віддаючи перевагу традиційним віршованим формам, Ю. Андрухович з добрим почуттям міри й художньої доречності впроваджує в лірику новочасну лекси-

ку, живу мову, а точніше — ментальність сучасного міста з притаманною їй іронічністю, дотепністю й пришвидшеним, «рваним» емоційним ритмом. В часи згаданої вище дискусії дісталося і йому, достатньо було критичних закидів у «аполітичності», «агромадянськості» й несерйозності письма. Не встраваючи в пряму полеміку, він відбувся «Іронічним посланням -з одного приводу», де «вежу зі слонової кістки» — цей жупел естетики соцреалізму — одніс до природних, Богом даних пунктів обсервації життя, звідки відкривається гармонійна єдність земного й небесного:

Кажуть, ніби я мешкаю в башті слонової кістки.  
Кажуть без апеляцій, аж сумніватися годі.  
Що ж, буду радий — заходьте до мене в гості!  
Муза^вахтерка зустрине внизу при вході.  
От вам віконце, Ви полюбіть краєвиди.  
Як поетично, приміром, пасуть корову!  
Ну а якщо нічого у вас не виїде —  
дам вам трубу — підзорну чи оркестрову —  
гляньте і грайте! Зернину й зорю завжайте,  
кожну печаль полюбіть і кожну втому.  
Це — чудеса. Це — ефект високої башти.  
А я при столі сидітиму.

Я ні при чому.

Жартівливість тону, відчутна й у багатьох інших віршах («Алхімія», «Різдвяні вакації» та ін.), врівноважує в творчості Ю. Андруховича глибоке ліричне зворушення й позбавляє претензійності його художньо-філософську медитацію. І це щире ліричне переживання вирізняє Ю. Андруховича серед інших поетів «ситуативної» творчої групи «*Бу-Ба-Бу*» (бурлеск-балаган-буфонада, склалася 1987 р.), а саме: *В. Неборака* з властивою йому раціональною гротесковістю й розсудливим вибудовуванням образних рядів (збірки «Бурштиновий час», 1987, «Літаюча голова», 1990) та *О. Ірванця*, нерідко схильного довірятися бурлескній експресії більше, ніж те можуть витримати психологічні та естетичні основи ліричного вірша (збірка «Вогнище на дощі», 1987).

Показовим щодо цього є вірш Ю. Андруховича «Козак Ямайка» (1989), в самій назві якого чується гостра емоційна вібрація між показною естрадною легкістю й потерпанням обікраденого в історії нащадка Великого Лугу. Штучний, буфонадний, «тропічний» світ у передзвоні піратських келихів та ескудо виявляється єдиним пристановищем символізованого парсуною народного духу, однаково безпритупного як у своїй поневаженій істинності, так і декоративно-шароварній спрIMITIVізованості: «...під зорю вечірню вріжу цукрову сопліку сяду над океаном та вже мене і нема».

Досить уважно вдивитися в поетичні картини Ю. Андруховича, аби відчути, що бурлескність, театральна награність

розумно дозованих жестів та інтонацій є засобом дистанціювання особистості від нечулого, «чужого» часу, органічні хвороби якого ця особистість не бажає поділяти, тобто — засобом захисту духовного здоров'я. І хоча морально-етичні цінності (рештки розтягнутого духовного скарбу!) не пропонуються іншим навзаємін насущного хліба (автор не збирається переконувати отого «донецчанина», що зміняв мову на ковбасу), полишаються вони на видноті поетичного знімку реальності аж ніяк *не лише для себе*. Як у вірші «Опівнічний політ з високого замку»:

авжеж не райський сад не світять, помаранчі  
загублено стежки і втрачено сліди  
а все що є у нас ліхтарик на підзамчі  
і треба нам туди.

І в цьому моральному імперативі, адресованому, здається, найближчому гуртові «дітей стометровки й підзамчя» — розпатланих і розхристаних офір національної затраченості — справжня громадянська наснага лірики Ю. Андруховича.

Отже, на зламі 80—90-х років в українській поезії відбувся стрімкий і багатоаспектний процес духовно-інтелектуального оновлення, пов'язаний передовсім із розпадом єдиної й домінуючої естетичної системи — соціалістичного реалізму. Це виявилось в рішучій децентрованості поетичної свідомості, фактичному вивільненні її з-під абсолютної влади історичного детермінізму і, як наслідок, у поверненні поезії в нормальне русло світоглядно-естетичної плюральності.

Літературна практика 90-х років ясно свідчить про окреслення в єдиній площині жанру провідних художньо-філософських напрямів, синхронний розвиток і взаємодія яких є умовою й чинником природного саморозвитку поезії. Йдеться про яскраво виражену традиційну, модерну та авангардну лірику, а також перші ознаки постмодерного поетичного письма (скажімо, літературна група «*Нова дегенерація*», Івано-Франківськ, 1992), самоозначення яких повертає поезії її природну універсальність і мистецьку повноту. Причому увиразнення цих напрямів (взаємодія і взаємозалежність яких ще чекають свого дослідження) пов'язуємо не лише з сьогоденною поетичною практикою, а й із поновленням у правах усіх значних ідейно-естетичних пошуків від 60-х років і до сьогодні.

## Василь Мисик (1907—1983)

Творча біографія Василя Мисика надзвичайно промовиста: ранній, дуже успішний дебют, стрімкий розвиток на початку і досить вагомні здобутки, гідний ужинок наприкінці — а між ними «чорна діра», провал довжиною мало не в чверть століття...

Уродженець села Новопавлівка, що належало до знаменитого Гуляйпілья на Катеринославщині, різнобічно обдарована селянська дитина — він мав щастя зустріти справжнього вчителя — Аркадія Казку, педагога й поета. У листуванні з улюбленим учнем, чий хист він відкрив і дбайливо плекав, А. Казка проводить таку аналогію до своїх стосунків із В. Мисиком: Сковорода і Ковалинський<sup>1</sup>. З легкої руки цієї шляхетної, навдивовиж безкорисливої людини почалося Мисикове прилучення до літератури (перші публікації в журналах), входження в літературне середовище, зокрема знайомство з П. Тичиною, чия рання творчість справила на нього цілком певний вплив. 1927 р. у видавництві ВАПЛІТЕ вийшла перша збірка поезій двадцятилітнього В. Мисика «Трави».

Проте питання «впливів» є надто складним для розкриття в стислому нарисі творчості: наприклад, вплив Тичини, зумовлений спільністю світовідчужання, органічністю поетичного сприйняття, тогочасна критика не надто акцентувала, — натомість закидала молодому авторові «вплив Рильського», адже творчість обох — це «поезія нейтральності в соціальному розумінні»<sup>2</sup>. Загалом близькість В. Мисика до «неокласиків» було слушно відзначено (той же Я. Савченко кепкував, що «неокласика» «без найменших вагань» могла б «усиновити цього поета»<sup>3</sup>). Зрештою, перші Мисикові публікації прихильно зустріли М. Зеров, П. Филипович, М. Рильський.

Вступ Мисика до Спілки селянських письменників «Плуг» був певною мірою умотивованим. Він, як і чимало здібних тогочасних письменників, не цілком «вкладався»

<sup>1</sup> Див.: Шугай О. Крапля сонця в морі блакиту: Есе про двох поетів // Дніпро. 1990. № 12.

<sup>2</sup> Савченко Я. Занепадництво в українській поезії // Життя й революція. 1927. № 2. С. 160.

<sup>3</sup> Савченко Я. [Рец. на кн.: Мисик В. Трави] // Там само. № 10—11. С. 176.

в обране угруповання: була в тому і певна умовність... Молодий поет відважно заходився з'єднувати розірвану «нитку часів», вводити у сільський степовий пейзаж і «масний локомотив», і «перші фордзони», і перші кілометри Турксибу (серед наступних його видань — книжки нарисів «Тисячі кілометрів» і «Казахстанська магістраль», обидві 1931 р.). Були тут свої небезпеки (недаремно А. Казка радив перекапати пору «барабанного бою» в поезії), але була й невідворотність широкого молодого відгуку на голоси доби. Щаслива відмінність Мисика, однак,— що серед тих голосів він також наслухав «край ганку флейту Сковороди самого» (вірш 1928 р. «Сірою смоляною сосною...»), Робін Гуда й Уленшпігеля, старого рибалку Свена з північних країв. Може, тому наступні збірки поезій («Блакитний міст», 1929, «Чотири вітри», 1930) не вдовольняли тогочасну критику, хоч і змушували визнати творче зростання поета.

Уже в цей період Мисик устиг випробувати себе і в прозі («Галаганів сон», 1930), і в літературній критиці (рецензії та статті під псевдонімом В. Норд у журналі «Молодняк»), і в художньому перекладі. Можна сказати, що від самого початку він формувався не лише як поет, а й як літератор широкого «профілю», безмежно віддани красному письменству. Ймовірно, що саме духовна близькість до неокласиків разом із властивою поетові турботою про повноту й повноцінність літературного розвитку живили те тяжіння до перекладацької діяльності, яке згодом поставило його у ряд найвизначніших майстрів. Свою роль у подальшому розширенні обріїв Мисика відіграла і поїздка до Вірменії 1929 р. — разом із П. Тичиною. Належність до покоління, яке, за висловом Г. Костюка, «не мало ентузіазму до вивчення чужих мов»<sup>1</sup>, також не завадила поетові: він закінчив англійське відділення курсів іноземних мов, а також унікальний у своєму роді технікум східних мов, заснований харківською Асоціацією сходознавства. Мисик прилучився до цієї галузі гуманітарного знання у період, коли вже розпочався планомірний розгром української орієнталістики, очолюваної Агатангелом Кримським. Тим важливіше, що свою жаринку від цього вогню молодий поет проніс через усе життя. Уже під час навчання, 1931 р., він здійснив першу подорож до Середньої Азії, якою розпочав своє безпосереднє відкриття й освоєння Сходу, насамперед східної поезії. Перетворення у стародавніх середньоазійських містах захоплюють його, ще молоду людину, своїм пафосом, яскраві враження осіда-

ють у пам'яті та в робочих зошитах, щоб згодом, у різний час, зринати у віршах, поемах, нарисах. Завзято збирав В. Мисик і відомості про таджицьке народне повстання 1921 р. під проводом легендарного Усмана<sup>1</sup>. Згодом це зацікавлення вилилося в поему «Усман», нарис «Таджицькі записи» та повість «Повстання в Гармі», за життя автора так і не надруковану.

Схід надзвичайно збагатив митця. Віднині «Захід і Схід» (так потім називатиметься розділ перекладів у його книжках) стає Мисиковою «формулою» освоєння всього найціннішого в духовних надбаннях людства, продовженням традиції Франка та Кримського.

...Арешт наприкінці 1934 р. був цілковитою несподіванкою: репресії щодо діячів української культури вже почалися, але Мисик, здавалося б, був надто молодий, надто поглинутий суто літературними зацікавленнями. Довгий час існувала напіванекдотична, хоч і моторошна оповідь (згодом таки підтверджена), що його заарештували замість іншого мешканця будинку харківських письменників Василя Минка, котрого не було вдома. Двадцятисемирічний поет опинився на Соловках (де згодом зустрівся із Зеровим та Філіповичем). Саме від часу свого арешту В. Мисик на багато років «вибув» із літератури, а книжки його, заховані у «спецфонди» разом із величезною кількістю видань 20-х років, теж «вибули», ставши жертвами «книжкового геноциду»<sup>2</sup>. Після соловецької тюрми та далекосхідних таборів були fronti Великої Вітчизняної війни, потім полон, німецький концтабір і підпільна боротьба, повоєнні поневіряння. Через «біографію» В. Мисик до самої смерті Сталіна був усунений як від літературного, так і від громадського життя. Деякий час він безробітний, потім — бухгалтерський працівник на одному з харківських заводів. Зрозуміло, що за цих обставин, як зазначила О. Никанорова, «душевна і професійна регенерація проходила повільно і болісно»<sup>3</sup>. Поема «Хата» (1940), написана перед самою війною, коли Мисик ненадовго повернувся до рідних місць, і тоді ж надрукована в журналі «Радянська Україна», редагованому М. Рильським, як і вірші цього короткого проміжку, що вперше побачили світ у «Вибраному» (1958), при уважному читанні можуть бага-

<sup>1</sup> Див.: Шугай О. Із джерел пречистих та високих: Як народжувалася повість Василя Мисика «Повстання в Гармі» // Сузір'я. Вип. 27. К., 1988.

<sup>2</sup> Див.: Білокін С. На полицях спецфондів у різні роки // Слово і час. 1990. № 1.

<sup>3</sup> Никанорова О. З когорти видатних майстрів. С. 11.

<sup>1</sup> Костюк Г. Зустрічі і прощання. Едмонтон, 1987. С. 324.

то посвідчити про внутрішні колізії такого повернення до життя і літератури.

Типологічною ознакою поезії В. Мисика є переведення ліричного переживання на рівень світорозуміння, у буттєвий, надособовий вимір. Таке спрямування ліричного хисту з'являється в багатьох поетів у пору зрілості, підсумкових роздумів про пережите. Однак найвагоміші здобутки належать тут митцям, для яких цей хід поетичної думки є глибоко органічним, вкоріненим у саму природу їхнього таланту.

Для структури лірико-філософських поезій та поем В. Мисика є досить типовим підведення-видових понять під ширше родове — шляхом широких зіставлень, розлогих уподібнень, співвіднесення перехідного з тривким, минушого з вічним, як-от у широковідомому, часто цитованому вірші Мисика «Сучасність» (1964):

Так, мабуть, і в часи Бонна  
Квітчалася пора весняна,  
І хмари насували з-за Дніпра,  
І пінилась потоками гора...

Вже з самої інтонації, апеляції до давніх часів та до незмінних життєвоявів читач розуміє, що йдеться про безвідносно важливе, про істини глибинні, самий пошук яких нерідко є полемічним запереченням очевидного. Для цих поезій характерна особлива картина світобудови: художній час тут тяжіє до вічності, простір — до максимального розширення; в таких масштабах здобувається небуденна думка.

Поетичний темперамент В. Мисика, особливо в останньому періоді творчості, можна визначити як суто «філософський»: хоч би які в глибині нуртували пристрасті — зовні панує замислена стриманість, спокій печальний і мудрий. Поет добре знає, що, наприклад, спогад дитинства «мимохить» уміщує в собі роздум про ціле життя і його сенс. Він використовує цю здатність спогаду дуже обережно, делікатно, — ніби боючись зруйнувати («Діти», «Ранок [з щоденника]»), або з такою ж осторогою по-різному випробовує одну й ту саму картинку, деталь (вірш «Черепочок» і поема «Санька»). Але тим очевидніша поетична місткість цих спогадів, які ведуть до висновків-узагальнень:

...як ріка з струмочка,  
Вся та музика, що повнить світ,  
Починається з дитячих літ.  
Із полив'яного черепочка.

Поезія В. Мисика від самих своїх витоків живиться фольклорною традицією, і цей зв'язок виявляє себе не лише в поезиці, у явних ремінісценціях, а й в орієнтованості на на-

родний досвід, трудову етику, споконвічні моральні уявлення. «Потужні ресурси філософського мислення», відкриті Мисиком у фольклорі, зокрема й відлуння в його творах народної думи про втечу трьох братів із Азова, знайшли розуміння сучасної критики<sup>1</sup>.

Погляд письменника на світ — мудрий, лагідний і людяний — робить цей світ достоту казковим. Тож казка, як своєрідна «немотивована реальність», і загалом казкове начало — істотні риси не лише Мисикової поетики, а й усього художнього світу митця. Його ремінісценції з народних казок: з «Івасика-Телесика» у віршах «Телесики», «Перепустка», з казки про жар-птицю у вірші «Ах, літечко з його зеленим...» засвідчують виняткову органічність для поета самої цієї стихії, а його відома поезія «Чорнотроп», поеми «Щастя», «Камболет», «Гетьманівна», що належать до різновиду літературної, поетичної казки, особливо наближують його творчість до лірики В. Свідзинського та класичної української поетичної традиції.

Із виданням поезій Мисика, не друкованих за життя<sup>2</sup>, коло його лірико-філософських роздумів для читачів помітно розширилося. Так, вірші «Аркуші», «Старий портрет» прилучаються до суттєвої в українській філософській ліриці проблеми аутентичного буття: в цих поезіях втілено думку, що людина пише свій портрет самим своїм життям, — «На аркуші обличчя, чистім зроду».

Мисикову «модель» цієї лірико-філософської проблеми (життя у злагоді, у гармонії з собою, зі своєю системою цінностей) містять вірші «Я знаю: там ще моляться тополі...» та «Коло».

Хоч близько ти, душі моєї краю,  
Ти будеш тільки снитися мені,  
Бо те, що є в тобі найкраще, — знаю:  
Це туга по тобі на чужині.

«Неспокій» самого поета дивовижним чином поєднувався в його творчій вдачі із духовною напругою та зосередженістю, із жагою улюбленої праці. Тому останній період життя позначений у нього справжнім творчим горінням. Починаючи з уже згаданої книжки «Вибраного» (1958), одна за одною виходять поетичні збірки: «Чорнотроп» (1966), «Біля криниці» (1967), «Лан» (1970), «Берег» (1972), «Планета»

<sup>1</sup> Див.: *Ільницький М.* Всесвіт у краплині // *Мисик В. Твори: В 2 т.* К., 1983. Т. 1. С. 13–15.

<sup>2</sup> *Мисик В.* Серед сонячної повені: Поезії, переклади, прозові твори. К., 1987.

(1977) та дві прозові: «Брянський ліс» (1978) і «Зустрічі» (1982).

«Планета» — назва для В. Мисика символічна, внутрішньо вмотивована: це аж ніяк не данина «космізмові», щц заповонив поезію нашого століття, відбиваючи як нові риси мислення, так і підвладність літературній моді. Це і не прояв форсованого «інтернаціоналізму», культивованого в радянській літературі,— «планета» Мисика — це його «Захід і Схід», із особливим логічним наголосом на сполучникові, його «Цвіркун» і «Перша весняна блакить», «Перший сніг» і «Тінь од хмаринки», «Чабан» і «Шлях», «Спека» і «Деревице», «Насінінка» і «Розсада», «Легіт», «Верховіття», «Стежка» та «Крапля»... Тому така конкретна і земна його думка про планету, яку треба було «доглядати, як грядку»,— тим часом на ній ще стільки незлагод, і злиднів, і горя.

«Земна твердь Мисикової поезії», як її проникливо сха- рактеризував І. Драч у передмові до «Планети»,— це доско- нала простота, спокійна гідність довершеності — і водночас «в нього досить-таки розкішні як для поета-філософа мета- форичні барви»<sup>1</sup>.

Переклади Мисика заслуговують на спеціальну розмову. Подарувавши читачеві повно і любовно-точно відтворену по- езію Роберта Бернса (разом із М. Лукашем, видання 1959 та 1965 рр.),— він стверджував виняткову вагу художнього пе- рекладу в повнокровному житті національної літератури. За одне тільки десятиліття, починаючи з 1962 р., він збагатив українську літературу «Вибраним» Рудакі, «Рубаями» Хай- яма, «Лірикою» Гафіза. Завдяки йому «заговорили» нашою мо- вою таджицькі, туркменські, азербайджанські поети. На Сході й на Заході Мисика завжди вабили вершини: Уїтмен, Шеллі, Лонгфелло, Юте, Гете, Тагор, Шекспір, Сааді, Джамі, Фірдоусі. Ціла поетична «планета», любовно витво- рена майстром, що був наділений «цілковитою природністю вислову та ще якоюсь особливою свіжістю лексики», «спе- цифічно перекладацьким даром, умінням перевтілюватись в обраного для перекладу автора, зберігаючи водночас і риси власної індивідуальності»<sup>2</sup>. Але мимоволі знову і знову спадає на думку, як багато ще міг би зробити цей трудівник пера, якби обставини його життя були для творчості сприят- ливіші. Тому і виникає гірко-значущий підтекст у його вірші

<sup>1</sup> Драч І. Прекрасне слово від серця // Мисик В. Планета. К., 1977. С. 6, 9.

<sup>2</sup> Кочур Г. Кілька уваг про Василя Мисика та його переклад «Ромео і Джульєтти» // Прапор. 1988. № 9. С. 42.

«Швидка допомога», написаному 1963 р. і також не друкова- ному за життя автора:

...А можна ж було  
Врятувати, зігрить,  
Устигнути  
В добрі строки,  
Якби  
Не змарновано роки,  
Не згаяно десятиліть...

## Леонід Первомайський

(1908—1973)

У середині 60-х років, укладаючи семитомне видання своїх творів і редагуючи раніш написане, Леонід Перво- майський нотує в щоденнику: «Переступати межі своїх мож- ливостей— ось що треба поетові...»<sup>1</sup>. А до поезій, що зго- дом стануть книжкою «Древо пізнання», долучається ще од- на, в якій ця ж думка набуває узагальнюючого значення: «А що, як творчість — це рішучість перенестись через ме- жу?»<sup>2</sup>.

І це лише малий відбиток роздумів поета впродовж деся- тиліть про сенс людського життя й самої творчості, це тільки одне із свідчень вимогливості письменника до себе, що сти- мулювала його висхідний рух шляхами повсякчасного до- лання себе — «вчорашнього» і свідомого сходження до се- бе — «завтрашнього».

Леонід Первомайський (Гуревич) народився в Коетянти- нограді (тепер Красноград) на Полтавщині в родині реміс- ника-палітурника. Вчився в початковій школі, трохи в гімназії, потім у радянській семирічці, однак бурхливий по- революційний час, розруха, нестатки в сім'ї не сприяли по- дальшому навчанню,— високоосвіченою, ерудованою люди- ною він став, оволодіваючи знаннями самотужки й уперто. У шістнадцять літ він їде до Лубен, де й починає тралову діяльність (працює робітником на цукроварні, завідує бібліо- текою Будинку селянина, секретарює в редакції «Червоної Лубенщини»). Тут-таки починає писати.

1926 р. Первомайський переїздить до Харкова, де пори- нає в літературне життя. Він входить до письменницьких угруповань «Молодняк» і ВУСПП, його вірші часто публікую-

<sup>1</sup> Первомайський Л. Творчий будень: Спомини, замітки. К-, 1967 С. 364.

<sup>2</sup> Первомайський Л. Твори: В 7 т. К., 1985. Т. 1. С. 402.

ться в періодиці, оповідання й повісті (а він відчутно в цей період тяжіє до прози) виходять друком окремими, хоч і невеличкими книжечками, — їх за два-три роки назбиралося понад десяток. Пробує себе в драматургії, його п'єси ставляться на сценах багатьох театрів.

Перша прозова збірка Л. Первомайського «Комса» вийшла друком 1927 р. і містила два оповідання — «Комса» та «За політику партії»; того ж року побачила світ повість «Земля обітована». В них автор відображає складні процеси перебудови свідомості молоді в цей перехідний період. У наступних творах — повістях «Плями на сонці» та «Околиці» — письменник розсуває коло своїх спостережень, зосереджує увагу на соціальних конфліктах. В оповіданнях «В дев'ятнадцятий рік», «Григор», «Парасолька Пінхуса-Моті» автор звертається до теми громадянської війни. В основу сюжетів цих творів покладено відновлені в пам'яті дитячі враження, його особисте сприймання драматичних і заплутаних подій у маленькому українському містечку.

Сюжетна основа перших п'єс Л. Первомайського «Комольці», «Невідомі солдати» (драматичним конфліктом і романтичною тональністю до них близька й поема «Трипільська трагедія») — боротьба й загибель молодих бійців в ім'я революції. Значної художньої вартості ці п'єси не мали. Уже на порівняно вищому рівні творчих спромог письменник пише трагедію у віршах «Вагрова ніч» (1933), у якій знову повертається до подій бурхливого 1919 року.

Осібнo в доробку письменника стоїть народна драма «Олекса-Довбуш», що сягає своїм сюжетом далекої історії, подій першої половини XVIII ст. в Карпатській Україні, і побудована на фольклорних джерелах. Цей твір засвідчив безсумнівну висхідну еволюцію Первомайського-драматурга. І все ж справжнім покликанням Л. Первомайського стала поезія. Саме в ліриці як специфічному роді літератури він зміг найповніше виявити властиву його натурі гостроту емоційного сприймання дійсності, той стрімкий рух почуттів, який виникає при напруженій роботі мислі, ту дедалі наростаючу схильність до самоаналізу й чутливість до драматичних колізій століття, які становили морально-психологічну домінуючу його творчої особистості.

Ранні поетичні твори, опубліковані в періодиці, відбили характерні риси провідного напрямку тогочасної поезії — експресивність, «репортажність», схильність до маршових ритмів, ламаного рядка. У багатьох із них відчувається вплив конструктивізму. Цим усім позначені і його перші збірки — «Терпкі яблука» (1929), «Промова на VIII з'їзді ЛКСМУ» (1931), «Героїчні балади» (1932), «Моя весела молодість», «Пролог до гори» (1933).

Про еволюцію світосприймання Первомайського дають наочне уявлення дві його збірки, що, опубліковані одна за одною з невеликим інтервалом, увібрали в себе фактично все краще з його поетичного доробку цілого десятиліття — «Лірика. 1927—1934» (1935) і «Нова лірика. 1934—1937» (1937). Наростає потяг до класичного вірша, змінюється інтонаційний лад творів — від піднесеного, ораторського до розмовного, роздумливого. Світ немовби набуває властивої йому конкретності, постає перед поетом у своїй розмаїтості, багатомірності. До предмета, явища повертається його справжній зміст і його ж властивості. Безтілесні абстракції («перепливаємо озеро минулого», «під зоряними линвами остудим лоб») обростають живою плоттю, відкриваються у своєму природному значенні («одна зоря горить над морем в передвечірній синій млі»). Це особливо помітно в пейзажах: природа відкривається в них як джерело краси та естетичної насолоди.

Блакитна Рось, душі жива волога,  
До диких скель і берегів крутих  
В травневий день дійшла моя дорога,  
І серця шум причаєсно затих.

Солодкий час очей, повільні води —  
Навклі усе туманом поїнялось,  
У присмерку вечірні небозводи,  
В них спокій теж, вони так само Рось.

Дивитись вік, і вік не надивитись,  
І тиші не наслухатися вік,  
З цим обширом в одне душею злитись  
І з течією цих блакитних рік...

Збірка «Барвінковий світ» (1940), де вміщена цитована поезія, слушно вважається вищим досягненням довоєнної творчості Л. Первомайського. Вона демонструє і зросту поетичну майстерність автора, і поглиблення його естетичних почуттів. Саме із циклу «Вірші без назви», що ввійшов до цієї книжки, від тих п'ятнадцяти поезій потягнуться незримі ниті до трьох головних збірок, що стануть вершиною поетичної творчості Л. Первомайського — «Уроків поезії», «Древа пізнання», «Вчора і завтра».

З перших днів війни Л. Первомайський — у діючій армії на посаді військового кореспондента — спочатку радіомовлення Південно-Західного фронту, а з березня 1943 р. — газети «Правда». Його кореспонденції з місць боїв, а ще більшою мірою його поезії відтворили правдиву історію тих чотирьох літ; адже навіть у перших написаних про війну віршах не було й грана того бездумного оптимізму, на який спрямовувала літературу офіційна пропаганда.



Величезне потрясіння, викликане драматичними катаклізмами перших місяців війни, загостило емоційні реакції поета, стимулювало розвиток його непересічного ліричного таланту, дало вихід ще не розкритим творчим можливостям. Якраз у творах про війну дістала високохудожнє втілення схильність Л. Первомайського до трагедійних конфліктів і драматичних ситуацій, його здатність до сильних переживань і «струсів» душі. Про це яскраво свідчить його вірш «Земля», написаний у жовтні сорок першого, під час відступу з України.

О, як бринить в дрятах похмурий спів,  
Як налітає вітер шохвилинно,  
Як сонце падає на темний пруг степів,  
За край землі твоєї, Україно!

Ця мить прощання з Україною відгукнулася болем і в інших віршах поета 1941 р. — «Я зростав на оцій неспокійній веселій землі», «Шляхи», «На Полтавщині», — узагальнене поняття патріотизму розкривається в них своїм суто людським змістом, як любов до землі, де людина народилась і зростає, де пізнала кохання і радість єднання з рідною природою. Отож тому заради неї, цієї землі, її свободи й щастя, людина готова на тяжкі випробування, готова прийняти смерть у битві з окупантом.

Під час війни Первомайським написано чимало ліро-епічних творів, основу яких становить розповідь про певну подію, про людей, з якими йому доводилося зустрічатися, про їхні подвиги й будні («Подвиг», «День народження», «Солов'ї», «Микола Шляховий», «Під Києвом», «Квітень»). Вони ніби конкретизують історію війни, а власне історію людини на війні, і в цьому їхня найбільша цінність. І все ж саме в ліриці, яка безпосередньо відтворювала власне поетове чуття й переживання, його емоційний стан у тих чи інших ситуаціях, найглибше розкрилася людська душа в її сприйнятті реалій тогочасної дійсності.

Яскраво виявлені в художньому слові «стани душі» поета, котрі чи болем, чи потаємною надією, або й радісним просвітленням реагували на навколишнє, — у воєнній ліриці відкрилися найповніше. Але є в ній і вірші, метафорика яких тісно пов'язана з українською фольклорною традицією, з тими символами, що здавна закорінені в народній свідомості. Серед цих творів найвідомішою лишається «Пісенька», написана 1942 р. в Сталінграді, де вирішувалася доля війни. У цій межовій ситуації Первомайський якраз і шукає опори в народній творчості як у чомусь одвічному, сталому, незрушному. Твір побудовано на контрастах: «легковажна» назва, бадьора ритміка — і трагедійний сюжет про смерть козака в

далекій стороні; оптимістичний рефрен «Не треба, не треба, не треба тужить!» — і наростаюче драматичне напруження останніх рядків, у яких цілком реальними, народженими тією конкретною ситуацією сприймаються і «дальня дорога» — до України, і «в серці тривога» — перед великою битвою, що була попереду, а, може, й «тиха сльоза, що на віях дрижить...».

У поетичному доробку Л. Первомайського воєнного періоду є чимало творів, написаних і в іншій, не трагедійній тональності, з іншим психологічним настроєм. У них драматична колізія тільки створює тло, на якому особливо виразно й яскраво проступають притаманні українському народові могутня життєва сила, нев'януче життєлюбство й душевна бадьорість, які, буває, виявляються в схильності до гумору, доброго жарту — незважаючи на обставини, а часом і всупереч їм.

Із наближенням Перемоги в його поезію входять нові теми, нові мотиви, і головним із них стає мотив торжества життя в усьому багатстві його проявів. І якщо спочатку ці вірші ще були позначені певною декларативністю («Ми кажемо: після війни...», «Коли солдат повернеться додому» та ін.), то шодалі вони набували рис філософсько-екзистенціального осмислення буття. Це розкривається в особливій увазі до прекрасного предметного світу, до природи, у палкому бажанні жити, щоб радіти з усього, що дано в цьому світі людині, бо «немає кращого в житті понад життя саме...» У циклі «Зелений дім», у вірші «Життя», багатьох інших постає прониклива, до сердечного щему, картина природи, а самі твори напоєні такою п'яною радістю зустрічі із «зеленим домом» краси, що не лишалося сумніву: після страшного потрясіння душа людська починала відроджуватися для щастя.

Але ще довго й після війни поет, як і інші фронтовики, живе спогадами про війну, знову й знову переживає її, осмислює її уроки (збірка «Спомин про блискавку»). Вже по війні він написав:

Я й досі себе почуваю солдатом,  
Не тим, що ходжу ще в солдатській шинелі,  
А досвідом серця надміру багатим,  
Що б'є, як потік у розколинах скелі.

Цей досвід, набутий на війні, власне, й визначає повоєнну творчість Л. Первомайського, її гуманістичну спрямованість. Загострюється чутливість поета до людських страждань, посилюється інтерес до тих психологічних процесів, що духовно підносять людину. Поезії повоєнного часу,

оповідання, зібрані в книжках «Материн солодкий хліб» (1960), «Замість віршів про кохання» (1962), відбивають сучасність не так у її фактичних, ситуаційних виявах, як у морально-психологічних вимірах. У них відчутні ті зрушення у свідомості людей і самого поета, що їх викликали відомі події в країні другої половини 50-х — початку 60-х років, спричинившись до помітної переоцінки цінностей. До особистого, але й усеосяжного досвіду воєнних літ додався досвід повоєнного часу, і все це трансформувалося в художньому світобаченні письменника.

Воно виразно виявляється в цілісній морально-філософській концепції роману «Дикий мед» (1963). Цей твір цікавий насамперед глибинним проникненням у внутрішній світ людини. Розповідаючи про долі героїв, відтворюючи їхнє сприймання подій, їхню поведінку в різноманітних ситуаціях, показуючи духовну еволюцію, спричинену суворими випробуваннями воєнного лихоліття, Первомайський, за його власним визнанням, намагався «говорити відверто про предмети важливі й основні в житті кожної людини, ставити питання, які не перший день вимагають відповіді»<sup>1</sup>. Це справді корінні питання людського буття: в чому полягає призначення людини на землі? Що таке щастя? обов'язок? совість? Де проходить межа, що розділяє два поняття — «бути людиною» і «здаватися людиною»?

Ці питання в тій чи іншій формі постають перед усіма його героями. Іноді свою відповідь на них людина дає вже першим свідомим кроком у житті, як генерал Костецький з його культом совісті, і тоді вся подальша її поведінка природно і мовби без зусиль визначається цією відповіддю; це — щасливий варіант долі, хоч би якою важкою вона була. Однак частіше людина довго й трудно йде до самої себе, до усвідомлення свого місця в житті.

Про двох із них — Сербіна й Варвару Княжич — слід сказати особно: художньо-психологічний аналіз тут сягає високого рівня. У довоєнні часи слідчому Сербіну довелося бути причетним до тих несправедливих акцій 30-х років, що чинилися проти багатьох людей. З кожним роком він усе нещадніше аналізує свою тодішню поведінку. «Гаразд,— думав він тепер, перебуваючи на передовій,— хай я став таким не з власної волі, а з примусу,— хіба це знімає з мене провини? Хіба я не винний в тому, що дозволив себе примусити? Не було виходу? ...Я замкнув той вихід перед собою, і ніщо тепер не може врятувати мене від власного суду, навіть те, що я добровільно пішов на фронт...»

Процес виростання людини буденної на людину духовно багату простежує письменник на долі Варвари Княжич, головної героїні роману. Був час, коли Варвара жила «з заплющеними од щастя очима», існуючи в замкненому світі свого кохання. Був і інший час в її житті — після несправедливого арешту й розстрілу чоловіка, коли світ для неї перетворився на пустелю. Та якраз її власне горе і з'єднало її з людьми, як почалася війна. «З першого ж дня війни, де б вона не була, скрізь її супроводило відчуття власної причетності не тільки до страждань мільйонів людей, втягнутих у незмовчну водовіртю подій і катастроф, що зветься війною, але й до страждань усього світу речей, рослин і тварин, що оточують людину, живуть і страждають, борються і перемагають або ж гинуть разом з людьми».

Це почуття причетності до всього «на всій цій бідній і гарячє коханій землі» не тільки рятувало її від самоти, а й сповнювало якоюсь новою силою; зростаючи, воно народжувало в ній той моральний максималізм, який визначив її подальше життя, інше розуміння його сенсу й нове уявлення про щастя та обов'язок. Віднині щастя і обов'язок у її свідомості назавжди злилися з об'ємним поняттям совісті.

Роман «Дикий мед» — твір багатоплановий, багатопроблемний. І хоча тематично він зараховується до літератури про Велику Вітчизняну війну,— своєю проблематикою, своїм гуманістичним пафосом, утвердженням загальнолюдських цінностей він щільно примикає до ряду творів про сучасність.

Досвід роботи над прозою морально-філософською за своїм спрямуванням (тут слід згадали й повість «Чорний брід») помітно сприяв посиленню філософського начала в ліричній творчості Первомайського 60-х —• початку 70-х років. Власне, в його поетичних творах цього періоду в цілому переважає та ж таки проблематика: людина і її розуміння щастя, обов'язку, совісті, справедливості; це можна бачити і в збірці «Спомин про блискавку», і в книжках «Уроки поезії» (1968), «Древо пізнання» (1971), «Вчора і завтра» (1974). Але в останніх трьох збірках, осмислюючи моральні й філософські проблеми, поет виходить на вищі орбіти, охоплює зором ширший простір землі й душі людської. Сенс буття; плин вічності й короткочасність існування людини на землі; самопізнання як психологічний імпульс до «виростання душі»; життя — смерть — безсмертя; краса світу, краса природи як побудник естетичної чутливості людини, джерело емоційної наснаги,— ось лише частина тих питань, до яких звертається думка поета.

<sup>1</sup> Вопросы литературы. 1980. № 8. С. 196—197.

Для чого живе людина?— до цього питання звертався і поет і раніше, але тепер, дедалі глибше осмислюючи трагічні колізії віку аж до загрози виживанню людства, він ставить його інакше: що є людина у світі і всесвіті, чи не може вона протидіяти силам зла і руйнації?

Невже цей світ існує поза мною  
І не залежить від моїх зусиль?  
Невже я тільки порошина темна  
У вихорі скороминущих літ?

Людина мусить діяти, щоб побороти зло,— в цьому її поклонання, яке треба реалізувати в межах відведеного їй часу. І, мабуть, не випадково в філософських роздумах поета так часто виникає тема короткочасності людського життя — тема, взагалі широко розроблювана у філософській ліриці, але у Л. Первомайського тепер — емоційно посилена його власним відчуттям швидкоплинності літ. Наближається час підведення підсумків — ця думка болочим нервом проходить крізь його трикнижжя, вимагаючи від нього звіту — як людини і як поета.

Оцінюючи своє життя, Первомайський головним критерієм оцінки знову ж таки (як і в романі «Дикий мед») обирає совість, яка стає для нього засобом морального очищення й покаяння. Звісно, «минулого не перебореш», воно лишається з тобою разом з усіма хибними кроками й помилками, але важливо усвідомити й спокутувати їх. Та чи й тоді можна від них звільнити свою душу?

Таким же чесним покаянням, навіяним власним поетовим досвідом, у якому були й помилки і омани, є один із найінтимніших віршів Первомайського — «Рани»,—адже поет говорить тут не про ті рани, що їх він сам зазнав колись — «в боях з життям чи в битвах з вітряками»; нестерпного болю йому завдає жива пам'ять про несправедні вчинки, якими він ранив інших людей і які тепер, як бумеранг, вернулися до нього.

То озивається в твоїй душі тепер  
Все, чим перед людьми ти завинив у світі.  
Від цих смертельних ран ти й досі не помер?  
Він звичкою вже став, твій біль несамовитий?

На терезах совісті зважує поет і свою творчу діяльність^ адже саме в ній він вбачав головний сенс свого буття на землі. І саме в ній він мусив втілити себе. Роздуми Л. Первомайського про поезію, специфіку її впливу на серця й розум людей, про майстерність художника — народжують вірші глибокого ідейно-філософського звучання.

До поезій такої глибини Первомайський прийшов не одразу. У 30-ті роки, та й після війни він своїм творчим кредо проголошував звеличення радянського життя, оспівування подвигів і духовної краси нової людини. Та відтоді у свідомості поета — як дрібки досвіду, як окремі спостереження, зроблені в процесі роботи, як ретроспективно осмислювані відчуття, починає нагромаджуватись те, що в період написання книжок «Уроки поезії», «Древо пізнання», «Вчора і завтра» зцементується в єдине ціле й підготує ґрунт для глибоких художніх прозрінь та філософських одкровенень.

У чому ж полягає головний сенс роздумів поета над суттю творчості? Мистецтво живиться думкою й чуттям художника, пульсує його кров'ю. Бо, творячи, він справді прагне,

Як річку в береги, укласти в твір  
Кров, що, обливши мозок, б'ється в жилах...

Але є в цих книжках тема, філософське осмислення якої поступово стає виявом найпотаємнішого переживання, справжнього самопочуття поета. Її можна визначити як життя — смерть — безсмертя. І якщо в перших підходах до неї поет розглядає її ще з філософською відстороненістю («Є сили смерті й сили сотворіння...»), то в подальшому передчуття власної смерті вносить у його поезії ту інтимну сповідальність, за якої до глибини відкривається душа людини в найтяжчу, найтрагічнішу годину навічного розставання з життям («Спідометр», «Дихання»). Щемливим жалем за життям, якоюсь уже безнадійною надією перейнята поезія «Срібний автобус»; смерть десь поруч, іще не тут, але на звуки похоронного маршу вже «озивається глибоко в серці потаємної тиші луна...». Такі твори, не втрачаючи художньої довершеності, вже ніби переходять в іншу, не мистецьку площину,— така правдивість, безпосередність вчувається в кожному їхньому рядку, в кожному слові...

Культурно-мистецькі й літературні інтереси Первомайського були широкі й різноманітні. Крім ліричних поезій і поем, творів прозових і драматичних, його перу належить роман у віршах «Молодість Брата» (1947). Він писав твори для дітей — вірші й казки, серед них окремими виданнями побачили світ «Веселий сад» (1934), «Казка про Івана Година» (1939), «Малим і найменшим» (1955), «Хлопчисько Онисько» (1956) та ін. Активно виступав він у пресі з публіцистичними та літературно-критичними статтями. Вагомий внесок Л. Первомайського в розвиток і вдосконалення перекладацького мистецтва. Він звертався до творів Г. Гейне, Я. Неруди, Ш. Петефі, Фр. Війона, Лі Бо, О. Пушкіна

виявляючи непересічний хист до мистецтва перевтілення. Великий резонанс мали його перекладні збірки «Слов'янські балади» (1946), «З глибини. Балади народів світу» (1960).

Леонід Первомайський належав до тієї когорти першорядних майстрів, чия творчість протягом піввіку визначала обличчя української літератури, сприяючи її рухові та художньо-естетичному збагаченню. Він помер 9 грудня 1973 року.

## Андрій Малишко\*

(1912—1970)

Образ лісостепоного «полянського» Придніпров'я проходить через усю поезію Андрія Малишка — це був його рідний, батьківський край. У с. Обухові на Київщині, неподалік од Дніпра, він народився 14 листопада 1912 р. в багатодітній сім'ї сільського шевця; на наддніпрянській землі виріс, а всі подальші дороги пов'язані з містом на Дніпрі: в Києві закінчив 1932 р. Інститут народної освіти, тут на повну силу розкрилося ліричне обдаровання поета, звідси він пішов на фронт, сюди повернувся після війни, тут 17 лютого 1970 р. перестало битися його серце.

Два мистецькі джерела живили поезію молодого Малишка — народна творчість і класична література. Перші вірші надрукував 1930 р. в журналах «Молодий більшовик» та «Глобус». На ранніх творах позначився вплив революційної романтики, віри в історичну правоту проголошеного більшовиками курсу на докорінну перебудову світу.

По закінченні Київського ІНО А. Малишко працює учителем в Овручі, рік служить в армії, невдовзі стає газетярем у Харкові. Починає друкуватись і як поет, декларативно відгукуючись на зміни в країні.

Наступні п'ять років (1935—1940) були вельми продуктивними, принаймні щодо кількості виданих збірок: «Батьківщина» (1936), «Лірика», «З книги життя» (1938), «Народження синів» (1939), «Листи червоноармійця Опанаса Байди», «Березень», «Зореві дні», «Жайворонки» (усі — 1940). Хоча деякі з них уміщували й передруки, все ж істотно переважали нові твори. Тоді ж були написані поеми

«Трипілля» (надруковані лише уривки), «Ярина», «Кармалюк», «Дума про козака Данила».

Досі в тематичному аналізі довоєнної творчості А. Малишка насамперед віддавалася данина його героїко-патетичним творам («Бронепоїзд», «Заспів про Боженка», «Опанас Біда» та ін.). Наступними в ієрархії соціальної вагомості визначалися поетичні портрети сучасників («Учитель», «Лісник», «Урожай») та видатних митців минулого (Шевченка, Пушкіна, Руставелі, Франка). Чи не найбільше, на що зважувалася критика, — це констатація їх надмірної засоціологізованості (наприклад, у вірші «Тарас у кирилломефодіївців»), використання тільки чорних і білих барв, що призводило до ідеалізації людських стосунків і характерів.

Відзначалося й особливе звучання збірки «Листи червоноармійця Опанаса Біди», в якій зі щоденниковою послідовністю передано пульсування настроїв і почуттів рядового воїна-українця, що в лавах «армії-визволительки» йшов «возз'єднувати» західноукраїнські землі «з Радянською Україною в складі СРСР». Попри цілком очевидну тепер ідеологічну заангажованість і запрограмованість цієї збірки, в ній і справді є чимало задушевних нот, викликаних непотьмарною ще злукою з братами. Звертає на себе увагу часте вживання епіграфів перед віршами, зокрема рядків із пісень («А ми тую червону калину та й піднімемо», «Черемоше, Черемоше, Тиха твоя вода...», «Ой, що в полі за димове?»).

Та все ж найбільш естетично вартісними в довоєнному доробку поета лишилися яскравометафоричні зблиски інтимної й пейзажної лірики, що й досі зберігають свіжість художнього першовідкриття: «То ж стоїть — двадцятилітня, Певна сміху, гроз і квітня — Молодість моя!» («За Поля, за переліг...»).

У циклі віршів «Запорожці» поет прагне воскресити дух козацького лицарства, побратимства, звитяги. Подекуди в підтексті тут прочитується й заклинання сучасників од невірності, зради («Старовинна балада», «Балада про наклеп»).

Завдяки фольклорній закоріненості, розкутій безпосередності зберігають колишню грайливу жвавість і вірші для дітей («Оженився горобець...», «Бігла кізка по мосту...», «Кіт-воркіт біля воріт...», «Зайцю довговухий...» та ін.).

Під час війни А. Малишко служить військовим кореспондентом у газетах «Красная Армия», «За Радянську Україну», «За честь Батьківщини», де виступає як поет і публіцист; видає також сім збірок поезій: «До бою вставайте» (1941), «Україно моя» (1942, виходила двічі), «Понад пожари» (1942), «Слово о полку» (1943), «Битва» (1943),

\* У літпортреті використано фактичний матеріал із розділу незабутнього Л. Коваленка до 2-томної «Історії української літератури». — Автор

«Полонянка» (1944), «Ярославна» (1946). Героїко-трагічний пафос циклу з п'яти віршів «Україно моя!», написаного у перший рік війни, передавав біль за рідну землю, віру в її визволення. В іншому, конкретно-реалістичному ключі звучать численні пізніші твори, присвячені бойовим друзям. Тут уже немає патетики, художні узагальнення виростають із конкретного зображення дій і почувань солдата на фронті, до того ж зображеному без прикрашування й романтизації (навпаки, зосереджується увага на прозі війни, на її «сірих буднях»: «Бійці в заозер'ї прали онучі...», «Притомлені, бородаті...»). У повсякденних турботах про товариша («Кашовар»), у співчутті до біженців, жінок, дітей («Біженці», «Я бачив незабутнє»), у побратимській вірності («Другові»), у сердечних почуттях до родини («Моєму батькові», «Мати»), до дружини («Ти мене наклічешся ночами...»), навіть у ставленні до тварин («Сірко») солдат лишається людиною.

Ще один, психологічно інший пласт — вірші, що передають почування воїна на чужій землі, передчуття недалекої перемоги, настроїв, обставини, психологічну, ба й мовну атмосферу, в якій відбувається визволення людей із фашистської неволі. Приходять роздуми не тільки про сучасне, а й про ближче чи далі майбутнє: «Прощатись будемо в бліндажі...», «Додому прийдем, сядем за столом...»,

І ти люби й страждай від ран,      Колись тебе охрестять внуки  
І не показуй серця муки.      Простеньким словом: ветеран.

І — оте святе почуття незрозумілої вини перед полеглими, котрі вже ніколи не переступлять отчого порога, почуття, що стало пекучою й глибоко усвідомленою потребою душі й довго ще виливалось у рядках про вічну пам'ять і тугу.

«Оддудніла, одгупала, одклекотіла війна...» — цей вірш, вміщений у збірці «Ярославна», до якої ввійшли твори 1943—1945 рр., ніби накреслив межу у переживаннях воєнних і мирних літ. Дедалі владніш у поезію А.Малишка входять реалії мирного часу, хоча і її герой, і ліричні персонажі завше зондуватимуть сучасність морально-психологічними критеріями- фронтового минулого. Втім художню цінність має хіба що новий цикл віршів для дітей. Серед них, зокрема, є один, що дивовижно поєднує фольклорні традиції з перерваною в 30-ті й відродженою лише в 60-ті технікою верлібру:

Бабуня-трава, жовтокоса й тиха,  
Глянула з-під снігу — а в небі сонце,  
Глянула вдруге — жайворон в'ється,  
Мологочками дзвонить в синю тарілку:

— Еге ж, виходьте, мої травеньята,  
Березень!

І висипали малі травеньята  
Рястом, проліском, білим роменом  
В луг, на подвір'я, по під ворота,  
А чотири травки в глиняний горщик  
Вскочили на підвіконня  
І заглядають в хату.

Низка віршів-звертань до Т. Шевченка, М. Некрасова, Лесі Українки, О. Кобилянської, П. Тичини, В. Сосюри не позначена особливою естетичною енергією. Крім того, під час цькування В. Сосюри за вірш «Любіть Україну» А. Малишко мусив долучити й свій голос до хору звинувачень у націоналізмі (чи не як на «виправдання» за «необережну» віршовану посвяту?).

У 1950 р. з'являється збірка «За синім морем», за яку 1951 р. А. Малишко дістає Сталінську премію. Згодом книжка виходить у перекладах на російську, угорську, чеську мови. В її основу лягли відповідно трансформовані враження від подорожі 1946 р. разом із групою українських діячів культури до США та Канади. «За синім морем ходить горе, і я із ним виходжу в бій», — урочисто декламував поет, щиро, напевне, вірячи в істинність ідеологічних міфів.

У «Книзі братів» (1954), віддавши певну данину ілюстрації офіційно-солодкавої казочки про «возз'єднання» («Переяславська рада»), поет вмістив і цикл віршів та балад, що відтворювали героїчний дух запорозького козацтва, передавали волелюбність і звитягу, працьовитість і шляхетну вдачу нашого народу («Балада про Небабу», «За рікою за Самаркою», «Сагайдак», «Балада про біду» та ін.). Тут, як і загалом у творчості А. Малишка, знаходить природний, не педальований вияв його добре знання історії, топонімії, ономастики України, глибоке проникнення в етнопсихологію.

Новий і чи не найбільш художньо продуктивний етап у творчості поета починається із середини 50-х років. Особливо це стосується лірики. У збірці «Що записано мною» (1956) з'являються тексти таких відомих пісень, як «Знову цвітуть каштани», «Пісня про Київ», «Як на дальнім небосхилі»; у збірці «Серце моєї матері» (1959) — «Пісня про рушник», «Ми підем, де трави похилі»; у збірці «Полудень віку» (1960) — «Вчителька» тощо. У їх озвученні йому допомагали такі музичні корифеї, як брати Майбороди, Л. Ревуцький, П. Козицький, М. Вериківський, А. Штогаренко, С. Козак, О. Білаш.

Малишкова лірика, в тому числі пейзажна, стає дедалі роздумливішою, філософськи заглибленішою, він не сороми-

ться починати спочатку, вчитися у природи оновлення, воскресіння духу. Ось вірш із збірки «Полудень віку»:

Питатиму доріг у роздумі й неспокою,  
Поглянь — дубок малий, а звів круте плече,  
Струмок мілкий, а глянь — він річкою широкою,  
Набравши глибини, століттями тече.  
І ти, напружений, як учень над абеткою,  
Шукаєш все, що міг, і те, чого не зміг,  
І все, що ти співав, здається лиш чернеткою,  
А пісня справжня десь шукає твій поріг...

Ніколи ще поет не розмірковував так зосереджено над проблемами глобальними, питаннями етики і моралі, миру і війни, людяності й жорстокості, добра і зла, правди і брехні, розвитку мистецтва, збереження природи, як у цій книжці. Життя багатомірне й розмаїте, воно прекрасне й тоді, коли над ним простерлося крило неблаганної смерті. «Бо дух шукань не знає самотини, І мислі злет не знає сивини», — так афористично сконденсувалися його екзистенційні роздуми в одному із сонетів, присвяченому — і це теж досить показово — Григорію Сковороді. Прикметно, що саме в ті часи поет звертається до форми сонета (яку свого часу заперечував), а також до мініатюри: це вимагало дисципліни думки і слова.

Такі поняття, як совість, біль, страждання, сумнів, почали жити в Малишківій ліриці повнокровно й широко. Його поезія стає і ваговитішою за думкою, й драматичнішою за моральними переживаннями, й багатоманітнішою за формою. Мовна пластика, тропіка, ритміка, фоніка вірша відточуються до класичної досконалості.

Завжди кохаючись у пейзажі, поет умів його живописати. Але раніше картини природи були в нього тлом для змалювання певної події, людини, переживання. Тепер же ліричний герой постає органічною частиною природи, розчиняється в ній, навіть починає говорити від її імені («Скарга ромашки», «Я — небо. Я — полотнище віків», «Я — корчуватий без. Я — фіолет рай-дерева»).

У збірці «Листи на світанні» (1961), рік виходу якої збігається зі світанком космічної ери, розпочатої спробою людини відірватися од своєї земної колиски, знаходимо шире вітання наукового поступу («Космонавтові»), прагнення поєднати «діалектику душі» з «діалектикою нового світу». Значно природнішим було Малишквою вглиблення за допомогою художньої інтуїції в його досконалість і порушену нерозумним втручанням людини гармонію.

Ось один із характерних «листів»:

Я волошка, споконвік волошка, Краще вибухати синім цвітом,  
Я земну енергію несучу... Аніж чорним атомним грибом.

Тут ще маємо справу з полемічним з'ясуванням авторської позиції, протиставленням природного, споконвічного й штучного, нищівного. А в наступних збірках («Прозорість», 1962; «Дорога під яворами», 1964; «Рута», 1966; «Синій літопис», 1968; «Серпень душі моєї», 1970) ця позиція образно утверджується ледь не кожною клітиною художнього організму. Декларації відходять, а натомість приходить розлоге ширяння просторами рідного краю, землі, розкошування її кольорами, запахами, звуками, багатоманітністю одмін і триединістю буття.

Образ триади в різних віршах матеріалізується по-різному. В поезії «Корінь кленовий на стежці моїй...» — це втілення душевної рівноваги, гармонійності матеріальних і духовних заporук творчості: «Ожива триединість: Крил пташиних і хліба, І не чорного сонця на Україні коханий, на стежці життя». У триптиху «Триединість» — це «Сніданок», «Обід» і «Вечеря» на незвичайному й дивовижному бенкеті буття, де «Вода змиває сон чеберками гранчатими, І лиштовочка кохань снується за дівчатами... І золотіє хліб в свічаді молока» («Сніданок»), де «у гармонії першопочать» за широким столом вистачило місця деревам, людям і птицям, де «Заплітались у танці новітньо-крилатому Кармалюк. І душа моя. Й поле без атому» («Обід»), де, нарешті, «Усе, як треба, в заповіді й сні. Вечеряють лиш люди і пісні» («Вечеря»).

Після горезвісного хрущовського розносу «модерністів і абстракціоністів» такі налички в Україні одразу ж стали наліплювати насамперед на І. Драча, М. Вінграновського, Ліну Костенко... Почалися нагінки, запахло репресіями. Й вони, зрештою, відбулися. Але поетів, що вже встигли видати свої перші книжки, вдалося «взяти на поруки». І це зробили їхні літературні «батьки». Зокрема, промовистим був виступ А. Малишка «Люблю нашу молоду літературу» (Дніпро. 1963. № 3). Почавши з ритуального осуду абстракціоністів, він далі цілком конкретно захищає вірш М. Вінграновського «Кохана»; відзначає також низку творів І. Драча: «Це — справжня поезія».

Той виступ мав катарсисне, очисне значення для самого А. Малишка. Бо в ньому він, нарешті, зняв із серця камінь, покаючись за свій колишній випад проти В. Сосюри. Так знову налагоджувався постійно нівечений зловорожою силою зв'язок поколінь митців. І так, часом викривлено, все ж відбувався творчий діалог. У цьому контексті згадай-

мо, як старанно впорядковує згодом Д. Павличко десяти-тотом-ник старшого побратима, написавши до нього ґрунтовну й натхненну передмову. А.Малишко присвятить молодшому колезі кілька віршів і теж напише передмову до його збірки «Хліб і стяг» (1968).

Отже, збагнута «серпневою» душею поета триединість буття включала й нерозривність поколінь: не тільки «батьків» і «дітей», а й «дідів» (від Франка, Шевченка, Сквороди; згадаймо й Симоненкове «Щось у мене було і від діда Тараса, і від прадіда Сквороди»). Порушення цієї єдності, як і втручання «чистого розуму» в сокровенні таємниці буття, також загрожує фатальними наслідками. Показовий щодо цього вірш «Антитеза» (1968) може бути ще одним зразком діалогу поколінь:

Землю тривожать галактик акорди.  
Транспозиційних енграмів орди.  
Відеотрони. Протони. Фотони.  
Кібернетичні кричать Фултони.  
Синтези. Тези. Формули стислі.  
Цереброфантифікатори в мислі  
Тр. Пр. Гр. Мж!  
Тр. Пр. Гр. Мжи!—абрєвіатури,  
Мов солов'їні пісні з природи.  
З кутів і граней, із мислі й складності  
Шляхів шукаєм до невідкладності,  
А більма жаху вкривають гору,  
Термоскопічну, атомнокору.

(...Рости, рости, тополенько.  
Все вгору та вгору!)

Цей вірш, написаний у несподіваному для Малишка стилізовому ключі, є, справді, ніби антитезою до його наспівної поезії. Залюблений у музичність, милозвучність українського слова поет вбачав у його розщепленні таку ж загрозу світовій гармонії, як і в розщепленні атома (звернімо увагу на евфемізм «невідкладність»: то, власне, синонім «апокаліпсису»). І, нарешті, вчувається тут опонуючий переґук із такою, скажімо, новацією шістдесятників, як уведення технічної термінології в художню тканину вірша. Можливо, навіть, маємо справу зі свідомою стилізацією під «Баладу ДНК...» І. Драча, в якій тоді критика вбачала лише «уславлення НТР» і термінологічний епатаж, «не помічаючи» її гротесковості, зумисної дисонансності й того ж таки застереження, прозоро висловленого в заключній частині балади («Жухне жах на ножах...» і далі; пор.: «А більма жаху...»).

Емоційне осягнення триединості часів, людини й довкілля винагороджує поета витворенням протягом останніх, творчо

найпродуктивніших років життя відносно завершеної натур-філософської, етико-естетичної споруди, яку можна було б образно назвати храмом природи й працюючої людини. Але працюючої не в дусі утилітарного афоризму «Природа — не храм, а мастерская, и человек в ней работник», а відповідно як до народних уявлень, так і до визначення Г. Сквороди про гармонійну, «споріднену працю» бджоли. У цьому художньому світі бринить якась майже молитовна (її ще можна було б назвати й неопантеїстичною) вдячність за щастя осягати досконалість природного, нештучного синтезу, розкошувати в барвах, запахах, дотиках, смакувати пронизливі миті неповторності:

Тепер усе по-іншому бринить.  
Русяве поле під промінням теплим,  
Земна глибін і далечин життя,  
Й трава черлена дишуть триедино.  
І струнить день на скрипочках малих  
У зрячій серці, де високий серпень  
Душі моєї, повної відмін,  
Стоїть в дворі і в щедрості дарує  
Усе, що я спромігся донести,  
Що не віддав нікчемності і лжі,  
Немов святиню на твердих руках,  
Попалену, але свою до скону.  
Мій серпню чорнобровий, все віддай,  
Не приховай, не прихитруй нічого,  
Лише клечальну пісню збережи  
На день обжинку й чесного змолоту.

(«Серпень душі моєї») •

Образ саме «кличальної», а не лебединої пісні — глибоко вмотивований у цій неопантеїстичній системі вартостей. Як і «серпень чорнобровий» чи «русяве поле» (згадаймо Симоненкову «біляву хату»), це — знаки закорінені ще в дохристиянські архетипи національної ментальності українця другої половини ХХ ст., інтелігента, котрий зумів пронести крізь нелюдські випробування святиню духу і роду.

Важливе місце в доробку А. Малишка посідає інтимна лірика. Ранні вірші поета про любов («Я скажу тобі...», «Ходить вечір...») дихають юнацькою цноту, ніжністю й здебільшого смутком неподіленого почуття. Це прозорі акварелі, які фіксували ніжний «ранок» у взаєминах чоловіка з жінкою. В роки війни у поета з'явилися твори, де відбилися як щира туга за коханою, так і спалах нового, не звіданого раніше почуття до жінки: «Народи мені сина в цім році...». Вірші 50-х та пізніших років увібрали в себе почуття складні, навіть болісні й тривожні! Ліричний герой шукає в коханні

насамперед моральної підтримки на нелегкому, дедали складнішому життєвому шляху:

Стань зорею мені на тривожній путі,  
На тривожнім крилі космодрому,  
Я крізь неї побачу нитки золоті,  
Що снуються до отчого дому.

(«Стань зорею мені»).

Своєрідними містками між лірикою й поемами А. Малишко були балади. Романтичне обдаровання поета ще в довоєнні роки стимулювало звернення до цього жанру («Опанас Біда», «Іспанські балади», «Старовинна балада» та ін.). В основу сюжетів клялися здебільшого дійсні факти, розгорталася напружена динамічна дія, яка нерідко діставала несподіване завершення.

Перед війною побачили світ поеми «Ярина», «Кармалюк», «Дума про козака Данила». Всі вони були присвячені минулому українського народу. Про Кармалюка та брацлавського полковника Данила Нечая збереглися пісні та чимало переказів. Поет свідомо йде не за історичними джерелами, а за народною поетичною «інформацією» про героїв. Епічне звучання творів од цього не програє.

Спробою розгорнути панораму характерів, розкрити вигоди патріотичних почуттів, цільність і висоту морально-етичних критеріїв був цикл повоєнних (1945—1947) поем: «Сини», «Любов», «Прометей» (Сталінська премія 1947 р.), «Жива легенда», «Марія», «Це було на світанку». Вони вигідно вирізнялись на тлі багатьох творів цього жанру, надто ж уведенням цілком реалістичного колориту, побутової оповіді, що почасти компенсувало їх декларативність, ідеологічну напередвизначеність. Невдалими були «контрпропагандистські» поеми «Він повернувся додому» (1951) та «Корейська поема» (1957). Відсутністю художньої новизни й свіжості в трактуванні основних постатей можна пояснити й недостатній резонанс поеми «Франко у Криворівні» (1956) та «драматичні пісні» (авторське визначення) «Тарас Шевченко» (1964).

А. Малишко полишив досить значну публіцистичну та літературно-критичну спадщину. Певну фактологічну й історичну цінність зберігають його фронтові нариси, а також розвідки «Українська рядянська література в дні Вітчизняної війни» (1944), «Безсмертний твір» — про «Енеїду» І. Котляревського (1943), «Шандор Петефі» (1949), «Думки про поезію» (1958), «Слово про поета» (М.Рильського, 1960), «Оповитий любов'ю» (Т.Шевченко, 1961), «Сосюра» (1968) та ін.

Досить плідною була й перекладацька діяльність А. Малишко. Він інтерпретував твори Пабло Неруди і Гарсія Лорки, Гете і Гейне, Аполлінера, І. Базова, В. Незвала, А. Міцкевича і Я- Івашкевича, Е. Межелайтіса, Я. Райніса, Р. Гамзатова, А. Церетелі, Янки Купали і А. Куляшова, О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Некрасова, М. Тихонова, О. Суркова, О. Прокоф'єва та ін. Деякі з цих перекладів виконувалися відповідно до тодішніх ідеологічних запитів та настанов, отож деякі з них були художньо кострубатими.

А. Малишко у своїй поезії, передовсім у ліриці, найближче підійшов до органічного синтезу думки й почуття, до осягнення поліфонійної єдності світу та пречистої святості матерії, якій заборгував і не віддав

Ні шеляга,— за перше рідне слово,  
Промовлене в колісці із лози,  
Щоб вічним окаяним боржником  
Його нести, страждати і любити.

(«Заборгував тобі я, чорний хлібе.-»)

## Дмитро Павличко

(1929 р. нар.)

Поет, перекладач, знавець світового й вітчизняного письменства Дмитро Павличко — один з найцікавіших представників літературного покоління 50-х років. Свої роздуми про народ, людину і світ, любов і ненависть він виповнив пристрасним духом пізнання, культурно-естетичним досвідом багатьох віків і народів, особистісною жагою осягти дійсність у її безперервному саморозвитку. Це визначило інтелектуальну питомість ліричного пориву Д. Павличка і загалом рівню еволюцію його творчості впродовж чотирьох десятиліть.

Народився Дмитро Павличко 28 вересня 1929 р. в с. Стопчатові на Прикарпатті, в багатодітній селянській родині. Батько був людиною, як на свій час, освіченою, вельми працелюбною та енергійною, брав участь у сільських сходах, виступав у ролі народного адвоката. Мати, хоч і була жінкою неписьменною, мала добру пам'ять і смак до поезії<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Павличко Д. О себе // Павличко Д. Стихотворения. Ленинград, 1968. С. 4, 5.



Початкову освіту майбутній поет здобув у польській школі в с. Яблунів, продовжив навчання в коломийській гімназії<sup>1</sup>, а далі в радянській десятирічці. Від осені 1945 по літо 1946 рр. був ув'язнений за сфабрикованим НКВС звинуваченням у приналежності до УПА<sup>2</sup>. 1948 р., долаючи труднощі, став студентом української філології Львівського університету<sup>3</sup>. Ще студентом Д. Павличко очолює літературну частину Львівського ТЮГу, з 1953 р. навчається в аспірантурі, досліджує сонети І. Франка, та невдовзі полишає наукову роботу. 1954 р. його приймають до Спілки письменників СРСР (заочно, за поданням М. Бажана).

У 1957—1959 рр. він завідує відділом поезії журналу «Жовтень», по переїзді до Києва 1964 р. певний час працює в сценарній майстерні кіностудії ім. О. Довженка (за його роботами поставлені фільми «Сон», у співавторстві з В. Денисенком, та «Захар Беркут», режисер Л. Осика). 1966—1968 роки віддані праці в секретаріаті СПУ, 1971—1978 — редагуванню журналу «Всесвіт». Нині Д. Павличко — відомий поет, один з лідерів парламенту (1990—1994), засновник Руху, Демократичної партії України.

Літературний шлях поета почався публікацією вірша «Дві ялинки» 1 січня 1951 р. в газеті Львівського університету «За Радянську владу» (хоча перші свої рядки він пов'язує з трагічною смертю розстріляного фашистами брата Петра в 1944 р.).

Перша збірка Д. Павличка «Любов і ненависть» (1953) тому й привернула до себе увагу, що принесла поезію соціально стривожену й гострокутну. Громадянська напруга (за всієї своєї тематичної заданості — щаслива нова доба Прикарпаття, подолання нужди й забобонів тощо) вирізняла дебют Д. Павличка з потоку української повоєнної лірики, цілеспрямовано підрожевленої і загнаної в неживе дифірамбічно-одописне річище.

Напевне, суть у тому, що вірш Павличка виростав на пекучій межі двох епох рідного краю, допіру прилученого до «благ» колективізації й класового «оздоровлення». В ньому нуртувала природна, нетрансформована енергія суспільних болінь, в голосі молодого поета було щось неструджене, щось від святого неофітського захвату, те, що з роками сформується в наскрізну етичну тезу його творчості: «Люди-

но — ти можеш!». А ще була художня достеменність, жорстка відчутність образу, якої так бракувало знесиленому графаретами й деклараціями письменству: «В поезії Дмитра Павличка розвинувся, задзвенів, зацвів у слові вічний катран прикарпатського Покуття, з смереками і дубами, з мозолистими, шкарубкими долонями батька, з ріллею, що пахне залізним плугом і посяним зерном», — писав згодом А. Малишко<sup>1</sup>.

Наступні збірки «Моя земля» (1955) й «Чорна нитка» (1958), поряд з розвитком традиційних для цього десятиліття мотивів приносять і нові, дещо несподівані з огляду на суворо інтоновану музу поета, а разом з тим вельми природні. Коли в «Любові і ненависті» подих інтимних почувань ледь означився, то вже в «Моїй землі» — стужавів і почав витворювати власну художню плоть (цикл «Любов» 1953 р., пізніше названий «Пахощі хвої»). Вірш Д. Павличка ще часом підпадає під класичні впливи, скажімо, І. Франка<sup>2</sup>, Т. Шевченка (стилістика Кобзаря відчутна у пісні «Закарпатці, брати мої!», 1954 р.) чи В. Сосюри (поема «Не по дорозі», 1954 р.). Та дедалі чіткіше вималюються риси власного поетичного мислення, що означають собою всі жанри і стануть особистим знаком майстра. Це — конфліктність ліричного сюжету, де думка й почуття рухаються доланням суперечностей, а обмеженість окремих світоглядних позицій перетворюється в підсумку на всеохопність судження.

І що цікаво: переконаний у власній правоті, ораторськи шпаркий, навіть навальний, Д. Павличко не пригнічує читача, не тисне на нього, а прикладом власних корекцій і прозрінь схиляє до самостійного мислення, до виходу за межі трафаретних суджень.

Згадаймо поезію «В хаті» (1955): стара баба обурюється, що онуки в атеїстичному запалі заповзялися винести з хати ікону Пречистої («До їх благаю — та ж ви в комсомолі, Розуму братися час! Де там! Ми, кажуть, її в столі можем прибити для вас!»). Войовнича молодь зрікається традицій, комсомольці не хочуть обідати під образами. Але ж і стара, нікому нічого не нав'язуючи, хоче скінчити свої дні у звичному для себе світі і як людина має на це незаперечне право (правдивість змалювання характерів — одна з головних засад Павличкових драматичних сюжетів).

<sup>1</sup> Цікаві спогади про цей навчальний заклад, і зокрема про Д. Павличка, див.: Іваничук Р. Благослови, душе моя, господу. Львів, 1993. С. 30—38.

<sup>2</sup> Літ. Україна. 1991. 21 січ.

<sup>3</sup> Павличко Д. Ти зліпила мене із вогню України // Дніпро. 1987.

<sup>1</sup> Малишко А. Грані таланту // Павличко Д. Хліб і стяг. К., 1968. С. 4.

<sup>2</sup> Див.: Ільницький М. Дмитро Павличко. К., 1985. С. 49.

Образна й філософська діалектичність, що прозирнули в низці віршів і поем 50-х років, означили завершення раннього періоду творчості Д. Павличка, його «поетичного дитинства», про яке сам поет згодом скаже: «Я нічого не хотів би змінити в моєму минулому житті. Слабкі вірші, написані мною в молодості, були ширими. Ширість і людяність я ціную вище за майстерність, тому що тільки з їхньою допомогою можна бути не просто майстром, але ж і людиною»<sup>1</sup>.

Першим рішучим вступом у «свою тему» стала збірка «Правда кличе!» (1958), гарячим попелом якої вкрито поріг «шістдесятників». Вісімнадцятитисячний тираж її було знищено. На IV з'їзді письменників України, виконуючи вказівку «згори», поета «осмикнув» П. Тичина («чужий хтось, ворожий нашому світогляду, ворожий нашій справі побудови комунізму — взяв та й постукав тендітним пальчиком у двері до Павличка»<sup>2</sup>). Сама книжка не згадувалась, як неіснуюча, але малася на увазі саме вона, її інвективні «неясності».

Звісно, жодних «неясностей» не було, як і «ворожого стуку» до Павличкової робітні — то озвалася Правда про ідеологічне фарисейство й лицемірність влади, почасти відкрито XX з'їздом КПРС, але в усій повноті своїй, як виявилось, передчасна. Це був голос громадянської совісті, що назвала своїм ім'ям не тільки «вождя всіх народів» та його діяння, а й застерігала, що зі смертю тирана тоталітаризм не зникає.

У книжці «Правда кличе!» Д. Павличко висміяв партократа, котрий «не оре, не кує і не буде, Лише гукає: «В комунізм йдемо!», відверто сказав про розшарування суспільства на можновладців і безправних трудяг («Лист прибиральниці до поета»). Образ «кам'яного чоловіка» з однойменного вірша 1958 р. (Літ. газ., 1963, 11 жовт.) й на сьогодні є однією з найсильніших метафор духовного скам'яніння радянського суспільства<sup>3</sup>. Спалена «Правда кличе!» ожила й продовжилася в полум'яній ліриці «шістдесятників», стала зв'язковою ланкою між живими класиками та новопривозцями української літератури<sup>4</sup>.

Не раз писалося про спорідненість вірша Павличка з Франковим. Думка ця ілюструвалася низкою присвячених Каменяреві творів (тепер вони зібрані в цикл «Задивлений в будуччину»), ремінісценціями з його поезій. Тим часом

справжнім ґрунтом для неї була і є громадянськість поетичної мислі. Філософсько-публіцистична зіркість Павличка, відхід його од солов'їно-безжурних трафаретів 50-х років заважали і в загальному процесі інтелектуалізації лірики, що розумів уже А. Малишко<sup>5</sup>.

На зламі десятиліть провідною для Д. Павличка залишається громадянсько-публіцистична лірика планетарної тематики: боротьба за мир, національно-визвольні рухи на далеких континентах тощо. Помітно, що поет уникає торкатися реальних больових точок життя, відаючи перевагу загальним етичним питанням у їх полегшено-абстрагованій інтерпретації. Через те його творча енергія на початку 60-х здебільшого виливається в енергійну, але безпредметну публіцистичність. Такі інтонації переважають і в книгах «Бистрина» (1959), «Днина» (1960), «На чатах» (1961). Шукаючи в небесах ідеологічної схоластики, слово Павличка втрачає питомість, «дерев'яніє». Окремі твори, що з'являються всупереч керівним плакатним настановам (скажімо, цікава живими характеристика поема «Іван Загайчук» 1960 р.), це тільки підтверджують. Очевидну розрідженість думки автор прагне компенсувати розбудовою поезики. Почасти цим можна пояснити його звернення до традиційних жанрів і форм східної поезії (цикл «Салям Алейкум», рубаї, зібрані в однойменній книжці 1983 р.). Виходить плакатна, присвячена кубинській революції, збірка «Пальмова віть» (1960), насажена ідеєю мирного співжиття народів книжка «Жест Нерона» (1962).

Попри те, жага конкретного матеріалу, досить глибокі роздуми поета про коріння зла свідчать про його відверту знудженість ідеологічними загальниками. Тут — виточки «Гранослова» (1968), книги великої художньо-філософської сили, з багатьох точок зору етапної.

Для самого Д. Павличка «Гранослов» — цілісний вияв естетики, ґрунтованої на реалістичному образі, рухові думки від конкретного до загального. Поетові конче необхідна матеріальна достеменність образу — рефлексія, чуттєве нюансування, серпанкова багатозначність, вибух асоціацій — усе це заховане в невидимому «дотворчому» акті, в надрах завершеної, формально дисциплінованої картини. Типовим прикладом тут може бути портрет А. Малишка:

Якби був зерном — те зерно б не роздерли,  
Ярилася б нива камінна врожаем.  
Якби був горою, то тільки Говерлою,  
Якби був рікою, то тільки Дунаєм.

<sup>1</sup> Павличко Д. Біля мужнього слова. К., 1988. С. 331.

<sup>2</sup> IV з'їзд письменників Радянської України. К., 1960. С. 244.

<sup>3</sup> Згадані поезії див. у виданні: Павличко Д. Твори: У 3 т. К., 1989.

<sup>4</sup> Див.: Ільницький М. Дмитро Павличко. С. 47.

<sup>5</sup> Малишко А. Грані таланту. С. 3.

Приклад «Гранослова» свідчив, що істинні художні відкриття зумовлюються передовсім осмисленням нових, незайманих життєвих сфер. Після цієї збірки вже не так важитиме спосіб висловлювання, як змістова глибина і міра правди. Історично складеться так, що «Гранослов» стане в ряд найзначніших поетичних явищ 60-х років, за котрим почнеться спад інтелектуально-духовної змоги суспільства — «застій».

Д. Павличко вигранив у слові ряд ідей, які формувалися в полеміках цього десятиліття. Передовсім це стосується нового масштабу особистості, прилученої вже не тільки до побудови «світлого майбутнього» (з відповідною відсутністю особистішої волі й часопростору), а й космічного бездна та часового безміру. Митець поетизував особистість як самоцінне начало всіх начал, показував у її «звичайності» духовне безмежжя, те, що пов'язує кожне смертне «я» із вічним Всесвітом («Космос»). Він зумів поглянути на людину не як на творця НТР і «володаря» природи — ця популярна на зламі десятиліть ідея почала виявляти свою ущербність, — а як на частинку цієї природи, невіддільну от усього суцього, фрагмент загадкового круговороту матерії, де відбувається взаємоперехід вічності й миті:

Біля вуликів на землі  
Лежить собі дід мій і куня.  
І лаять бджоли по його чолі,  
Як по розтрісканім зрізі пня.

І лаять бджоли по запалій щоці,  
А він лежить собі, як неживий.  
Очі його, немов чорні рубці,  
Защиті сивою ниткою вій.

Не ворухнеться його рука —  
Нехай беруть собі карий мед.  
Дідусь мій до смерті своєї звика,  
Як звикає до слави поет.

Придивіться до цієї грандіозної в своїй простоті й філософічності картини — тут немає праху, є матерія в безконечному триванні, що виявляє різні властивості аж до свідомості й доброти як своєї вищої сутності. Поезія, дитя мрії та ідеалу, розкрила духовний космос людини по цей бік буття. В естетиці українського вірша це було на той час звершенням безумовно значущим. Ми й досі не маємо нічого подібного осанні гордої плоті, виспіваній Д. Павличком у сонеті «Лук», що виконаний у класичних традиціях еротичної лірики. «Молитва» й досі лишається одним із найсильніших віршів, присвячених Шевченкові.

Художнє мислення поета — не лише питомо пристрасне та глибоке, а й запліднене попереднім мистецьким досвідом, культурологічно багате. Йдеться не тільки про галерею портретів діячів світової культури (від раннього циклу «Вчителю і друзям», «Київських сонетів» і до «Сонетів подільської осені» та низки пізніших творів). Мовиться про загальну культуру думки, її доцільний рух від знаного до незнаного, її спокревність зі світовим естетичним досвідом. Різномасштабні духовні світи (Шевченка і Фучіка, Екзюпері й Чюрлюніса, Овідія і Франка) не асимілюються у Павличка ліричним «я», а продовжуються його обізнаністю, інтелігентністю, знанням світового художньо-філософського надбання. Це не просто один із найширших проблемно-тематичних напрямів творчості, а специфіка поетики.

До речі, через оцю відкритість поетики митця в культурно-історичні обшири її часом ніби бракує самородного формального блиску, сліпучої яскравості. Зате й проблемна насиченість її, як правило, висока, що зумовлює глибоке епічне «дихання» вірша.

Відданість традиції простежується і в стилістиці Д. Павличка, котрий і за часів найсміливіших новацій молоді віддає перевагу класичним формам, насамперед сонету, нормативному віршеві в усіх поетичних жанрах. Хоча й форма під пером Павличка зазнає змін, розковується, «розповивається», породжуючи цікаві естетичні ефекти (пошлімося хоча б на «білі сонети» «Гранослова»). В цілому ж поетові близькі строгі форми (рубаї, терцини, сонети), що відповідають його чіткому мисленню. «Найважливіше мовиться й пишеться коротко»<sup>1</sup>.

Сказане про культуру в поетиці Павличка стосується й фольклору. Він увіходить у вірші й етнічно впізнаваним порівнянням («як дозріває тиші вічна мить, і мов зернятко в яблуці, дзвенить»), подієвістю картини, навіть за статичної експозиції, сповненої руху («зомлів від жаху череповий корч»), символікою барв і чисел («Два кольори»), низкою традиційних образів («Впали роси на покоси», «Лелеченьки»). Але головне — ясними етичними критеріями добра і зла, правди і кривди.

Після «Гранослова» (а також досить «зухвало» повернення народові «забутого» Б.-І. Антонича — мається на увазі видана стараннями Павличка 1968 р. «Пісня про знищення матерії» і вечір, присвячений пам'яті геніального

<sup>1</sup> Павличко Д. Оглянься в дорозі // Зубанич Ф. Діалоги серед літа. К., 1982 С. 84.

лемка) автор «Молитви» потрапляє в опалу — його звільняють з посади секретаря СПУ, згадки про «Гранослов» вилучаються з поточної критики. Найсильніші твори цієї книжки не перевидаватимуться в Україні аж до часів так званої «перестройки». Реакція, що стрімко поширює терени забороненої тематики, тяжіє над усіма, зумовлює, між іншим, і естетичну нехтіть до соціально-політичного аспекту дійсності твердолобою вимогою славословлення влади.

Полегшені поетичні декларації й одописні лубки вряди-годи з'являються з-під пера Д. Павличка, але в цілому поет відходить від обтяженої брехнею «громадянської тематики» й звертається до неложного світу природи. Саме такою натурфілософською сторінкою є «Сонети подільської осені» (1973), позначені майстерним поетичним живописом, яскравістю образних барв, що лягають на полотно за велінням не самого аналітичного розуму, а й художницької інтуїції, чуття («В повітрі потривоженість така Тонесенька, як голка літака, що тягне білу нить за видноколи»). Це своєрідне «інтермеццо» сповнене малярських чарів, росяної свіжості, неквапливої філософської задуми, на яку настроює осіння прозорість, спочила по жнивях далина, питальна нота передзим'я.

Однак натурфілософська медитація змогла вдовольнити пристрасного Павличка лише на мить. Як уже не раз, випорскуючи з-під ідеологічного пресу, він звертається до історії культури і створює низку промовистих морально-психологічних портретів. Драматична мить тріумфу героя над власною поганьбленістю, над жорстокою тупістю часу — ось наскрізний пафос другого розділу «подільських сонетів», алегорична відповідь митця на стагнацію суспільного життя. «Дух від покори, від брехні вуста, А зір від злуди відмивати буде твого страшного слова чистота!» («Юліус Фучік»); «Світ у зірках читав його ім'я, Лиш у пісках Лівійської пустині Не відала про це сліпа змія» («Антуан де Сент-Екзюпері»). Бунтом ясних культурно-історичних аналогій завершується «інтермеццо» Павличка, котрий відкидає сите вмиротворення й лицемірне благодушшя: «Я проклинаю тишу супокою, блаженство дорогої самоти, Напоєне трутизною гіркою. Жду ранку, шуму, крику, суєти!».

Натуру поета невідступно притягає до себе реальна суспільна дійсність в її одвічній боротьбі добра і зла. Вірші та поеми Павличка другої половини 70-х років (насамперед збірка «Вогнище», 1979 р.) — наполеглива спроба осмисли-

ти епізоди й перипетії цієї боротьби з позицій морального максималізму, що надає розсудливому слову виразного романтичного забарвлення: «Від полігонів сивіють луки, Кришиться неба сивий азбест,— Що тут робити? Вмерти з розпуки? Ні! Иауї^аге песеззе езі!»

У поетичному потоці 70-х вірш Павличка лишається одним з найбільш напружених, проблемно загострених, що пояснюється не так рішучістю митця в доборі тем, як специфікою його художнього мислення, живленою боротьбою суперечностей. «Поетія — вважає він,— найдраматургічніший жанр, в кожному справжньому вірші — схована драма, зачасний конфлікт. І чим ширший фронт того конфлікту, тим значиміший поетичний твір»<sup>1</sup>.

Кожний значніший твір Павличка — більша чи менша драма. Так, у вірші «Вертеп» показано, як у наївній дитячій свідомості відбувається зміна понять святого і грішного, як зотлівають паперові крила святенницької чистоти, опалені подихом земної жаги, як у слухняному «янголові» прокидається одержимець, зманений сяючим, грізним, смертельним життям: «Я не взяв ні Гроша. Тільки серце мені Та опришківська ватра навек переплавила. Сповіщав я про бога, але в глибині Свого духу — чекав на пришествя диявола».

Поет висвітлює дійсність на зрізі контрастних переходів і заперечень, у мить психологічних зламів. Архітектоніка його вірша визначається рухом думки через піднесення вихідної тези до вищої ідеї на новому рівні знання.

Ясно свідчать про це поеми, що в творчості Павличка посідають одне з провідних місць. Так, у «Поєдинку» (1978) герої-побратими, зведені в гладіаторському герці, прикидаються, імітують бій, та скоро переконуються, що «несправжня битва страшніша від справдешньої стократ», їхня воля лишилася перед поєдинком на обіцяних їм за відмову битися хрестах: «Не жаль мені життя, ні побратима, Та жаль, що ми не вмерли на хрестах!...».

Перечитуючи Р. Барадуліна, поет висловив таку думку: «Вміння робити вірш в нутрі емоційно суперечливим свідчить про витончений, спостережливий і філософський талант». З усіма на те підставами її можна застосувати й до творчості самого Павличка, зокрема його інтимної лірики, зібраної в книжці «Таємниця твого обличчя» (1979).

У 70-х роках художньо-філософський рівень названого жанру помітно знизився: боязню ширості, глухотою почуттів заявило про себе відчуження, моральний розклад суспільства, фарисейство. Це була не просто криза одного жан-

<sup>1</sup> Павличко Д. Твори. Т. 1.

<sup>1</sup> Павличко Д. Оглянься в дорозі. С. 18.

ру, а загальна втома й вистудженість серця, духовне збайдужіння людини.

Це гостро, як біль, як зяючу духовну порожнечу відчув Дмитро Павличко. Тому «Таємниця твого обличчя», хоч і ввійшла в десятиліття явищем майже унікальним, та аж ніяк не випадковим. З гуманістичного погляду її суспільний сенс не поступається найгострішим інвективам поета. З вершин життєвого досвіду він оспівав любов як найбільшу цінність життя, запоруку його осмисленості й тривання («Цілунок стишені й неситі, Полови сонячна луска; як пальми слід на антрациті, На спині слід від колоска»). Низкою сліпучих стугнувятих образів ожив в українській поезії затаврований ідеологами соцреалізму жанр еротичної лірики, що має величезну світову традицію від Сапфо й Катутла до Бодлера й Тувіма. «На пахучім сріблі сіна чарка любовців терпка. Дико блиснули коліна, як зіниці хижака», «На грудях, на стрункому лоні Одежу тихо розпина. Неначе куля на долоні, Лежить прекрасна і страшна». Павличко чи не єдиний, хто сміливо, не хиблячи проходить самою гранню естетично припустимої натуралізації малюнка, збагачуючи враженне тло поезії, заторкуючи саму суперечність між нескінченністю любові й минуццю життя: «Та вже не прилетить моя любов прозора. І добре, що нема нікому вороття. Що на одну любов дано одне життя». Любов як вседержителька — єдиний і наскрізний мотив інтимної лірики, таємниця, розгадувана поетом.

80-ті роки не вносять у творчість Д. Павличка істотних змін. Хіба що вона знову зосереджується на соціально-філософській проблематиці, сказати б, свідоміша власної природи (не даремно збірка 1984 р. має назву «Спіраль» — знак діалектики). Поетизація вітчизни («Франківщино! Моя висока земле...»), роздуми про сучасний світ (цикли «Вірші з Парижа», «Вірші з Афганістану») й молодечий ентузіазм осмислення життя перейняті єдиним пафосом — вимогою правдивості, сумлінності як головної для нас на сьогодні світоглядної категорії. «В одній словесній непохопній плоті згорає те, що брехнями гуде, а сяє те, що в істині й скорботі». Часом по-газетному хутко, але гостро й щиро поет реагує на прояви соціально-психологічного розладу, мовби й не має за плечима років та й невтішного діалогу з казенною ідеологією (' («Бабуся з квітами», «Жадаючи лиш сїяви і пишности» та ін.). У цьому плані особливо цікавими видаються

<sup>1</sup> Павличко Д. Ти зліпила мене із вогню України. С. 108.

притчі Павличка, почасти представлені книжкою «Поєми й притчі» (1986).

Підтверджена роками правдоборча постава Павличка могла б, здається, схилити до роздумів про притаманні його ліричному героєві риси дон-кіхотства. Але цьому заважає «бачення вітряка» — безвідмовне відчуття реальності, філософська тверезість погляду, що в одній далині відкриває іншу, не дає розімліти в ейфорії остаточних тверджень, яка закінчується розчаруванням. Про ці особливості поетики, світобачення свідчить і збірка «Ялівець» (1989), що увібрала в себе мелодію, задуму й біль Карпат — материзни поета.

Від 60-х років Павличко пише для дітей. Великої популярності зажили його поеми «Золоторогий олень» (1968), «Пригоди kota Мартина» (1984), в яких прозирає поетика народної байки, казки, як її розумів, зокрема, І. Франко, створюючи свого «Лиса Микиту».

«З ініціативи й благословення Рильського почалася моя перекладацька служба в українській літературі», — пише Павличко, згадуючи 1953 рік<sup>1</sup>. Відтоді він постійно працює в цій галузі художньої творчості. Вже лише сам «Світовий сонет» (1983), грубий том якого вмів вибраних з різних літератур перлини жанру, є достатнім свідченням плідності цієї праці.

Вельми помітною у вітчизняному літературному процесі останніх десятиліть є робота Павличка в галузі критики. Започаткований студією про сонети І. Франка 1953 р., літературно-критичний доробок поета налічує нині сотні статей, переважно портретного характеру, невеликих за обсягом і глибоко аналітичних («Магістралями слова», 1978, «Над глибинами», 1984, «Біля мужнього слова», 1988). Наполегливе й багатолітнє засвоєння загальнолюдських культурних надбань віддарувало таким розмаїттям мистецьких овидів, яким в українській поезії могли похвалитися хіба що Максим Рильський і Микола Бажан.

Ліна Костенко

(1930 р. нар.)

У нашому письменстві бували зтяжні періоди майже цілковитого зниження художніх критеріїв, коли література змушена була «відображати», «мобілізувати» й «надихати».

Павличко Д. Біля мужнього слова. С. 112.

І тоді перо Ліни Костенко виявилось одним із небагатьох, не уражених цим сумним вірусом нудного ілюстраторства й лакейської запопадливості, смертоносних для художника.

В її поезіях вичитуємо не тільки людську самонастанову оброти гідну в житті поведінку, не спокушатися суєтними марнотами, а й самозахист в ім'я вірності саме своєму мистецтву, і захист власного мистецтва від тієї деградації, яка підступно стереже його, якщо воно починає надмірно залежати від звичайних людських амбіцій творця і кон'юнктури його дня. Ліна Костенко завжди майже інстинктивно відсторонювалася від усього цього, тікала од літературного колгоспу в добровільне самотництво, в загадкове затворництво, у добровільне чи вимушене мовчання, яке часто народжувало чутки, сенсації чи навіть легенди.

Певно, саме тому й стало ім'я видатної поетеси синонімом унікальної творчої біографії, прикладом стоїчного відсторонення од літературних буднів і свят чи — різкіше, але точніше це можна назвати — від щоденного ярмарку творчих амбіцій. Тож у цьому випадку і мали, і не мали значення всі репресії можновладців проти її слова. Мали, бо допомогли поетесі яскравіше виявити, з притиском заакцентувати свою позицію і свій стиль життя. Не мали, бо ще багато раніше вона свідомо обрала для себе поезію, і тільки поезію:

Я вибрала Долю собі сама.  
І що зі мною не станеться —  
у мене жодних претензій нема  
до Долі — моєї обраниці.

На початку 80-х років в антологічній книжці «Первовірш», для якої поети подавали кожен по одному віршеві, Ліна Костенко відписала у відповідь на анкету «Первовірша»: «Справа не в тому, коли написано перший вірш. Справа в тому — коли вперше відчута поезія». І подала до друку широко знаний твір:

Мій перший вірш написаний в окопі,  
на тій сипкій од вибухів стіні,  
коли згубило зорі в гороскопі  
моє дитинство, вбите на війні.

Тут підкреслено передовсім не біографічні координати, а першопочатки духовного досвіду особистості, бо той трагічний досвід зумовив гостроту відчуження справжніх і позірних цінностей світу, domeжно виобразив суть вічного й скоромину щого в людському житті. у

Дівчинці з провінційної вчительської сім'ї, що народилася 19 березня 1930 року в містечку Ржищеві на Київщині,

судилося круте духовне сходження. У кінці 40-х років вступила до Київського педагогічного інституту, розчарувалася його гнітючо-задушною атмосферою і вбогим інтелектуальним рівнем викладання. З 1953-го вона — вже студентка Московського літературного інституту, який закінчила 1956 р. Дебютувала збіркою поезій «Проміння землі» (1957). Слідом з'явилися «Вітрила» (1958) і «Мандрівки серця» (1961). Потім її поетичному слову було оголошено заборону. Твори Ліни Костенко не виходили окремими виданнями аж до 1977-го, коли з'явилася її збірка «Над берегами вічної ріки». Таким чином її творчість силоміць розмежували на два періоди, між якими пролягло мовчання, подібне до літературного небуття. Твори й навіть саме її ім'я зникли зі сторінок періодики. Поетеса писала «в шухляду». Це ж тоді були написані й «Берестечко», і «Маруся Чурай», і вірші, що склали книжки «Над берегами вічної ріки» та «Неповторність» (1980).

Творчість Ліни Костенко цього періоду — це афористично точний вислів, рідкісна стилістична прозорість і лірична одухотвореність й абсолютна відсутність віршів «на тему», ура-поезій, без яких годі було й уявити бодай одну збірку. Вже від перших своїх публікацій вона почала порушувати встановлені «правила гри».

У ранніх віршах Ліни Костенко владарюють глибокі підтексти, що змушують замислитись над не сказаним безпосередньо, але легко гадуваним, у них розлито тремтливій тривоги й передчуття молодості, в них стільки несилуваної гри слів, яка динамізує поетичний зміст, робить легко впізнаними каркаси її строф.

Про причини — не треба.  
Кожен має свої причини.  
А причини призводять  
до відсутності всяких причин.

Дебютувавши трохи раніше за «шістдесятників», вона стала ніби їхньою предтечею, однією з тих, хто повертав поетичному слову естетичну повноцінність, хто рішуче ламав звичні художні критерії. Так, на початку 60-х в українській літературі з'явилася справді яскрава творча індивідуальність, з-під пера якої вийшли художньо повносили поезії. І не менш важливо, що ця — ще, по суті, зовсім молода жінка — вже тоді помітно впливала на тогочасну літературу й своїми художніми здобутками, й самим прикладом несуетного, справді безкорисливого служіння музам. Демонстративно обравши собі місце на узбіччі офіційного літ'процесу, підкреслено байдуже сприймаючи і моду, й «погоду», во-

на вже тоді без будь-яких помітних зусиль здобула визнання, принаймні, стала улюбленим поетом студентської молоді та інтелігенції. Офіційна ж критика відводила їй на поетичному Олімпі місце набагато скромніше передовсім тому, що в її творчості бракувало так званих «громадянських поезій» (чи того, що за них видавалося).

Г Вихід книжки «Над берегами вічної ріки» став справжньою літературною сенсацією. І не тільки тому, що нею Ліна Костенко поверталася в поезію. Без будь-якого перебільшення можна сказати, що унормоване й регламентоване літературне життя пробуджувало в багатьох читачів справжню тугу за такими книжками, в яких одразу виявлене абсолютно незалежне художнє мислення без авторових оглядань на цензорів і редакторів.

«Вічна ріка» у Ліни Костенко — нове й вічно оновлюване життя, в якому непроминальна кожна мить — і та, що минула, але живе ще в пам'яті, й та мить, що тільки надходить. «Вічна ріка» — вміщує в собі життя окремої людини, помножене на її збагачену й вигострену історичним досвідом пам'ять, «вічна ріка» — це масштабне річище, в якому злилося й нерозривно поєдналося суто особисте й загальнолюдське. У книжці «Над берегами вічної ріки», як це властиво Ліні Костенко, також багато алюзій на теми нашого літературного життя й усїєї духовної ситуації в суспільстві, її невідомого драматизму:

Умирають майстри, залишаючи спогад, як рану.  
В барельєфах печалі уже їм спинилася мить.  
А підмайстри іще не зробились майстрами.  
А робота не жде. Її треба робить.  
І приходять якісь безпardonні прогнози.  
Потираючи руки, беруться за все.  
Поки геній стоїть, витираючи сльози,  
Метушлива бездарність отари свої пасе.  
Дуже дивний пейзаж: косяками ідуть таланти.  
Сьоме небо своє пригинає собі суета.  
При майстрах якось легше. Вони — як Атланти.  
Держать небо на плечах. Тому і є висота.

Твори Л. Костенко на літературні теми активізують самосвідомлення поезією своєї ролі в системі справжніх духовних цінностей. Таких віршів немало було в доробку поетеси чи не від перших її літературних кроків. Достатньо їх і в збірці «Над берегами вічної ріки», а ще більше в книжках «Неповторність» і «Сад нетанучих скульптур». Ось бодай окремі назви з «Неповторності»: «Поетів ніколи не був мільйон...», «Пам'яті Паруйра Севака», «Прийомний син барона був баран...», «Гоголь», «Це називалося — творчі семі-

нари...» і вже згадуваний «Мій перший вірш написаний в окопі...» А поряд із такими поезіями — чимало творів, у яких авторська думка звернена до вічних сюжетів мистецтва й міфології, до історичних подій та епізодів із біографій видатних людей. Ці вірші вусуціль переткані цікавими паралелями, ремінісценціями, часто заряджені полемікою, в якій багато тонких іронічних випадів — один із улюблених літературних прийомів Ліни Костенко. І в цьому, здається, ніхто не може на рівних конкурувати з нею.

У книжці «Над берегами вічної ріки», а далі й у наступних духовному зорові читача широко розкривається національна історія («Лютіж», «Чигиринський колодязь», «Стара церковця в Лемешах», «Князь Василько», «Чадра Марусі Богуславки», «Горислава-Рогніда», «Древлянський триптих», драматична поема «Дума про братів неззовських»). Історичний факт, замулена часом подробиця чи легенда або й просто історичний краєвид, дають поштовх художній думці, яка часто буквально приголомшує найнесподіванішими поворотами й отими відтінками, яких годі сподіватися, скажімо, в історичній науці, бо того, що властиве поезії, ніколи не матиме наука. Далекий, ніби геть загублений в історії факт оживає в поезії Ліни Костенко *фактом її власного життя*, важливими епізодами її духовної біографії, незабутньою пригодою її душі. •-

Поміж тих творів особливе місце посідає поема (щоправда, сама авторка не дає їй такого жанрового визначення) «Циганська муза», яку критика прокоментувала чомусь бігцем, ніби «між іншим». А цей твір видається одним із найважливіших за ідейно-художньою проблематикою у Ліни Костенко до появи «Скіфської одиссеї», «Снігу у Флоренції» та «Марусі Чурай». До того ж прочитується він як не скрізь зашифрована духовна автобіографія самої авторки, хоча безпосередньо у «Циганській музі» йдеться про життєву драму поетеси Папуші.

Попервах за яскраво виписаними подробицями екзотичного побуту кочового циганського народу, здається, не пробліскує жоден перегук із нашою сучасністю. Виродок в сім'ї, Папуша вчить алфавіт — пусте й непотрібне циганським дітям заняття, бо їхнє життєве майбутнє не має з усім тим нічого спільного («Сережками трясти, співати гарно — й досить. Панка приворожить, здуристь когось — не гріх. А літери писать — тебе ніхто не просить. Поезія? Народ?! Ти що — проти своїх?! Ми плем'я. Ми горох. Ми котимось по світу. Там пригорща. Там жменя. А кореня — ніде»).

Папуша не зустрічає ні розуміння, ні підтримки, ба навіть навпаки:

Неписаний закон циганського народу —  
віків не ворухити, бо буде каламуть.  
Вітчизни в них нема, тому й поетів зроду  
немає, не було і не повинно бути.

Папушу віддано заміж за нелюба, який, заставши її за писанням віршів, скатував дружину до напівсмерті, спалив змережені словами аркуші паперу. Ні, не зламає вона логіки цього послідовного остракізму. Тут — усе проти неї: «Поезія? Народ? Це видумали люди. Це в'яже до землі. А ми — кочівники».

А далі в Ліни Костенко вихоплюється те, що стосується не тільки Папуші. Таке питання постає чи не перед кожним поетом. Особливо ж — колоніального народу. Чи ж не до себе звертається авторка «Циганської музи» в ось таких рядках:

Але ж, але ж, але ж!.. Народ не вибирають.  
І сам ти — тільки брунька у нього на гіллі.  
Для нього і живуть, за нього і вмирають,  
Ох, не тому, що він — найкращий на землі!

. Надзвичайний, безпрецедентний успіх мав історичний роман Ліни Костенко у віршах «Маруся Чурай» (1980). Справді важко назвати який-небудь інший твір нашого письменства, що мав би такий розголос і резонанс і на який так одностайно зреагували б і читачі, й критика. Характерна подробиця: «Маруся Чурай» з'явилася друком у той час, коли критика відзначала різкий спад цікавості читачів до поезії, писала про кризу самої поезії, яка переживала «втому форми». І ще подробиця: мабуть, унікальний для української історії літератури випадок, коли поетичний твір було перевидано стотисячним тиражем (серія видавництва «Дніпро», «Романи й повісті», 1982), і він за декілька днів «зник» із полиць книгарень.

Самий дух української історії проймає кожен рядок «Марусі Чурай», відблиски її заграє світять на обличчях усіх без винятку персонажів твору. Мабуть, лише отією незбагненою магією художнього слова можна пояснити створений ефект живої присутності читача серед описуваних у романі подій. Відразу ж забувається висловлене на початку твору авторське застереження, що це, мовляв, лише свого роду гіпотеза, художня реконструкція можливих у минулому подій. Але, «якби знайшлася хоч одна» міська Полтавська книга, що не згинула у війні і вогні, — «неопалима — неначе купина», то:

І ми б читали старовинний том,  
де писар вивів гусячим пером,  
що року божого такого-то, і місяця такого-то, і дня,  
перед Мартином Пушкарем, полковником,  
в присутності Семена Горбаня,

що на той час був війтом у Полтаві,  
перед суддею, богом і людьми,  
Чурай Маруся — на підсудній лаві,  
і пів-Полтави свідків за дверми.

Уявлюване поетесою судове дійство увиразнюється, виображується, обростає місткими психологічними деталями й гострими соціально-психологічними колізіями. Особиста драма Марусі Чурай вписується в контекст тогочасної загальноукраїнської історії.

Цікаві висновки щодо роману і стосунків Ліни Костенко з мовою знаходимо в Миколи Бажана: «Щедрі, але й не надмірні розсипи народних приказок, ідіом, прислів'їв оздоблюють і авторську мову, і бесіди дійових осіб твору. Це не поверхові оздоби, не прийом стилізації, а заглиблені пошуки і переконливі здобутки поетичного стилю твору, в якому елементи стародавньої розповіді органічно сплелися з сучасною формою авторських висловлень, їхніх неповторних тропів, метафор, епітетів, динамічних перебоїв ритму, його драматичних захлинань і синкоп»<sup>1</sup>. Вячеслав Брюховецький у книжці «Ліна Костенко» (К., 1990) дослідив, скільки авторів за півтора століття зверталосся до колізій, пов'язаних з іменем Марусі Чурай, та народною баладою «Ой не ходи Грицю...». Це від Д. Залеського й О. Шаховського — й до наших сучасників Л. Забашти та В. Лучука. «У художніх творах про Марусю Чурай чимало місця відводилося цитуванню її пісень, принагідним роздумам про те, як вона складає свої тексти, описам внутрішнього її стану, замкненого в собі, мовби не дотичного до того, що діялося навкруги (крім нещасливого кохання). Поетеса сміливо порушила традицію...»<sup>2</sup>.

Звичайно, будь-яке мистецьке явище — це розвиток традиції, полеміка з попередниками, це новий кут зору на них, інший рівень філософських узагальнень, зрештою, принципово новий і плодотворніший принцип художньої кристалізації. Твір Ліни Костенко «Маруся Чурай», по суті, не має нічого спільного з тим, що досі було написано про легендарну поетесу. Це — зовсім інший вияв творчого поступу щодо авторських концепцій, літературних форм і, звичайно ж, поетичних оркеструвань. Ліна Костенко, сказати б, вийшла з річища традиції опрацювання історичної теми, впродовж роману вона складала свою особисту традицію. Йдеться про постановку завжди актуальних для історичного буття наро-

<sup>1</sup> Бажан М. Поема про кохання і безсмертя // Літ. Україна. 1980. 4 берез.

<sup>2</sup> Брюховецький В. Ліна Костенко // Нарис життя і творчості. К., 1990. С. 175.



ду проблем, уміння побачити важливий духовний зміст у по-  
дях, які давно відшуміли й лишилися тільки рядком літопи-  
су, народним переказом, сивою легендою чи сухою датою,—  
зрештою, зробити історію в творі «мислячою історією». І тоді  
те, що видавалося чимось подібним до її фікції, стає інте-  
лектуальними та духовними реаліями нашого дня.

Критика знову й знову поверталася до «Марусі Чурай»,  
щоразу відкриваючи в ній не помічені раніше ідеї та об-  
разні мотиви, через те, можливо, не зуміла належно зреагу-  
вати на появу трьох нових поем Ліни Костенко у книжці  
«Сад нетанучих скульптур» (1987). Це поема-балада  
«Скіфська одіссея» та драматичні поеми «Сніг у Фло-  
ренції» й «Дума про братів неазовських» — твори, у яких  
авторка разом із Клію ведуть читача духовними маршрутами  
далекого минулого, знаходячи там, за відомим висловом,  
«вогонь, а не попіл».

У «Скіфській одіссеї» грек вирушає на торги в далекі  
краї й усе далі й далі пропливає водними артеріями  
скіфської землі. Й це подорож не тільки «географічна», а й  
історична, бо впродовж його мандрування ніби перегортаю-  
ться сторінки минулого загадкового для нього народу. Грек-  
купець, вирушаючи у дорогу, читає все, що розповідає про  
побут легендарної людності, якій дарували боги золоті дари:

Бо як вони свій епос не створили,  
чи нам його не трапилось гортать,—  
то що ж лишилось? Піднімати брили.  
Історію по золоту читать.  
Нема письмен — є дивне сяйво казки.  
Лук золотий натягує стрілець.  
Летить грифон. І золоті підпаски  
підвечір доять золотих овець.

Читач пересвідчується, що поетеса всебічно вивчила ар-  
хеологічні й історичні джерела, подеколи вона навіть іро-  
нізує зі своєї ерудиції, переходить на грайливо-гумористич-  
ний тон оповіді («А хай їй грець, тій Греції!», «Он Одиссей  
вертався десять год, та й то зазнав ого яких пригод»), і не  
втримується од бажання спародіювати архісерйозні твори  
історичної епіки. Тоді рядки пробуджують у нашій пам'яті  
інтонації «Енеїди» І. Котляревського; в них легко й органіч-  
но розлунюються бурлеск і трагедія, сатирична притча.  
А поряд з усім цим пронизливо звучать сповнені драматизму  
роздуми поетеси про руйнаторську силу часу, про втрати  
людства на дорогах історії:

Ні сліду. Прах. Не вічна й піраміда.  
Лиш пам'ять, пам'ять мармуру й трави  
безсмертна, як ольвійська Артеміда,

котра біжить уже без голови...  
О, древне місто чорноморських трас!  
Немає моря глибшого, ніж Час.

Отаким багатством оркестровки та емоційних відтінків  
вирізняється «Скіфська одіссея» — твір у нашій літературі  
в цьому вимірі справді несподіваний. Можливо, Ліна Кос-  
тенко хотіла втекти в ньому од інтонацій «Марусі Чурай»,  
свідомо відсікала найменшу можливість самоповторів.

Назва драматичної поеми «Дума про братів неазовсь-  
ких» одразу ж викликає асоціації з відомим фольклорним  
твором. Як пам'ятаємо, в народній думі старші брати в ім'я  
свого порятунку з неволі зреклися молодшого — то справді  
гіркий і не дуже приємний для української свідомості сюжет.  
У поемі Ліни Костенко маємо філософську антитезу до ньо-  
го. Шляхта конвоює заарештованих після придушення анти-  
польського повстання гетьмана Павлюка, його споборника  
Томиленка й зовсім молодого козака Сахна Черняка. Пав-  
люк і Томиленко вмовляють Черняка, аби той утікав—бо  
для цього є шанс. Павлюк і Томиленко розкривають очі Чер-  
някові: попереду — тільки страта, можливо, мученицька  
смерть, а він має змогу жити. «Ми ж не брати азовські. Якби  
ми з неволі утікали, то я тебе на плечах би поніс! А ми ж не  
із неволі, ми — у смерть. То ми й не хочем брать тебе з со-  
бою»,— пристрасно вигукує Чернякові Томиленко і навіть  
намагається зіпхнути молодого козака з воза. Але Черняк  
погрожує, що бігтиме за возом, бо ніколи й нізачо не покине  
їх. їм не вдасться позбутися його.

Цілком логічно постає запитання: навіщо ця — така без-  
глузда з погляду нормальної логіки — жертвовність? Отут і  
полягає головний ідейний стрижень твору. Павлюк знає при-  
чину їхньої страти: «Нас видал-и свої. Легким хотіли коштом  
відкупитись — скрутили двоє, мовляв, це винуваті...»,  
«І Наливайка ж видали свої. Такі орли, один орліший іншо-  
го. Лицарство, честь! А дійдеться до діла — рятує шкуру,  
видає евоїх». Черняк намагається йому заперечити: не війсь-  
ко видало, а групка зрадливої старшини, військо про те ні-  
чого не знало...

Черняк наскочив у ту мить, коли в'язали Павлюка й То-  
миленка. І не втік, а дався і себе зв'язати. Павлюк і Томи-  
ленко дивуються його чудній поведінці. Він прагне спокуту-  
вати ціною власного життя підступність і зраду інших. Мо-  
лодший брат не кине старших навіть у ту мить, коли вони  
ідуть на смерть — тут перегук з народною думою, антитетич-  
не протистояння їй. Жертвовність молодого козака продикто-  
вана високими імперативами душі: він прагне реабілітувати

в очах майбутнього козацтва, зрештою, націю, саме українське ім'я.

Драматична поема «Сніг у Флоренції» ставить чимало посутніх питань буття митця в світі людей, його обов'язків перед самим собою, перед своїм талантом, зрештою, перед історією. Митець належить собі і — ще більшою мірою! — не собі, хоча загалом важко провести чітку грань, розмежовуючи те за найнесподіваніших життєвих ситуацій.

У монастирі XVI століття у Франції доживає останні дні загадковий для ченців старець, геть відсторонений од світу й задивлений у безповоротно далеке своє минуле. І раптом у магічному місячному сяйві перед ним з'являється високий Флорентієць у ліловому плащі. Це — сам Старий, тобто той, ким він був у часи честолюбної та бурхливої молодості. Такий фантазмагоричний прийом дає поетесі можливість для того, аби зустрілися світлий ранок і пізній вечір людського життя. Отже, сміливі сподівання на майбутнє, перші кроки до нього й болісні підсумки, втрачені ілюзії, розвіяні надії, гіркота втрат, а особливо — втрата себе самого. Побачивши таким своє майбутнє, Флорентієць приголомшено вигукує: «Які ж то мали бути землетруси, щоб так на мене обвалився час?!» А Старий із безсилою риторичністю відповідає: «Марнота днів, убитих на спокуси. Хто може врятувати нас від нас?» Старий виправдується перед Флорентійцем, — ото, мовляв, і не вистояв, звабився на різні принади життя. «А як же мій сучасник Мікеланджело?» — запитує Флорентієць. — Він же не кинув Флоренції, не подався шукати легкого щастя... Старий починає згадувати минуле: страти, індульгенції, «республіка, монархія, чума». А щодо Мікеланджело:

Буонарроті інший. Він подвижник.  
На ньому все, оскільки він Атлант.  
А я хотів свободи хоч на тиждень,  
я так боявся змарнувать талант!  
Мені огидні всі оці баталії,  
я задихаюсь, коли щось горить.  
В щій на шматки розтерзаній Італії  
я\_ вже не міг ні жити, ні творить!

Тут порушено багато важливих запитань, багато напрошується відповідей, але жодна з них не може бути універсальною, бо кожна подія з життя скульптора мала свою передісторію, а також відлунювалася в інших подіях чи й спричиняла їх. Поетеса ніде нічого не спрочує для зручності доведення правильності сентенцій. Старий і Флорентієць разом міркують над химерними поворотами долі митця, разом не погоджуються, бо в кожного — свій досвід, а отже, й своє розуміння світу.

«Сніг у Флоренції» — твір, із яким у літературу вривається потужний інтелектуальний струмінь. Поема-диспут і водночас поема-монолог, бо героям так важко зрозуміти одне одного, кожен приречений мати свою правду, хоч і не до кінця у неї вірить, і це ще відчутніше поглиблює його життєву драму. «Сніг у Флоренції» вмістив набагато менше побутових сцен, аніж, скажімо, «Маруся Чурай». Побут тут окреслено на рівні скупих, але психологічно містких, піднесених до звучання символів декорацій. Побут у «Марусі Чурай» був ніби ще однією дійовою особою твору. Тут же він — тло подій, яке надає їм відповідного психологічного настрою. «Сніг у Флоренції» — поема драматична, в ній увага автора зосереджується на борінні думок персонажів, на відшуканні їхньої логіки й водночас на її запереченні іншими версіями тих самих подій.

Ліна Костенко — рідкісний майстер у володінні словом. Вона на диво органічно складає свій звукопис: «Сушу розмову полум'я із листям до ночі сумно слухають сади...», «Лисніють листками ліси...», «Лиш там, де лось лежав, земля була зігріта...», «Божевілля моє, божемилля, богомілля моїм сльозам!», «Дуднить земля туга, як тулумбас...», «На пожежах печалі я пам'ятаю свою обпалу...», «Місто, премісто, прамісто моє!» ^

Несподіваність і духовна пластика її поетичних образів несе в собі особливу емоційну снагу: «Село сосновий виверне кожух і йде назустріч, як весільна теща...», «Мої думки, як дикі голуби, в полях шукали синього притулку...», «Зима стоїть персидська, як бузок, і жоден птах її не хилитає...», «Я в любові, як в еміграції. Відпусти мене в рідний край...» Вже навіть із цих наведених рядків помічаємо риси справді самобутнього, неповторного стилю, які характерні для всього поетичного доробку видатного майстра слова.--

Василь Симонекко

(1935—1963)

Він прожив на світі лише 28 років (з них суто художній творчості були віддані переважно безсонні ночі останніх семи літ) і назавжди ввійшов до історії рідної літератури завдяки неповторному, *симонеківському*, лірико-драматичному темброві, народно-епічному світосприйняттю й світопереживанню, втіленим у широкому діапазоні мистецтва слова — від гострої, непідробно щирої публіцистичності, сар-

казму до м'якого гумору, задушевної сповідальної інтимності. Центральною в його творчості слушно вважається *патріотична тема* — любові до України, її безталанного народу, висловленої з недвозначною відвертістю (і в цьому — пряме продовження шевченківських традицій), органічно поєднана з гуманістичною ідеєю самоцінності, неповторності людського «я». Відтак і основним літературним родом виступає лірика (у вужчій жанрово-видовій модифікації — «громадянська»). Натомість дещо в тіні лишаються інші грані Симоненкового літературного таланту, які, проте, він устиг розкрити досить виразно. Це і його інтимна лірика, й сатирично-гумористичний струмінь, і багатообіцяючі спроби в царині художньої прози, драматургії, критики, мистецтвознавства...

У Василь Симоненко народився 8 січня 1935 р. в селі Біївцях Лубенського району на Полтавщині<sup>1</sup>. Після закінчення середньої школи в Тарандинцях вступив на факультет журналістики Київського університету. Далі — робота в «Черкаській правді» (1957—1959), «Молоді Черкащини» (1960—1963), власним кореспондентом «Робітничої газети». Й літературна творчість. Помер — 13-го (а не 14-го, як досі вважалося) грудня 1963 р., похований у Черкасах.

Між цими датами — напівголодне довоєнне дитинство, лихоліття й злидні, студентське братерство (але й нашпигована пильними шукачами «ворогів народу» атмосфера), літературна студія імені Василя Чумака (скорочено — СІЧ), творчі суперечки в гуртожитку на Солом'янці, далі — активна участь у роботі Черкаського обласного літоб'єднання, нарешті — вихід єдиної прижиттєвої збірки поезій «Тиша і грім» (1962).

Рано усвідомив і передрік свою долю. Двадцятирічному, ноєту ніби диктувала невідома сила:

Не знаю, ким — дияволом чи богом —  
Дано мені покликання сумне:  
Любити все прекрасне і земне  
І говорити правду всім бульдогам.

Сонет «Я» написано 1955 р., задовго до однойменного відомого вірша «Я...» («Ми — не безліч стандартних «я», А безліч всесвітів різних»). Тоді ж, у студентські роки, буквально напередодні офіційного «розвінчання культу особи», написано ще один сонет «Поет» (3.2.1956, опублікований тільки 1988 р.), ліричний герой якого заявляє:

<sup>1</sup> Докладніше про рід Симоненка, сторінки його біографії див.: З матір'ю на самоті. К., 1990. С. 6—58.

Я жив не раз, хоч не в одній оправі,  
Вмирав не раз і знову воскресав,  
Серцями людськими, мов кременем, кресав,  
Втопивши біль у віковій заправі.

Тоді як ви плелися невеселі,  
Опутані кайданами в катівні,—  
Мартинови під ваші сні наївні  
Мені стріляли в груди на дуелі.

Я не вмирав. На прив'язі міцному  
Мене, мов пса, покірні холуї  
Тримали в закутку холодному, тісному,  
Закинувши в віддалені краї.

Та не піддавшись зарібку легкому,  
Я не прислужував ніколи і нікому.

Написані з позицій морального максималізму твори В. Симоненка не могли бути надруковані навіть у період «хрущовської відлиги». Тим більше, що редакційні портфелі були натопані оптимістично-хвалебною продукцією. І він це добре розумів: «Я не забув мужицькі очі хмурі, Обличчя матерів налякані, тривожні, Коли писали ви, продажні шкури, Про їх життя, щасливе і заможне» («47-й рік» — вірш про голод, написаний 21.IX.1956).

Ця та інші гнівні інвективи — «Відповідь...» («Бо за ваші дешеві лаври Не продав я совість і честь»), «Ти йшла з села дорогою гнилою...» («Народ тебе ніколи не забуде, Бо він ніколи вас не буде й знать!») — свідчать, що на період завершення навчання та переходу на глевкі газетярські хліби припадає спалах соціально загостреної, публіцистично наснаженої творчості поета, свідомого вибору традиційно-страдницького для української музи тернового шляху.\*

Робота обласного газетяра, з одного боку, пригнічувала потребою організації (особливо напередодні революційних дат) показушних матеріалів, таких як репортаж «Село крокує в комунізм» (Молода Черкащина. 1961. 6 листоп.), за підписами трьох спецкорів — П. Жука, В. Симоненка, І. Осадчого. А з іншого боку, вона давала безліч імпульсів для художньої творчості. Так, один із фрагментів згаданого репортажу, «Тітка Ганна прощається з піччю», перегукується із заключною сентенцією вірша «Піч» («Менше ми гіркоти нестимем, Стане ближчою наша мета, Як не будуть у небо димом Підніматись жіночі літа»). Ці підсумково-дидактичні рядки — своєрідна мораль твору, яка дещо спрощує, погамовує викликані самою його художньою тканиною асоціації, данина тодішній віршувальній традиції, відповідно до якої ударну «силу», ідею твору, під кінець декламували

«прямим текстом»<sup>1</sup>. Ще один епізод репортажу — «У гостях в Ониськи Сатанівської» — міг, напевне, нагадати поетові й про його рідну бабусю, виведену згодом у вірші «Баба Онися». Тут же вміщено й фото з підписом: «В сім'ї доярки Онисі Сатанівської немає жодного чоловіка. Але подивіться, яку хату побудувала вона разом з матір'ю». Порівняймо з саркастичними рядками з «Думи про щастя» (8.2.1962): «Де фотографії? / Де поети? / Нуте, хлопці, сюди скоріше! / Можна знімок утнути / до газети / і жакливо веселий вірш». Далі йшли рядки, викреслені редактором у верстці збірки «Земне тяжіння»: «Це ж така показна ситуація / Гарна мама і троє дітей! / Це ж чудова яка ілюстрація / для підтвердження наших ідей!»

У дні здійснення мрії про міжзоряні польоти, коли так раділося початковій космічній добі в житті людства, Симоненко, може, як ніхто з його колег і побратимів, відчув усю матеріальну, фізичну вагу отого «земного тяжіння», «важкого щастя»: «Ви мовчанкою соромливою / постараетесь обминуть, / що в доярки цієї / щасливої / руки й ноги / вночі гудуть. / І чи прийде / під ваші кашкети / блискавицею думка дзвінка: / в космос крешуть ото / не ракети, / але пружні цівки молока». Втім, наприкінці вірша й поет не втримався, піддався традиційній газетярській риторичі: «І тому ця Настя / чи Настя / будить дзвоном дійниці село, / щоб поменше / важкого щастя / на Радянській землі було». Химерно перепліталися реальний конфлікт мрії й дійсності, нормативні приписи «методу соціалістичного реалізму» й те, що бачив митець насправді.

«Щоб якнайскоріше виконати це справді грандіозне завдання, не покладаючи рук трудяться колгоспники села Зеленькова, звичайного, але прекрасного села Черкащини», — на такій оптимістичній ноті закінчувався той листопадовий, передсвятковий репортаж. А от у згаданому вже рукописному зошиті В. Симоненка знаходимо початий і закреслений фрагмент прозового твору зовсім іншого, іронічно-саркастичного звучання, але з тією ж географічною «прив'язкою»:

«З району до Зеленьків через кожні два роки привозили нового «предсідателя». Його вихваляли на всі заставки, ніби

<sup>1</sup> Цікаво, що в рукописному зошиті В. Симоненка, який зберігається у фондах Державного музею літератури УРСР, остання строфа звучить зовсім інакше: «Ви заходили грітися в хату? Тепло в біля печі було? Бачте, тітка яка багата — То вас гріло її тепло!»

Ця кінцівка, справді, «тепліша», хоч теж не позбавлена певної декларативності.

пройдисвіт надуту шкапу. Люди не голосували ні за, ні проти, і тоді обурений інертністю мас райкомівець докоряв:

— Це, товариші колгоспники, как у анекдоті. Хто за — нет, хто протів — нет, а хто воздіржався — також нет. Ви ж тут хазяїни, то проголосуйте дружно за, і пайдьом по домам. Вообщим, еслі зараз ніхто не голосуватиме протів, то запишемо — едіногласно».

Підносити руки «протів» боялися, і черговий номенклатурний недотепа розсідався в кабінеті голови.

Нелегка ноша випала на молоді плечі шістдесятників: віродити в людських душах віру в святі ідеали, розхитати, відкинути авторитарну свідомість, що століттями насаджувалася в країні; утверджувати високу громадську цінність людської індивідуальності на противагу горезвісній «теорії гвинтиків». Це знайшло закономірний вияв у проблематиці та поетиці творів, у формуванні ідейно-естетичних поглядів зокрема й В. Симоненка. Певною мірою закономірна й одночасна поява (1962) в Держлітвидаві України (тепер — «Дніпро») перших збірок молодих тоді поетів із підтримуюче-підстрахувальними передмовами літературних «батьків», котрі таким чином ніби брали на себе відповідальність за благословіння.

Симоненкову «Тишу і грім» передмовою «Радість першовідкриття» благословив С. Крижанівський, який стверджував, що новаторство поета «йде не стільки шляхом винаходу нових художніх форм — що теж надзвичайно потрібно, бо мистецтво ні в чому не терпить одноманітності і застою, — скільки в сфері нових художніх ідей». Ці ідеї з публіцистичною прямоотою були висловлені, крім згаданих віршів «Піч» та «Баба Онися», і в поезіях «Жорна», «Мій родовід», «Перший», «Дід умер», «Варвари», у циклі з дев'яти віршів, озаглавленому, як і вся збірка, контрастним поєднанням традиційних звукових образів-символів — «Тиша і грім». На перший погляд, цикл «Тиша і грім» може видатися переважно інтимним, а до того ж і наслідувальним. Але втім-то й особливість Симоненкової інтимної лірики, що вона розгортається в органічній єдності з пейзажною, вбирає в себе, олюднеє метаморфози і природної, і соціальної дійсності, г Збірка «Тиша і грім» — вивіт студентської юності та перших років самостійного трудового життя поета. Тут ще є чимало поезій, які несуть на собі виразні риси учнівства, проте щирих, милих у своїй наївній недосконалої, зокрема тих, які можна було б віднести до сентиментальної альбомної лірики. Основний мотив — світлий юнацький смуток од неподіленого романтичного кохання. Чи не найвиразніше його втілено у таких відомих віршах із наступних збірок, як

«Ну скажи, хіба це фантастично...», «Розвели нас дороги похмурі...», «Все було. Дорога закричала...». Згодом додаються й земніші мотиви («Я чекав тебе з хмари рожево-ніжної...», «Там, у степу, схрестилися дороги...»). В останньому з названих віршів, мов ті дороги, знову схрестилися громадянські й інтимні поривання поета. Ліричний герой, усвідомлюючи, що обраний шлях вимагає самопожертви, замислюється, чи здатна на це кохана, чи зможе вона бути соратником, пройти «безтрепетно по схрещених мечах?»

Непогано вдаються поетові й суто пейзажні замальовки («Флегматично зима тротуаром поскрипує...», «Вже день здається сивим, безсилим...», «Степ», «Зимовий вечір»).

Тематико-проблемний діапазон і першої збірки й загалом творчості поета розширюють сатиричні та гумористичні твори, виконані в традиційному для української гумористики ключі, десь і вторинні, коли згадати доробок Л. Глібова, С. Руданського, В. Самійленка.

Іронічно-саркастичний струмінь посилюється в другій, носмертній збірці поезій «Земне тяжіння» (1964). На естетичі парадокса побудовано вірш «Люди часто живуть після смерті...» Тут висміяно невмирущого ретрограда, догматика («Вріже дуба, а ходить і їсть, Перепродує мислі підтерті... Носить лантухи настанов...»). Афористична кінцівка вірша звучить цілком серйозно, надто ж з огляду на реальний контекст його написання: «Йй-право, не страшно вмерти, А страшно мертвому жити».

«Пересторога славолюбцеві», «Містиківі», «Торжествують...», «До папуг», «Лев у клітці», «Крапля в морі» та інші іронічні й риторичні афоризми, роздуми на теми моралі створюють своєрідний етичний кодекс поета, виповідуваний здебільшого публіцистично оголено чи за допомогою недвозначних і прозорих алегорій. Актуальні для свого часу, деякі з цих творів (зокрема, «Веселий похорон») не вирізнялися особливою художньою оригінальністю. Це ж стосується й розділу гумористичних мініатюр «Заячий дріб». А в низці епітафій «Мандрівка по цвинтарю» завдяки своєрідному жанровому об'єднанню зібрано паноптикум антигероїв: тут і бюрократ, і брехун, і ледар, і злодій, і хабарник, і ментор, і наклепник, і псевдовчений і ще чимало інших типів; а на завершення розділу й збірки в цілому — епітафія «Підозріливому»: «Він хмуро тут лежить І знай підозріває, Що тут усі живі, А мертвих тут немає...»

«Земне тяжіння», стверджує Є. Сверстюк, було покvapливо видане як «відсіч» опублікуванню творів Симоненка за кордоном. Трохи препарували, попередименоували, поскорочували і повибирали вірші й випустили збірку «поета-

комуніста»<sup>1</sup>. Із щоденником учинити подібне було неможливо, тому обмежились голосливим «відсіччю в пресі»<sup>2</sup>. Після того поетові твори не видавалися протягом тривалого часу (а до опублікування щоденникових «Окрайців думок» на батьківщині лишалось понад 20 років)<sup>3</sup>. Робилося все, аби притлумити резонанс його правдивого слова.

А проте воно звучало — переписуване, читане на літературних вечорах, у студентських аудиторіях, у колах національно свідомої інтелігенції, ба навіть у художній самодіяльності, — як-от пісня А. Пашкевича «Виростеш ти, сину...», — текстом її став фрагмент з вірша «Лебеді материнства». До глухуватого голосу поета, записаного на магнітофонну стрічку І. Світличним, дослухались, як до голосу прозіння й одкровення, що їх не підробити й не переробити. І основне навантаження в його спадщині припадало на гостроемоційно виповідувану ідейно-естетичну позицію. «Ти знаєш, що ти — людина...», «Де зараз ви, кати мого народу?..», «Україні», «Задивляюсь у твої зиниці...» (рукописна назва — «Україні»), «О земле з переораним чолом...», «Земле рідна! Мозок мій світліє...» — ніби фрагменти однієї, вибленої думи про долю народу, синівську відданість йому, готовність до самопожертви задля його визволення й розквіту. Не дивно, що саме ці вірші зазнали найбільше цензурних та редакторських втручань (а часом — і авторських пом'якшень). Так, навіяний невеселими відвідинами Биківнянського лісу вірш «На цвинтарі розстріляних ілюзій...» з цензурних міркувань дістав назву «Пророцтво 17 року», чим, звичайно, лереадресувалися в часі, хоч і не втрачали своєї актуальності гнівні застереження тиранам, катам, лакузам.

А з вірша «Задивляюсь у твої зиниці...» вилучили катрен із крамольними, як здавалося перестраховальникам, рядками: «Хай мовчать Америки й Росії, Коли я з тобою говорю!» У третій строфі поезії «О земле з переораним чолом...» рядки оригіналу «Любове світла! Чорна моя муко! І радосте безрадісна моя!», побудовані на контрастних оксиморонних нарах, іпбули під час друку такого вигляду: «Любове грізна! Світла моя муко! Комуністична радосте моя!» Із вірша «Є тисячі доріг, мільйон вузьких стежинок...»; (зб. «Поезії», 1966) вилучили строфу:

<sup>1</sup> Див.: Сверстюк Є. Віднайдена імпровізація Василя Стуса // Сучасність. 1991. № 4. С. 39.

<sup>2</sup> Див., напр.: Рад. Україна. 1965. 15 квіт.

<sup>3</sup> Див.: Дніпро. 1988. № 6. С. 70—74; Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Т. ССХХІV: Праці філологічної секції. Львів, 1992. С. 385—388.

Коли б я міг забути убоге рідне поле...  
За шмат цієї землі мені б усе дали.  
До того ж і земля ніколи ніг не коле  
Тим, хто взува холуйські постоли.

Після цих недавно поновлених рядків ще ваговитіше звучить увесь вірш, прозора алегоричність якого підкреслює затьоту справдешність поетового кредо (написано за два місяці до смерті):

Та мушу я йти на рідне поле босим,  
І мучити себе й ледачого серпа,  
І падати з утоми на покоси,  
І спати, обнявши власного снопа.

Бо нива це — моя! Тут я почну зажинок,  
Бо кращий урожай не жде мене ніде,  
Бо тисяча доріг, мільйон вузьких стежинок  
Мене на ниву батьківську веде...

Не спокусившись на легкий хліб, зокрема ціною зради товаришів, яких звинувачували у формалізмі<sup>1</sup>, В. Симоненко під час останнього припливу творчої енергії, вже без надії надрукуватися (бо, як зазначає в заведеному тоді ж таки щоденнику, одержав відмови з усіх видань), пише свої чи не найдовершеніші речі. До них належить і «Казка про Дурила»<sup>2</sup>. Тут виведено водночас і узагальнений образ «блудного сина», українця, котрий через поневіряння й випробування врешті-решт знаходить дорогу до рідного краю, і позначений певними автобіографічними рисами образ людини, яка, здолавши демагогічне наслання, відмовляється йти через людські страждання до номенклатурного «Раю» для обраних. У цій казці-притчі прочитуємо болісно-в'їдливу сатиру не тільки на сталінське беззаконня, а взагалі на будь-яку абсолютистську суспільну «гримасу», за якої «припускається» можливість побудувати царство гармонії на людській крові.

І що це за дорога до «свійних висот», заради якої треба зректися рідного краю?— це «просте», «дитяче» запитання, що поставало з контексту казки, довгий час унеможливило її публікацію. Тоді яку виданих одразу по їх написанні двох віршованих казках для дітей ідеологічні наглядачі не побачили «крамоли», хоч і «Цар Плаксий та Лоскотон», і надто «Подорож у країну Навпаки» теж можна розглядати як своєрідно адаптовану для дитячого сприйняття варіацію

<sup>1</sup> Див.: Дзюба І. Більший за самого себе // Наука і культура: Україна. К., 1989. Вип. 23. С. 310—323.

<sup>2</sup> Першопублікацію див.: Молода гвардія. 1987. 12 груд.; передрук: Україна. 1988. № 22.

тієї ж таки теми. Наприклад, у країні Навпаки, де «для малечі просто рай», твориться різна чудасія: «Оком чують, вухом бачать, Догори ногами скачуть. Сажотруси хати білять, Землеміри небо ділять, Косарі дерева косять, Язиками дрова несуть...» У рукописному варіанті тут були ще такі рядки: «Об лоби сокири точать, Словом, роблять, що захочуть»,— чи не натяк на недавнє «задзеркальне» минуле нашої «країни Навпаки»? Є тут і така алюзія до реальної дійсності з жадобою можновладців до нагород: «...Ходять в небо по зірки, наберуть їх повні жмені, Ще й напхають у кишені І додолу з неба — скік! — Хто на скирту, хто на тік»<sup>3</sup>

Обробляючи занехаяну літературну ниву, Симоненко, як і інші шістдесятники, мусив «мучити себе й ледачого серпа» одразу на кількох ділянках. Виступав із суто газетярською публіцистикою, фейлетонами, літературно-мистецькою критикою (рецензіями на кінофільми, театральні вистави, концерти, літературні твори)<sup>4</sup>, писав художню прозу.

Як прозаїк він тільки починався. Лишаючись і в прозі поетом, водночас виявляв і неабиякий хист реаліста, здатність перевтілення й співпереживання. До збірки оповідань і новел «Вино з троянд» (Львів, 1965) увійшли твори, очевидно, ще студентських часів, а також написані протягом чотирьох місяців 1962 року. Кілька образків, оповідань, маленька повість, «пунктири кіносценарію» були опубліковані значно пізніше<sup>5</sup>.

Тематично Симоненкова проза охоплює й життя тогочасної сільської молоді («Кукурікали півні на рушниках», «Бенкет на току»), і шар недавньої історії та спогадів («Весілля Опанаса Крокви», «Лісник»), і сферу творчих шукань літераторів-початківців («Неймовірне інтерв'ю», «Психологічний поєдинок»), і непрості стосунки в сім'ї («Бальзам», «Він заважав їй спати», «Ніхто не знає»), у суспільстві («Посмішки нікого не ображають», «Білі привиди», «Наївне дівчисько»), які, звичайно ж, міцно переплітаються з проблемами взаємин молоді, зокрема студентської («Сірий пакет», «Чорна підкова», «Огида» та ін.). Майже всі ці твори написано вправною рукою, вони передають неповторний колорит часу з його світлими сподіваннями й гіркими реаліями та спогадами. Чимало тут автобіографічного, хоча прямих вказівок на

<sup>1</sup> Серед іншого В. Симоненко опублікував у «Молоді Черкащини» й захоплені відгуки про збірки І. Драча «Соняшник» та Ліни Костенко «Мандрівки серця». (Див. про це: Слово і час. 1990. № 1. С. 32—35; № 3. С. 4—6).

<sup>2</sup> Див.: Україна. 1984. № 21; 1987. № 51; 1988. № 48—49; Соц. культура. 1988. № 12; Молодь України. 1990. 9 січ.; Дзвін. 1990. № 1.

це ніде й нема. Типова, моторозна картина повоєнної дійсності (об'їзник із нагайкою жене конем до сільради хлопчачка, що збирав у полі колоски) постає в оповіданні «Однорукий лісник» (при публікації назву змінили на «Лісник»); дотепні дружні шаржі зроблено у «Неймовірному інтерв'ю» та «Психологічному поєдинку» (ці оповідання, майже гуморески, об'єднані спільним, можливо, авторародійним персонажем Опанасом Шкворнем — натяк на заземленість його естетики); психологічно точні «кардіограми» юного дівочого серця («Білі привиди», «Наївне дівчисько», «Сірий пакет») виписано легко і з любов'ю; зате кількома підходами, через душевну муку народжувалася повістина «Огуда», де виведено бридкий образ анонімника. Останній твір, відомий у різних варіантах (частина його публікувалася і як оповідання), художньо потверджує, що психологічно (як і фізично) В. Симоненко зазнав пильної уваги охоронців режиму.

Недовершеним лишився кіносценарій «Бенкет небіжчиків». Сюжет його мав розгортатися навколо справжньої «події», що трапилася в Черкасах: місцева номенклатура просто з бази обмундирувалася в дешеві імпортні костюми, призначені для зодягання небіжчиків. Саме життя дарувало гротескову ситуацію, в якій у ролі гоголівського ревізора виступав дощ: під час пікніка паперові костюми розповзлися.

Проза В. Симоненка, своєрідна й багатообіцяюча, є прямою попередницею новелістики Гр. Тютюнника, вона заслуговує на почесне місце в контексті розвитку епічного світовідображення свого часу.

З народом він не загравав: «Не шукаю до тебе ні стежки, ні броду — ти у грудях моїх, у чолі і в руках. Упаду я зорею, мій вічний народе, на трагічний і довгий Чумацький твій шлях» («Стільки в тебе очей...»). Ось і горить, не тьмяніючи й не гублячись серед інших яскравих світил на труженному Чумацькому шляху нашої духовності, зоря Василя Симоненка.

## **Микола Вінграновський**

(1936 р. нар.)

Перший з-поміж рівних у плеяді «шістдесятників», Вінграновський витворив художній світ, законом якого є краса. Тут красиве все — національна гідність і повага до співземлян, ніжність і обурення, шаленство і скруха, ба

навіть розпач і огида. За всієї життєвої конкретності цей світ принципово відмінний од реального і за вищим рахунком є бунтом краси проти недосконалості й приземленості життя.

Творчість Вінграновського не припускає ризиків між художнім та філософським, соціальним та естетичним, бо є суцільним актом напруженої взаємодії душі і дійсності, що переформовується за законами краси й такою утривалюється в слові.

Вінграновський виявив вищу незалежність художника від диктату часу так органічно й натхненно, як в українській літературі ХХ ст. це вдалося хіба що ранньому П. Тичині, Б.-І. Антоничу або О. Довженкові. Це — чи не головний внесок поета в естетичну свідомість доби, потверджений здобутками нової української поезії 60—90-х років.

Микола Вінграновський народився 7 листопада 1936 р. у с. Богополі, що разом із Голтою та Орликом утворили згодом надбужанське містечко Первомайськ на Миколаївщині. Батько, Степан Миколайович, міцний хазяїн, підпав під розкуркулення й мусив у 30-х рятуватися втечею на Біломорканал — вільнонайманним робітником. Мати, Зінаїда Олексіївна, з давнього запорізького роду Садівниченків, мала владу напрочуд волелюбну, в довженківському розумінні — аристократичну.

Ще за окупації, 1943 р., хлопець пішов у нульовий румунський клас початкової школи в Кумарах, а продовжував навчання в богопільській десятирічці, яку закінчив 1955 р. Тоді ж вступив до Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого на акторський відділ. А за два тижні від початку занять ставного, показного українця-стєповика прослухав О. Довженко (майстрові «було дозволено» сформувати власний курс у кіноакадемії) і забрав його до себе в Москву вчитися разом з такими відомими нині кінодіячами, як Лариса Шепітько та Отар Іоселіані.

Через рік учителя не стало, але прилучення до його світу позначилося на всій творчій долі М. Вінграновського. Ще студентом він зіграє головну роль у «Повісті полум'яних літ», обере своїм фахом кінорежисуру (створено ним десять художніх фільмів, серед яких — «Берег надії», «Климко» та ін.), присвятить О. Довженкові кілька поезій (присвят у Вінграновського небагато!). Та головне — довженківський добротворчий пафос, його розуміння творчості як торжества свободи і краси резонуватимуть у кожному слові поета. Ніде — ні в кіно, ні в прозі (не кажучи вже про поезію) він не повторюватиме О. Довженка, буде свавільнішим, розшарпанішим, уразливішим за нього (у цілковитій відповідності

до різниці епох!). Але все, що створюватиме Вінграновський, відповідатиме гуманістичній тезі видатного художника: «...Митці покликані народом для того, аби показувати світові насамперед, що життя прекрасне, що саме по собі воно є найбільшим і найвеличнішим з усіх мислимих благ»<sup>1</sup>.

З 1960 р., часу закінчення ВДІКу, М. Вінграновський — режисер Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка. Від 1989 р. був Головою Українського відділення ПЕН-клубу, і ця почесна посада — єдина з керівних, яку колись обіймав поет.

Уперше вірші М. Вінграновського побачили світ 1957 р. (Дніпро. № 2). Чотири поезії було опубліковано 1958 р. (Жовтень. № 8). Але справжній розголос принесла його велика — на цілу сторінку — добірка віршів у «Літературній газеті» 7 квітня 1961 р. «З книги першої, ще, не виданої». Наступного року та книга, названа «Атомні прелюди», вийшла у світ і стала одним з головних побудників полемічного виру навколо нової поетичної генерації. Це позначилося вже і на обговоренні дебютів В. Симоненка і М. Вінграновського 1963 р., де, крім захоплених виступів (М. Сома, В. Іванисенка, Л. Коваленка, Любові 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...»<sup>2</sup>. Та історія потвердила, що «незвичайне явище» було, і полягало воно у неприйнятті трафаретної ідеологічної схоластики, у запереченні уніфікованості людини, що заявила своє право мислити й переживати індивідуально. Саме цим і зумовлюється множина стильових новацій у поезії 60-х років — 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 переляк не перед художніми пошуками як такими, а їх «недостатньою» ідеологічною забезпеченістю: «Він (Вінграновський.— *Авт.*) зловживає нагнітанням трагічних образів-символів, і це заважає виявленню позиції поета з достатньою ясністю і чіткістю»<sup>3</sup>.

Так, це було *явище*, бо витворений тогочасною 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 здобутками науково-технічного прогресу, але насправді не в тому суцього (варто взяти до уваги хоч би його перегук із «космізмом» 20-х років, освітленим не вогнями космодромів, а каганцями).

Як і мало бути, система зустріла ці віяння негативно. На поета посипалися звинувачення в абстракціонізмі та сюрреалізмі, вкладені в уста людей, які зеленого поняття не мали про смисл уживаних термінів<sup>1</sup>. Вгомоненню пристрастей посприяв М. Рильський, котрий 1962 р. у своїх «Вечірніх розмовах» відзначив обдарованість Вінграновського, сказав про виняткову національну виразність його лірики, вдалі й, на думку автора, невдалі образи<sup>2</sup>. Але найбільше — сам історичний процес духовного розкріпачення особистості й зроджена ним жага нової естетики. Читачі у більшості радо визнали право поета на власну неповторність, значимість кожного «я», спробу осмислити індивідуальне буття, зрештою, пошук естетичних аргументів на користь немарності життя.

В «Атомних прелюдах» вивільнялася величезна духовна енергія особистості, зникла розмежованість громадянського й особистого, історичного й сучасного: «Я люблю тебе степом, Дніпром і Тарасом, Орлім небом в барвистості хмарних споруд. Я люблю твої руки, вчаровані часом, і вологу, розтулену музику губ». Не споживання, а розуміння і творення краси є моральним імперативом ліричного персонажа.

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

Пригадаймо шевченківське «А на сторожі коло них поставлю Слово» — це перегук не форм, а ідеалів, суголосність мети, що має надособистісну, надгенераційну суть. І хоча в цьому було ще чимало декларативності, але вона вже здебільшого ставала декларативністю пристрасті й думки, а не готових публіцистичних формул; «глобальне», навіть коли залишалося в загальних поняттях, поставало як глибоко особисте, в якості переживання, а не називання<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Див.: *Войнова О.* Асоціації-ребуси і тенденційна оцінка // Літ." газ. 1961. 6 жовт.

<sup>2</sup> *Рильський М.* Вечірні розмови // Збір. творів: У 20 т. К., 1988. Т. 18. С. 563.

<sup>3</sup> *Дзюба І.* Духовна міра таланту // *Вінграновський М.* Вибр. твори. К., 1986. С. 9.

<sup>1</sup> *Довженко О.* Зачарована Десна. К., 1957. С. 33.

<sup>2</sup> Див.: Літ. Україна. 1987. 1 жовт.

<sup>3</sup> *Острик М.* Прелюдія // Літ. газета. 1963. 2 лют.



Лірика «Атомних прелюдів» була зіткана з красивих прагнень і благородних закликань, що саме по собі ставило її в опозицію до реальності життя й мистецтва, яке апологетизувало це життя. Разом з тим вона виходила з попередньої традиції і не могла бути абсолютно вільною від неї. В цілому поетика «Атомних прелюдів» живилася істинністю поривань та ідей, а не форм, у чому й відбилася залежність «раннього» М. Вінграновського від соцреалістичної естетики з типовим для неї диктатом належного. З тією лише різницею, що належне суспільству тут віддавалося особистості. І все ж таки для творчого прориву у світ свободи, правди і краси, на що був настроєний М. Вінграновський і все його покоління, цього було недостатньо. Саме звідси — почуття невдоволеності, неповноти, непритулності, що є зворотним 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?..

І людський світ, і людина в ньому — недосконалі, і подолання цієї недосконалості можливе тільки творенням іншої реальності, якою виступає мистецтво. У 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.

Сумний парадокс: наближення до справжнього, неперехідного, дійсного буде рухом від дійсності. А починається він уже в «Атомних прелюдах», тих моментах, де заявляє про себе образотворча сила Вінграновського, його абсолютне художнє чуття: «Червоні рожі синьою водою В саду учителя я поливав...», «На крилах журавлів весна вже сушить весла, Загомоніли про життя діди, І на стежин пахучі перевесла З снопів-в тополь тече зелений дим». Це — естетично й етично перевтілена реальність, смислом якої є сам феномен перевтіленості, інобуття, а не вірність утилітарно тлумаченій «правді життя». Бо правдою тут є краса.

Це аж ніяк не зніжить проблемної напруженості творів Вінграновського. Просто патетика суджень (властива ще «Атомним прелюдам») дедалі рішучіше витіснятиметься патетикою художніх форм і незглибимих образних значень, ширий громадянський порив, гострота соціального бачення обертаються винятковою естетичною зіркістю, жагою остаточних, універсальних втілень. Подібна тенденція відбита ще у вірші «Вже зеленіє синій сніг» (1963), наскрізь су-

часний інвективний пафос якого монументалізується, підноситься над історичною миттю «війнятим» із цієї миті ху/дожнім образом народу:

...П'явки із черевом китів,  
Іхтіозаври кабінетів,  
Вам не минути в часолеті  
Моїх неспинних слів-катів!

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

«Мій кукурудзяний народ» — цей образ настільки етично глибокий, віковий, художньо достатній, що, звичайно, виходить за межі асоціацій з хрущовськими безумами. Він відповідає всьому 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 знищені в художньому акті.

Із погляду зазначених тенденцій не менш, а може, й більш красномовним є вірш «Остання сповідь Северина Наливайка» (1966), що десятиліттями ходив у списках і лише нещодавно був уперше опублікований<sup>2</sup>. Можна тільки дивуватися, з якою запеклістю виривається поет зі стихії умоглядних тез — патріотичних, правильних, високих, для будь-якого іншого більш ніж достатніх — у дотикально відчутний образний простір, як він розкошує у творенні цього простору, такого подібного життю, але кращого, ціліснішого, красивішого за нього.

...В суцільних ворогах пройшли роки-рої,  
Руїна захлинається 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...

...Забілили сніги мої чорні,  
Засміялась душа молода:  
Воріженьки стоять видзгорні,  
Воріженьки стоять, як вода,

<sup>1</sup> Цей вірш не опублікований і цитується за авторським рукописом.

<sup>2</sup> Дия.: *Вінграновський М.* Цю жінку я люблю. К., 1990. С. 197.

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

Несподіваний вибух метафоричного мислення в ліриці 60-х років пов'язаний зі стрімким розвитком суспільної свідомості, НТР, вивільненням особистості від унітарних світоглядних схем тощо. Все це так, але в принципі метафоризація художнього мислення була зумовлена ще одним, головним, на наш погляд, чинником: критерій правильного з усією рішучістю замінювався на критерій прекрасного. Мистецтво слова повертало собі власну сутність, упосліджену тоталітарною свідомістю.

Здається, Вінграновському байдуже, з чого видобувати поетичний зміст, що блискуче продемонстровано віршем «У синьому небі я висіяв ліс...», де все — небо, море, птиці, стебла, фантазії і мрії — з волі художника і його почуття, яке ось зараз 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» — «любоб моя любоба»? Кохана? Україна? Доля? Душа? Будь-яка конкретизація цього розлогого в навколишньому світі образу почуття збіднює його. Він універсальний, бо відбиває стан душі — тонкої, чуйної, сповненої любові і до жінки, і до вітчизни, — до життя в усій його величі. Стан душі, яка сама себе пізнає в дзеркалі світу. Це — «тверда», надійна дорога, бо чим більше віддається, тим більше лишається.

Ці особливості поезики Вінграновського ще більше увиразнилися в книжці «Сто поезій» (1967). Вільна, щаслива собою суб'єктивність переживання породжує несподівану і водночас неспростовно достеменно метафору: «Мазниці густо сплять і кругло сплять колеса». Так, це неправильно — але це гарно. Так само гарним є поетів гнів, коли він у рідких (а далі все рідших!) випадках торкається суто соціальних проблем, наприклад, 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...»). Гарними є сарказм та бридливий до ідеологічного фальшу («Душа наїлася та бреше...»). Гарною є його-напружена, світлоока національна гідність, що потребує не теми (як у багатьох інших випадках нашої лірики), а буття в тверді образі:

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 тему» взаємин митця і влади написано десятки прекрасних віршів, але і з цієї високої шерехи «Повернення Хікмета» М. Вінграновського відзначається прометеївським пафосом, красою непоборного сумління, що звеличує творця.

Та найбільше в «Ста поезіях» — саяливого, дзвінкого, запахущого світу: «Я покажу вам сливи на сучках, що настромились, падаючі мовчки, затисла груша в жовтих кулачках смачного сонця лагідні ковтки». Порятований красою — таким постає світ у ліриці М. Вінграновського. Взаємозлитість митця й 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 злом. Між нею і творцем немає ніякої конфліктності, лише напружена цікавість, насолода перевтілень, які обом заповідають безсмертя: «А світ стояв у синіх постелах, Стояв в моїх очах і придивлявся, як саме світиться він, світ, в моїх очах».

«Сто поезій» свідчать і про активні творчі пошуки самовираження. М. Вінграновський випробовує місткість форм, вдаючись до верлібру («Я сів не в той літак») і хокку. Та, певно, найзначущіші відміни в поезику вносить освоєння фольклорної традиції і, ширше, живої народомовної стихії. Це символіка чисел і барв («Тринадцять руж під вікнами цвіло...»), змістова глибіння 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 багатомовний етичний досвід народу, особлива втаємничена неконкретність, що лишає місце для дива, казки, усілякої чудасії (як і чортівні):

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.

(«На болоті»)

«Поезії» (1971) склали твори двох попередніх збірок і небагатьох нових віршів. Серед останніх привертають увагу дві малі поеми — «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...» (у пізніших виданнях названа «Голубі сестри людей») і «Гайавата». Малими поемами їх дозволяє назвати епічний розмах, що з'єднує 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 є...». Це — з першого твору, де поетичні лики наших малих річок у їх земному характерному плині витворюють єдиний образ — ріку народного буття. «Як сон суворий, темно-русий» воїн Тетерів, взолочений обжинковий Псло, шовкова Рось під вітрилами Любові і Свободи віддзеркалюють український історичний весвіт від часів Дажбога по сьогодні, яким його відчуває і мислить собі поет. Невипадково животрепетний цей образ завершується лубковим штрихом, притаманним словесному вираженню ідеалу («А з нами наші, наші ріки — Надія, Віра і Любов»).

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

Неметушливі діди володіють тайнами ремесел, баби правлять городяним царством і бавлять дітей, батьки яких дають лад хазяйству, що вимагає трудів і терпіння. Всі шанують усіх, одведені від спокуси, вбережені від лукавого й наділені хлібом насущним. Це — гармонійний світ, і чи не тому він у Вінграновського такий химерний, упосажений у казку й перегру, перейнятий вертепною веселістю й добрим дивацтвом, що насправді не є нашим, існуючим, дійсним?! Це прин-

ципове питання, бо відповідь на нього наближає нас до розуміння всієї подальшої творчої еволюції Вінграновського.

Звернімося до «дитячих» віршів «Поезій» 1971 р. У чім вони власне дитячі й 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 і особлива переконаність в істинності власних уявлень, що з віком полишають людину. 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 нема, не існує. Не-витворене є недійсним!

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,  
 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 й корисне. Так, у дитячій ліриці Миколи Вінграновського висвітлилася природа його таланту, котрий бере від дійсності рівно стільки, скільки потрібно для свободи і краси. Ця лірика так само багато говорить і дорослому, і малому читачеві тому, що кожному пропонує ці універсальні духовні цінності, а не більші чи менші фрагменти знання про суще.

Нова хвиля репресій на початку 70-х років, ідеологічна тарабарщина, руйнація народної моралі та багато іншого, що вийшло із присмерку останньої імперії, рвуть зв'язки живого слова із сучасністю. За таких умов інтуїтивно безпомилковим видається шлях М. Вінграновського, котрий послідовно відходить од загальносуспільної тематики як предмета ненадійного, тимчасового, штучного, чужого, перекладаючи в образне слово самого себе, власну духовну сутність.

З роками надзвичайно загострюється художній зір поета, котрий прагне зафіксувати, утривалити в слові найтонші рухи природи і душі, сума яких і дає вичерпне світовідчуття. Поетом керує вимога повноцінного, адекватного перекладан-

ня художнього світовідчуття в образ, котрий і є для нього справжньою дійсністю. Витворюваний ним правдивий світ душі потребує глибини, деталізованості, багатомірності, та 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 М. Вінграновський, це завдає муки.

Хіба цим пояснюється, чому вражаюча ясність і глибина картин «на срібнім березі» така драматична. У ранньому вірші «Боюсь поворухнутись... тишина...» передчуття значущості й повноти того, що має бути, світле й безжмарне. У подібному за ліричною композицією вірші «В кукурудзинні з-за лиману» (1978) підбивається певний підсумок пережитого, осягнуте зіставляється з «невиказаними» на порозі зрілості думками:

Але душа моя затерпла —  
Відкрилась голосом отим  
Дорога біла серед степна,  
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 немає ні відчаю, ні фатальності — поет невідступний у русі до найповнішої творчої самовіддачі. Це — драматичність таланту, мука творця, котрий завжди лишається більшим за власний витвір, хоча цього «ніхто не бачить»...

У поезиці О. Довженка свобода і любов стоять над смертю, бо підперті буттям народу, винесені в епічний простір. В ліриці «Срібного берега» й далі («Губами теплими і оком золотим», 1984) — навпаки. Скільки драматизму в особисто відчутній минулості життя, скільки героїчної краси у визнанні цього. Збути себе до решти в творчості, віддати до грана — ототожнюється у поета з перемогою над смертю, вічною недоконаністю життя, є останнім доказом деміурга.

Саме тут, у плані найповнішої самовіддачі, розгортається інтимна лірика М. Вінграновського (нині зібрана у книзі «Цю жінку я люблю», 1990), саме тому вона вже не тільки інтимна. Переживання його ліричного персонажа набагато ширші за особисті, наповнені не жаданням утіхи та взаємності, а спрагою віри й надії на те, що душа здатна перейти у щось вічно суще.

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

На ІХ з'їзді письменників України, приголомшений сусільними та економічними катастрофами, І. Драч дорікне поетові за «тиху цвіркунову ноту», що в книгах «Київ» (1982) й «Губами теплими і оком золотим» (1984) витіснила литаврні переكاتи «раннього» Вінграновського. Але ця тонка духовна мелодія і буде відповіддю митця епосі. Поет 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 — жива безконечність, у яку він углиблюється, втурнується, якою розкошує. «Він розглиблює якесь поняття ним же самим (наче вибирає, вигрібає слово із слова: «Із тих одвертостей хоч крихітливу крихту», «мале з малих, крилечечко із крил»), ступенює його до останньої межі, вичерпує до дна: «І самотність-одина у ній одніє», «Я сам самую», «Мовчить печаль, і сум мовчить у сумі, і ти мовчиш. Мовчання, й те мовчить»<sup>1</sup>.

Все сказане підводить до думки, що поетична творчість Миколи Вінграновського — глибоко *ідеалістична*, і саме ця якість дозволила йому подолати межі, гальмівні традиції соцреалістичної естетики, в нелегких зводинах із якими продовжують перебувати чи не всі інші його літературні ровесники.

Важливою сторінкою творчості поета є проза, до якої він звернувся ще в 60-ті роки. Дослідники відзначають взорваність ранніх його повістей («Світ без війни», 1958, «Президент», 1960) на піднесену стилістику О. Довженка<sup>2</sup>. Але в наступних творах, зокрема повістях і оповіданнях 80-х років, Вінграновський виробляє цілком оригінальний стиль, по суті відповідний поетичному письму. Як правило, сюжети його мають дуже відносну подієву основу і рухаються перебігом почуттів, якими щедро наділяються звірі, птахи, рослини і води, сполучені в єдиний, самому собі зрозумілий і достатній світ. Химерний, дивацький, перейнятий гумором, він випромінює світло духовної свободи, не обтяжений натужним дослідженням тих чи тих питань буття, і водночас ці питання в ньому випрозорюються, мовби ненавмисне, супутньо вчуванню в соковиті форми, звуки й кольори життя. Як, скажімо, стоїчна витривалість народу, неубієнність його життєлюбного духу в повісті «Кінь на вечірній зорі» (1986), моральне становлення особистості в повісті «Первінка» (1971), конфліктність цивілізації і природи в повісті «Сіроманець»

<sup>1</sup> Дзюба І. Духовна міра таланту. С. 18.

<sup>2</sup> Там само. С. 20.

(1977) або безпричинність справжньої доброти в повісті «Літо на Десні» (1983), суголосній Довженковій «Зачарованій Десні».

Як і поезія, проза Вінграновського вельми предметна, впосаджена реаліями в соціально-історичне тло часу, багата на яскраві народні характери і, разом з тим, у чомусь головному цьому часові стороння. Чому? В житті, яким його малює Вінграновський,— свої безумовні цінності, які наша епоха визнає, щиро кажучи, «про людське око». Шовкові губи і вологе кінське око, теплий дух землі й веселі зорі, горда самота старого, що кепкує з себе і своєї самотності, перший батьків подарунок,— усе це ті прості, первозданні й першорядні речі, якими людина у прозі Вінграновського повертається до своєї істинно людської суті. Істеричність, розгубленість, хапливість, озлобленість, що ними донесхочу наповнілося ХХ сторіччя, тут чужі.

Усі ці риси поезики Вінграновського вповні виявилися в його новому й на сьогодні центральному прозовому творі — романі «Наливайко» (1991), який за всіма підставами можна визнати явищем сучасної української літератури. У найщільнішому образному письмі розкривається трагічна й героїчна українська історія, а точніше — її увічнений поетом дорогий лик. Авторіві залежить не стільки на тому, як воно було (хоча сумлінність роботи з історичним матеріалом, як і з кожним іншим у Вінграновського — найвища), скільки на тому, як воно є — сьогодні, в наших душах, у нашому ставленні до життя — оце високе й горде начало народної самості, оця неповторна ментальність наддніпрянця — єдина і незрадлива запорука майбутнього. В цьому розумінні роман «Наливайко» •\* не повернення до історії народу, а повернення йому майбутнього. Бодай у слові, поки воно є.

## Іван Драч

(1936 р. нар.)

«Навіщо я? Куди моя дорога? І чи моя тривога проросла Од сивої печалі Козерога В глевке болото рідного села?» — такими екзистенціальними запитаннями катється герой поеми «Ніж у сонці». Оpubлікована 18 серпня 1961 р. з передмовою І. Дзюби на шпальтах «Літературної газети», ця «феєрична трагедія» (початкове авторське визначення жанрової модифікації) спричинила цілу зливу найсуперечливіших відгуків, а зрештою ознаменувала появу в нашій літературі яскравого таланту. Цікаво, що навіть М. Рильський, який

загалом схвально ставився до новаторських пошуків молодого поповнення й підтримав їх у відомій статті «Батьки і діти», не все сприймав у метафоричній «дітей», зокрема спіткнувся саме на шойно процитованих рядках: «...що воно в біса за «сива печаль Козерога?»»<sup>1</sup>.

Нині навряд чи треба доводити, що то ніяка не «красива загадковість», а якраз одна з найхарактерніших рис поезики раннього І. Драча — відтворення в контрастних образах драматизму світосприймання людини, що, як ніколи, реально відчула свою належність до космічного буття, до вселенського безміру, світового розуму, а відтак ще більше — і свою нерозривну єдність із землею колискою. Ліричний герой тієї ранньої віршованої трагедії замислюється над найголовнішим: «Що маю нести в сиві, сині далі? Пшеничну ласку в молодих руках Чи чорний рак водневих вакханалій, Що серце їсть п'яти материкам?» Пройшовши крізь випробування і спокуси, відкинувши «вічного чорта» сумнівів, він вирушає рятувати сонце правди, найсвітліших поривань: «На золотім щиті палаючого Сонця Умру я переможцем. Прощайте!»

Іван Драч народився 17 жовтня 1936 р. в с. Теліжинця Тетіївського району на Київщині. «Чи був у нас хоч один літератор, який не гонив би курей з городу?!» — самоіронічно запитає згодом автор «Балади про генеалогію». Але то — іронія самозахисту, зятятої й вистражданої гідності, відчуття предковічної закоріненості культури, яка жила в сільських джерел.

Перший вірш семикласника Івана Драча був надрукований у районній газеті ще 8 травня 1951 р. Одразу ж по закінченні середньої школи в Тетіїві юнак викладає російську мову та літературу в семиріччі сусіднього села Дзвінячого, далі працює інструктором райкому комсомолу, служить в армії, вступає на філологічний факультет Київського університету, який не закінчить. Павло Загребельний виручить вільнодумного студента роботою в «Літературній Україні». Згодом І. Драч здобуває фах кінодраматурга на Вищих сценарних курсах у Москві, працює у сценарній майстерні кіностудії ім. О. Довженка; після розгрому українського кіно переходить до редакції журналу «Вітчизна»; з середини 80-х обирається до правління Київської організації Спілки письменників України, далі — його головою, а ще згодом — і Головою Народного руху України та депутатом Верховної Ради УРСР тощо.

<sup>1</sup> Рильський М. Збір. творів: У 20 т. К., 1988. Т. 18. С. 561.

За три десятиріччя літературної діяльності видав кільканадцять збірок поезій, перекладів, кіноповістей, літературно-критичних розвідок. Його твори виходили в перекладах на мови народів СРСР та основні мови світу. Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1976) та Державної премії СРСР (1983).

Нелегким і не встеленим трояндами був цей шлях, але в тих неунікненних для наших справжніх «улюбленців муз» протипервенств доби гартувався громадянський характер і темперамент митця, відточувалась на гостру прозірливість його «ланцетогостра мова»:

Перо, мій скальпелью вогненний,  
Ти мій жорстокий лиходій,  
Мій дикий поклик цілоденний,  
Первоцвіт мій, перволюб мій!

Нам розгинати дні ці карі  
До серцевини, до зорі,  
Куди не дійдуть яничари  
В облудній словоблудній грі.

Творчість І. Драча чи не найпоказовіше репрезентує спраглий потяг «шістдесятників», «дітей війни» до знань і естетичного осягнення здобутків людства, їх синтезу з прадавніми фольклорними джерелами, з літературними, культурними, мистецькими надбаннями рідного народу. Цьому сприяли й розпогоджена суспільна атмосфера кінця 50-х — початку 60-х років, у яку молодь повірила як у закономірне торжество добра, справедливості; й манливі обрії, відкриті ще донедавна офіційно таврованими генетикою, кібернетикою, виходом людини в космос...

Усе це знаходить свій вияв на рівні як макро-, так і мікропоетики, тропіки, «будівельного матеріалу» вірша. Скажімо, солярні, сонцепоклонницькі мотиви проймають усю творчість І. Драча — від першої збірки «Соняшник» (1962) — тгсгтіочорнобильської «Храм сонця» (1988). Відчайдушний реформатор і новатор у сфері поетики («Художнику — немає скutih норм. Він — норма сам, він сам в своєму стилі...»), митець водночас виступає і тут продовжувачем традицій. Від народної космогонії до філософських та естетичних шу-кань Г. Сковороди<sup>1</sup>, натурфілософізму Б.-І. Антонича, сонцепоклонництва М. Коцюбинського, О. Довженка, П. Тичини, О. Гончара, футуристичного космізму нашої поезії 20-х років. «Протуберанці сонця» — так І. Драч називає свою другу збірку (1965), ідейно-змістовим центром якої стає одноймен-

<sup>1</sup> Дні.: Ласло-Куцюк А. Апофеоз світла у творчості Григорія Сковороди // Слово і час. 1990. № 3.

ний вірш, де перекинуто асоціативний місток від серця до сонця («Так б'ють з сердець протуберанці — Повстанці сонця...»). Ця метафора стає своєрідним наскрізним образом-символом, що передає потужну активність розумового й почуттєвого, наукового й естетичного осягнення сокровенних таємниць буття, самооновну, воскрешальну енергію Все-світу.

Наша скам'яніла естетична свідомість початку 60-х із неабиякою натугою сприймала поетику раннього Драча, однією з найхарактерніших особливостей якої була віддалена асоціативність, різке, ніби аж механічне поєднання предмет-НоС чуттєвої конкретики реалістичних деталей із незвичним їх метафоричним наповненням, символізацією. У «Баладі про соняшник» автор заключними рядками ніби аж розтлумачує, що йдеться про поета й поезію, а все Ж досить незвично було читати спочатку: «В соняшника були руки і ноги, Було тіло шорстке і зелене. Він бігав наввипередки з вітром...» Призабулося, що і фольклорним баладам притаманні такі метаморфози: дівчина стає тополею, калиною, козак — явором...

Взаємопереплетене з традицією новаторство І. Драча не тільки у зовні незвичних словосполучках, сміливому введенні наукової лексики в мову вірша, а насамперед — у прагненні поєднати в цілісному образному баченні прадавнє народно-поетичне й сучасне «науково-художнє» розуміння, осягнення й переживання першооснов, джерел буття. Це породжує філософські роздуми над вічними гносеологічними питаннями, над колобігом світових перетворень, плінністю в них окремої людини та неминущістю її прозрінь, творчої роботи на благо свого краю, Землі, Космосу («Таємниця початку», «Балада зі знаком запитання», «Таємниця буття», «Зелена брама» та ін.). Драматично втілено й проблему духовного, морального «забезпечення» науково-технічного поступу («Балада ДНК-.-», «Балада про кібернетичний собор»). Майже три десятиріччя тому тут прозвучали пророчі перестороги щодо загрози використання найвищих досягнень генетики, кібернетики, ядерної енергетики не на користь, а на погибель людству.

«Балада ДНК-.-» була надрукована в другій збірці поета, «Протуберанці серця», «Балада про кібернетичний собор» — у «Баладах буднів» (1967). Того ж року з'явилися і «Поезії» — своєрідний підсумок першого етапу творчості, означеного рубежем тридцятиліття. Це було бурхливе входження в літературу, утвердження оригінальної манери письма, відкриття нових проблемно-тематичних шарів, зображально-виражальних можливостей слова. Буйна метафоричність,

свіжість світосприйняття, гіперболізація максималістськи загостріхних почуттів і думань, жага опанування й переплавлення у тиглі власної творчості найяскравіших здобутків світової культури, космізм і «заземленість»,— ці та інші риси художнього почерку І. Драча чи не найяскравіше виявилися саме в тих перших чотирьох збірках, виданих протягом п'яти років. Тож і не дивно, що вони мали досить широкий спектр критичних поцінувань — од справно фабрикованого «голосу народу» до обурених і розважливих, розтлумачувальних і підтримувальних виступів письменників та літературознавців. А тим часом і «відлига», і навіть її інерція, скінчилися. Ортодоксальні, «класово пильні» критики й анонімна «громадська думка» прищільно б'ють по найпрозорливіших творах.

У «Поезіях», крім розділів «Соняшник» та «Протуберанці серця», куди увійшли вибрані твори з одноіменних збірок, був і новий розділ, який згодом переріс у книжку тієї ж назви,— «До джерел» (1972). У цьому розділі знаходимо ще один попереджувальний вірш, «Каравела», де в алегоричній картині аварії літака з цирковими артистами на борту вгадуються апокаліптичні візії, основний притчевий зміст яких — неминучість розплати за brutальне знущення чи витончений глум над природою і людиною: не врятуються ні ошукані, ані ошуканці.

Збірка «До джерел» вийшла по п'ятирічній мовчанці після умовно виділеного нами бурхливого початкового періоду творчості поета. Завдяки своїй багатозначній інакомовності, глибокому контекстуальному поліфонізму вона відбила широку гаму найрізноманітніших драматичних колізій, мислительних і духовних змагань, якими були перейняті автор, усе суспільство тієї складної для української культури доби. Тут і бунтівливі, спрямовані в сучасність «Балада про Кармалюка» та «Оскарження Івана Гонти», і початок сквородинського циклу з осмисленням постаті видатного філософа-інакодумця, котрий зміг подолати час непіддатливістю до спокус світу. Тут і «Причетність планетарна» та «Дзвони» з усвідомленням неможливості втекти од «світу-дзвону»; і гнівна інвектива «Мовчанка Стефаніка», актуальність якої в «застійному» контексті посилювалася ледь закамуюфльованою заголовком власне прямою мовою ліричного героя. В «коло думань» поета ще з перших його збірок постійно входило відчуття «провини безневинної» («Дві сестри»), відповідальності митця за існування «доль забутих», діраження наблизитися до «тієї єдино озонної Правди», від якої «іноді тільки буваєш на відстані серця» («Балада про дядька Гордія», що справила величезний вплив не тільки на поезію, а й на прозу шістдесятників),

Загалом роздуми над призначенням, доета і поезії, над одвічною дилемою творчої свободи і необхідності супроводжують ліричного героя на всьому шляху його духовного самовдосконалення: «Сонячний етюд», «Крила» (талант і компроміс), «Балада творчості», «Десь на дні моїх ночей», «Не будьте самовбивцями» («Народжуйте себе, допоки світу...»), «Саркастичне», «Ідея фікс», «Триптих про слова», «Поезії», «Хула і хвала» та ін.

А водночас не цурався поет і гедоністичних мотивів, жадібно й чуливо відгукуючись на багатоголосу «оркестровку світу», його веселкову палітру, його навсібічну розпростореність.

Різноплановий і внутрішньо цілісний ліричний герой постає в інтимній ліриці: то молодечо зізнається в аж ніяк не «святих» підсвідомих порухах («Березневий чад»), у парубочьких, одчаюватих учинках («Весільна мелодія»), а то раптом відчуває незахищеність перед «сонячно-гірким» медом «Дівочих пальців». Серпанок таїни, недомовленість, поетика безсюжетної передачі напівзашифрованого коду сердець дають змогу читачеві на основі власної образної уяви, емоційних ресурсів співтворити на «запропоновану тему». І воднораз, як-от у «Лебединому етюді», сугестивна образна канва, баркарольна музика вірша не випускають уяви сприймача-«співтворця» з полону елегантних інтонацій зачарованого напівсуну.

Багатобарвність, універсальність буття спонукають залучати образні ресурси з інших видів мистецтва — архітектури, скульптури, живопису. Так, у верлібрі «Вечірня акварель» переповненість світосприймання передає «малярський» імпресіонізм, «накладений» на пасторальну «загрунтовку» за допомогою соковитого, буйнометафоричного мазка. Ще з ранніх збірок І. Драча проглядає і дедалі посилюється увага не лише до суб'єктивного, «власне-авторського» життя почуттів, а й до їх об'єктивної. Що далі, то більше феномен кохання осягається і в космічному дійстві буття: «Ми зірно лежимо. Ми любимося тут. Нас пар та й пар лежить на всій землі під небом...» (вірш «Лягають зорі навznak, як і ми...» з присвятою дружині). І — те, що значно рідше зустрінемо в інших сучасних поетів,— гюльова інтимна лірика («Лист конозисті дівчини», «Етюд — копія записки», «Жінка і море», «Поема для жіночого голосу» та ін.), прагнення збагнути і відтворити психологію почуттів персонажів («Фіалковий етюд», «Закохані під дощем», «Жінки і лелеки», «Індіанка Ліліан», «Двоє ввечері пішки», «Акселератка...»).

У творчості раннього Драча можна знайти і відверто еротичні образки («Двоє в пшениці», «Двадцять вісім»),

однак народно-поетичне світовідчуття («Орлина балада»), обізнаність із шедеврами світової лірики («3 пісні пісень») не зраджують поета в своїх основах.

Не все в доробку І. Драча склало іспит часові. Особливо це стосується деяких творів з наступних двох збірок — «Корінь і крона» (1974) та «Київське небо» (1976). Не виключено, що їх автор свідомо йшов подекуди на «тактичні компроміси», аби, зміцнивши свої позиції (саме за «Корінь і крону» йому було присуджено 1976 р. Державну премію імені Т. Г. Шевченка), мати змогу розбудовувати суверенний художній світ. Цьому сприяли й постійні мандрівки, численні зустрічі з найрізноманітнішими читацькими аудиторіями, з шахтарями, будівельниками, кібернетиками, сільськими трудівниками.

Ця відкритість «вітрам сучасності» знайшла свій вихід на сторінках збірки «Корінь і крона», що заявлено вже самими назвами розділів «Подих доби» та «Подорожник».

Розділ «Подих доби» містив ще й цикли «Подих атомної», «Подих Донбасу», «Подих Єнісею», котрі відкривалися «величальними», що сьогодні сприймаються як поступка (чи тактичний обхідний маневр) перед офіційною парадністю, постійно долати яку автор таки притомився. Так, у «Поліській легенді» під впливом тодішньої загальносуспільної ейфорії щодо райдужного майбутнього «мирного атома» досить ідилічно зображено його «заручини» з нареченою Прип'яттю (хоч є там і тривожні нотки з приводу майбутнього «шлюбу»).

Своєрідне поєднання епічності з напруженим драматизмом та ліричністю знаходить у творчості І. Драча відповідне родове, видове, жанрове втілення. Не випадково один з найулюбленіших жанрів раннього періоду — балада. Його пряма «спадкоємиця» за синтетичною здатністю поєднувати епічне, ліричне й драматичне в більш розгорненому варіанті — драматична поема. Хоч можна назвати й «посередників» — ліро-епічні поеми («Ніж у сонці», «Смерть Шевченка», «Спрага») з їх сильною драматичною напругою, навіть і з формальною розбивкою на монологи персонажів.

Своєрідність «Думи про Вчителя» (1976) — у спробі сполучити документальну основу, «колаж» зі специфікою жанру драматичної поеми, що цурається побутовізму, тяжіє до романтичної окриленості, символічних картин та образів, філософських узагальнень. Це дало змогу наповнити «колаж» драматичною напругою, поєднати документ і вимисел, конкретність і узагальненість, ліризм і епічність. У «Думі про Вчителя» цьому сприяло й те, що в її основу лягла реальна доля прототипа, В. Сухомлинського, життя якого, на думку

Драча-есеїста, «щойно починається» (Духовний меч. С. 340). А Драч-драматург трансформує документ, вводить його в широкий метафоричний, філософський контекст. Це справді дума (підкреслено й фольклорний родовід) — про народного Вчителя, про традиції нашої етнопедагогіки, про минуле, сучасне й майбутнє освіти, культури, школи, формування духовного світу людини, гідної свого багатостраждального народу.

Драматична поема «Соловейко-Сольвейг» (1978) присвячена стосункам матеріального й духовного, розумового і чуттєвого в житті й творчості. Основні ідеї, образи, характери, колізії цього твору визрівали в ліриці поета. Центральний конфлікт будується на гострому усвідомленні митцем, скульптором Мариною Турчин свого покликання, необхідності повної самовіддачі в творчості й не менш гострому відчутті жінкою, сорокалітньою вдовою, одвічного покликку — бути коханою, матір'ю. Незвичність тут — і в показі буденних обставин творчості духовно багаті особистості (а жанрова специфіка драматичної поеми вимагає котурнів!); у деяких випадках серйозне перемишується з іронією, гротеском, зокрема й стосовно головної героїні; є чимало нетрадиційних для української сцени колізій; дещо нагнітається фатальність у збігові обставин, у переплетенні родинних зв'язків між персонажами.

Тема фашизму (в усіх його виявах!) непокоїть поета з перших кроків творчості. Звучить вона і в розглянутих двох драматичних поемах, а в третій — «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980) — виходить на передній план. Цього разу персонажі цілком відповідають специфіці жанру — це не так образи-характери, як образи-символи, носії діаметрально протилежних ідей і естетико-філософських категорій. Водночас використано й уже знайдену форму «колажу»: монтуються вірші Неруди, спогади, ремінісценції з його творчості.

Усі три драматичні поеми, як значні художні узагальнення, у трансформованому вигляді втілювали й боріння духу, реальні життєві колізії їх автора, допомогли йому здолати певний спад у творчості, «вивернутися» з-під репресивного маховика і здобути нове художнє дихання. Про це свідчить уже збірка «Сонячний фенікс» (1978) — і символіко назви, і такими віршами, як «Дівич-сніги», «Дід Любимененпокин», «Барвінок», «Лист до калини», «Тяжіння землі», «Чому ти, серце, все болиш частіш?..» (це своєрідний віршований трактат із психології творчості, самовичерпування, спалення й відродження, воскресіння).

«Американський зошит» (1980) увібрав у себе не так заокеанські враження, як узагальнені роздуми і про наше жит-



тя, і на загальнолюдські теми, яким прислужився погляд «ізвідти». Вірші «Берест Катерини Білокур», «Божевільний автомобіль» і «Вільний велосипед», «Золота магія зерна», «Назад до природи», «Життя — тенісний корт на цвинтарі» вже своїми назвами апелюють до розуму й серця сучасної людини, безвідносно до місця її перебування на планеті. Хоч не обійшлося в збірці й без певних ідеологічних «підстраховок».

У передчорнобильські роки лірика поета дедалі більше наповнюється ностальгійно-спогадальними настроями: згадуються близькі серцю дні становлення, враження дитинства, молодості; посилюються екологічні мотиви, що ведуть родовід і від «калинової» гілки його лірики, й від філософії гандизму, творчого самоспалення («В поетів і дерев серця беззахисні, Лише згоряючи, вони слугують сонцю...»). У збірці «Шабля і хустина» (1981) це насамперед цикл «З інтимного щоденника білої берези», а в ньому такі вірші, як «Дибуча земля розпросторить рамена...», «Люди, машини, бджоли», «Від сонця втік веселий зайчик...», «Волошка...». Тут же — присягання на вірність загубленим тоталітарним режимом побратимам («Наближення до Паруйра Севака», «Григорові Тютюннику»). Прозірливе, подане через прийом сновидіння осмислення ситуації в суспільстві — вірш «Людиноптахи, птахолюди — ми».

У збірці «Теліжинці» (1985) під спільним «дахом» зібралися зігріті вдячною пам'яттю ліричного оповідача земляки, сусіди, родичі поета. Взяті «з природи», зі своїми справжніми іменами, вони стали уособленням найкращих рис народного характеру. Тут і поглиблені роздуми над законами життя і смерті, покликанням художника донести до нащадків живий дух, правду свого часу, завданням удосконалити цей час, людей, самого себе. Ліричний герой уже не квапить за хланно увібрати в себе весь світ, а проживає кожну мить неповторного буття, його барви, запахи, звуки. Розвивається й перейнята в Пабло Неруди та продовжена ще замолоду («Балада золотої цибулі») традиція поетизації «простих речей», насправді теж незглибимих у своєму «космосі», та ще перепущених крізь розмай людського сприйняття.

Розпочавши з усвідомлення безміру й мілини власних творчих можливостей («До джерел»), поет приходить до відчуття геніальної простоти світобудови. «Принести води» — «Просто вода» — «Велика вода» — ланки цього внутрішнього драматичного руху думки й почуття. І постає мегаметафора творчого плину від розкорінених джерел до великої води вічності, зринає одне з глобальних протиставлень — протиставлення води і вогню, по-античному укрупнених складників життя і смерті.

Фізично відчувається агресивність зла: назва вірша «Зализо» дала заголовок цілому розділові «Теліжинців». Йому «опонує» розділ, озаглавлений назвою іншого вірша — «Мачинка» («отака проста», органічна, життєлюбна і смертна «річ», яка протистоїть зимі й лиху).

Двотомне зібрання вибраних творів поета — (1986) з ґрунтовною передмовою Л. Новиченка ніби підвело ризику під усім доробком п'ятдесятилітнього автора. Певною мірою символічно, що сам він вилучив з верстки цикл «Подих атомної». А на IX з'їзді письменників України (червень 1986 р.) першим кинув у вічі можновладцям слова правди. Поема-мозаїка «Чорнобильська мадонна» постала як спокута й прозріння дорогою ціною. •

За безладу безмір, за кар'єри і премії,  
Немов на війні, знову вихід один:  
За мудрість всесвітню дурних академії  
Платим безсмертям — життям молодим...—

заклучна строфа фрагмента поеми, озаглавленого гірко-саркастично: «Ода молодості». Взагалі на заголовки тут припадає досить вагоме художнє навантаження. «Материнська пісня з чоловічої душі» — образ мадонни, яка пожертвувала своїм сином задля порятунку людства, знаходить і таке переосмислення. Ще один біблійний мотив постає в новому освітленні-опроміненні, породжуючи «Роздуми під час відкритого суду в закритій зоні на стару тему: Ірод і Пілат». Заголовок готує до глобальної часово-просторової сумірності того, що відбувається. А що таке «відкритий» суд у закритій зоні? Пародія? Фарс?

Добро і зло — зовсім не «абстрактні» морально-етичні категорії, вони справді матеріалізуються, втілюються, уособлюються, вони багатолікі: те, що колись символізував Соловей-розбійник, нині озивається щебетом дозиметра. Таким переосмисленням біблійної, вітчизняної фольклорної та літературної традиції створюється місткий образ і невмирущості лиха, і смертельної прірви, яка чигає на людство. На захист святинь і самозахист стають у «Чорнобильській мадонні» й божества скіфського пантеону (розділ «Бенкет в йору СНІДу, або Скіфська мадонна»). Прагнучи передати багатолікість народної біди, поет зберігає й фактологічну основу, портретну конкретику, подає зразки «сучасного фольклору» («На горі горить реактор, Під горою оре трактор»), цитує колег-письменників, переповідає розповіді учасників ліквідації аварії, вловлює її закордонне відлуння. Із цієї мозаїки постає багаточасова структура, де алегорія еднається з «прямою мовою», саркастичні й трагічні ноги — зі сповідальними, постає естетично пережита художня істи-

на. «Сіль пізнання — це плід каяття», — рядок із завершальної строфи поеми, який ще раз стверджує, що ідейно-естетичні засади у поета цього зрілого періоду підпорядковуються морально-етичним.

У з'ясуванні закономірностей ідейно-естетичної еволюції поета неприйнятні «лінійні» виміри: навіть деклароване ним самим приборкання метафоричного буяння, рух у напрямі посилення простоти й аскетичності письма потрібно розглядати в контексті всієї його поліфонічної творчості. Центральні образи етапних творів з плином часу стають опорними знаками-символами, що їх автор уводить до нових художніх структур поряд з образами, викликаними і культурологічним контекстом, і живою повсякденністю. Це сприяє наближенню просторово-часової протяжності, змістової глибини й опуклості, розгалужено-асоціативної багатомірності постійно розширюваного образного світу. Певні перепади зумовлюють не тільки «зростання догори», а й закономірну втрату чуттєвої свіжості; зате посилюється збагачений досвідом аналітизм у підході до головного об'єкта естетичної обсервації — людини-творця і людини-руйнівника, діалектики «генія» і «злодійства», їх драматичної сумісності-несумісності.

Провидцем виявився автор кіноповісті «Криниця для спраглих» (1967) у порушенні тих проблем, які згодом посіли значне місце в нашій прозі: втрата зв'язків із рідним корінням, відчуження од первинно необхідного й живлющого загрожує неминучою катастрофою. Знятий за кіноповістю однойменний фільм (режисер Ю. Ілленко) понад 20 років не допускали до глядача. Проте літературну основу авторіві вдалося надрукувати, «замаскувавши» під спільною обкладинкою з виданою до 100-річчя Лесі Українки кіноповістю «Іду до тебе» (1970). В останній, екранізованій М. Машенком, відтворено трагічні обставини народження драматичної поеми «Одержима» — одного з етико-естетичних шедеврів поетеси.

За мотивами творів М. Гоголя І. Драч написав два кіносценарії — «Пропала грамота» (1971) і «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1984). Перший став основою фільму, знятого І. Миколайчуком (за джентльменською угодою з режисером Б. Івченком, прізвище якого зазначено в титрах), недооціненого здобутку національного кіно, де органічно переплелися м'який добрий гумор і всепрощальна сльоза, народна демонологія, козацьке минуле і глибоко сучасний підтекст, критичне осмислення причин національного лиха і оптимістичне «биття» тим лихом об землю. Другий фільм (режисер — Ю. Ткаченко) — своєрідне дослідження дикан-

ських фольклорних джерел творчості Миколи Гоголя в їх зіставленні з «перевагами» сучасної цивілізації. «Камінний хрест» зняв Л. Осика, він же поставив за сценарієм І. Драча не вельми вдалу комедію «Дід лівого крайнього» (1970), де головну роль виконував М. Яковченко. У співавторстві з І. Миколайчуком І. Драч написав кіноповість про композитора Миколу Лисенка, яку екранізував Т. Левчук; у співавторстві з М. Машенком — два екранізовані ним сценарії — «Мама рідна, улюблена» (1986) та «Зона» (1988).

Як свідчення творчої поліфонії варто згадати й бурлеск-оперу «Енеїда»: автор сценічної версії І. Драч та режисер С. Данченко чимало попрацювали, аби безсмертний твір І. Котляревського здобув друге дихання на сцені театру ім. І. Франка.

До книжки «Духовний меч» (1983) увійшли написані протягом двадцяти років літературно-критичні нариси та есе, які, крім усього іншого, доповнюють портрет митця: у багатьох випадках це ті ж імена, проблеми, мотиви, якими переймається Драч-художник, — своєрідний вияв творчої послідовності.

Пройшовши кризу феєричний злет 60-х і стагнацію 70-х, спокуту і самоочищення 80-х, розбудивши осяжні ідейно-тематичні, етико-естетичні перелоги духу, муза поета, кінодраматурга, есеїста Івана Драча ніби повертається до своєї серцевини, збагативши її імперативом дії, а можливо — й нового самозаглиблення.

## Борис Олійник

(1935 р. нар.)

Борис Олійник народився 22 жовтня 1935 р. в с. Зачепилівці на Полтавщині. Після закінчення середньої школи вступає на факультет журналістики Київського університету (1953), а 1958 р. починає роботу в редакції газети «Молодь України». Як журналіст він часто їздить у відрядження, зокрема на будівництво Лисичанського хімкомбінату, про нього ж і про молоде тоді місто Северодонецьк друкує в газеті серію нарисів та видає документальну повість «За Сіверським Дінцем» (1959). А 1962 р. з'явилась перша збірка поезій — «Б'ють у крицю ковалі». «Була вона, — зауважить згодом, — така собі, за винятком кількох віршів»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Співати своїм голосом // Олійник Б. Планета поезія. К, 1983. С. 181.

Вже тоді окреслюється коло панівних ідей і художніх принципів, публіцистично декларується відданість комуністичним ідеалам. Так, у «Легенді про гілку бузкову» в душі радянської революційної романтики, взорованої на «Гренаду» М. Светлова, розробляється фактично той самий сюжет про смерть українського хлопця, воїна інтербригади в далекій Іспанії.

Домінантою другої збірки — «Двадцятий вал» (1964), відзначеної Республіканською комсомольською премією ім. М. Островського, — стає поєднання героїчного й буденного, високого й приземленого. У добу нарощування науково-технічних здобутків поет прагне сказати своє слово про людину, здатну прокладати дороги в космос, пізнавати мікросвіт фізичних речей і водночас якнайглибше вкорінюватися в рідний ґрунт, в історичний досвід народного життя. Так, докопуючись суті «Щастя» (це назва одного з ранніх віршів), поет зговорить про зобутки таланту і генія людини, наголошує, що поряд із досягненнями космонавтів («Найкращі пісні — героям, і квіти найкращі — їм») має належно цінуватися і праця хлібороба? тракториста, що «плугами Гортає рахманні скиби» землі. Це, власне, варіація на ту ж тему, що й Симоненкові «Дума про щастя», «Піч», «Баба Онися», а в І. Драча — «Балада про Сар'янів та Ван-Гогів», «Дві сестри» та ін.

Не купуйте теми в магазинах,  
Не шукайте істину у пальці,—  
В картузах, у вишвілих хустинах  
Ходять теми на роботу вранці.

Синій птах не в мареві Атлантики,  
І не в екзотичному Коломбо...  
Косять жито стомлені романтики  
У неромантичних робах.

П. Тичина, маючи на увазі цей вірш, занотував якось удосвіта: «Знайти в попередніх номерах газет Бориса Олійника вірш. Він хороший, цей вірш. Написати йому. 5-та година ранку 19/ХГ62»<sup>1</sup>.

І далі поряд із Драчевими та Симоненковими героями — дядьками, тітками, дідами, з'являються й Олійникові, як-от хворий хлібороб («Про хоробрість»), чи інвалід з фронту, чесна людина («Дядько Яків»), або ж скромна вчителька («Формула»).

На перших порах у Б. Олійника відчувається брак філософської глибини, різнобічності в погляді на світ, вільної розкутості та природності в ліричних роздумах над подіями

<sup>1</sup> Тичина П. Из щоденникових записів. К., 1981. С. 321.

та явищами сучасності. У наступних збірках — «Вибір» (1965), «Коло» (1968), «Відлуння» (1970), «Рух» (1973), укладених за принципом ідейно-тематичної та композиційної цілісності, автор дедалі більше утверджується на позиціях ригоризму, майстерно й небезталанно, але й не без ілюстративності шукає визначальних громадянських, політичних, морально-етичних тем. Зокрема, декларується вибір єдино правильної, ідейно непохитної громадянської позиції, наголошується на необхідності об'єднання помислів, поривань та інтересів людей різних поколінь:

Батьки і діти! Діти і батьки!  
Нерозділимо і одвічне коло.  
Ми засіваємо житейське поле,  
І не на день минуший — на віки.

Між нас не ляжуть вирвами роки,  
Бо наша кров пульсує в нашій долі...  
Батьки і діти... Діти і батьки...  
Нам нічого ділити на спільнім полі.

І все ж попри такі риторично-ідилічні пасажі драматизм вираження почувань людини, конфліктність, зіткнення різних духовних начал у багатьох його творах — «Балада про вогонь і принципи», «Ринг», «Триптих пильності», «Засторога», вірші з циклу «Коло» — проявляються досить виразно, зокрема ті, що спрямовані проти пристосовництва, егоїзму, міщанської корисливості.

Своїм соціально-філософським роздумам поет надає розважливо-непоспішливої, ліричної, лірико-іронічної і навіть лірико-пародійної форми (останнє, наприклад, спостерігаємо у вірші «Стою на землі»). Введення ж у художній текст прозаїзмів, влучних висловів з народного побутового мовлення, прямої та діалогічної мови, зміна канонічної метрики за допомогою пауз, недомовленості надає віршеві довірливих природних інтонацій.

У пору зрілості Б. Олійник дедалі більше політизується, що засвідчують такі твори, як «Мавзолей Володимира Леніна», «Пізнання», «Гора (Роздум)», «Комуністи», «Кредо (Кантата)» тощо. Йдеться в них про Леніна, комуністів і, осяжніше, — про шлях молодого людини (в її образі найперше бачиться сам поет) до пізнання цих постатей і прилучення до їхньої революційної справи. Це сповна відповідало тогочасній атмосфері й недаремно дістало гучне офіційне визнання. А проте багатьом його влучним і афористичним висловам випало звучати по-іншому. Так, у циклі «Комуністи» рядки про «пільги», «права», — як усі, мовляв, комуністи вмійте жити, та «не всі, як вони, вмійте вмирати», — неждано набувають і одверто іронічного змісту. Адже в кінці

80-х — на початку 90-х років у світлі гласності постали ганебні факти й тенденції переродження керівної номенклатури у касту набувателів, політичних лицемірів, кар'єристів, творців і натхненників нових культів особи і культиків.

Традиційне для тогочасного художньо-пропагандистського стилю «відкриття Америки» ознаменував цикл віршів Б. Олійника «Від Білої хати до Білого дому...», вміщений у збірці «Заклинання вогню» (1978). В основу циклу лягли враження від перебування у США в складі делегації Української РСР на XXX сесії Генеральної асамблеї ООН. Тут і неодмінний осуд «їхніх звичаїв», і викриття буржуазних політиків, які ревно служать великому капіталу, постійно перебуваючи під його контролем («В рамі прицілу»), і засвідчення авторської ідейної переконаності та непідкупності. Тут і оригінальні, суто олійниківські, художні знахідки. Автор майстерно змінює реєстри, тембри та ритми мовлення, досягаючи певної розкутості «обов'язкової програми», що вимагалася в таких випадках.

Сюжетно-композиційна стрункість і змістова зумовленість розгортання ліричної теми характерні й для інших Олійникових циклів — «Сковорода і світ», «Досвід», «На лінії тиші», «При гончарному крузі. Олесю Гончару», «Сиве сонце моє. Пам'яті матері». Своєю вагомністю та художньою своєрідністю в цьому переліку вирізняються «Досвід» і «Сиве сонце моє».

У першому з них ліричний герой поета відкриває морально-етичний досвід, надбаний особистістю на її життєвому шляху, виснуваний з різних ситуацій — соціальних, морально-побутових і духовних, сучасних та історичних. Тут особлива роль належить ліричним монологам, у яких він говорить про настання пори творчих розмислів і найвищої відповідальності людини перед собою і сучасниками: «Все легше свій відступ від юних замрій зрозуміть, Все важче і важче той відступ прощати»; «Все нижче відсоток, рокований на помилки, І так неймовірно зроста їхня вартість!» («Літа вже не мчать...»). Мотиви відповідальності перед людьми й вимогливості до себе — провідні у згаданому циклі.

Поетові вдаються вірші медитативного характеру з їх сповідями, деклараціями, осмисленням різних життєвих колізій та ситуацій. Для творів цього роду характерний вірш «Був чоловік... І — нема...», пройнятий болем за людину, яку забирає неблаганна смерть: «Літо й весна — по колу. А чоловіка — нема... Страшно не те, що нема. А що й не буде ж ніколи!» Поезію «Погоня... І постріл...» витримано в дусі фольклорної притчі, як і притчевий, пройнятий іронічно-сатиричним пафосом вірш «Між людей у будні й свята...».

Притчевість загалом притаманна всій творчості поета. Вільно почувуючись у розгортанні сюжету, ретельно розробляючи композицію кожного твору, він використовує форму віршованого інакомовлення для опрацювання того ж таки кола ідейних завдань: роздуми про людину в системі її історично-соціальних зв'язків, про набуті попередніми поколіннями моральні уроки, що входять у духовний світ сучасності й збагачуються її досвідом. У таких творах, як «Принцип», «Про середину», «Притча про ноги», «Притча про славу», «У поета гроші завелись» та ін., основний спосіб вираження — художня умовність, вигадка; ними позначена сюжетна лінія, що вбирає в себе елементи казки, фантастики, алегоричну та символічну образність.

Справжнє художнє досягнення Б. Олійника — цикл-поема «Сиве сонце моє». Укладений із дев'яти поезій, написаних різними віршованими розмірами, у щоразу відмінній психологічній і художній тональності, викликаний глибоким людським переживанням, цикл несе в собі і сповідь сина перед пам'яттю матері, і схиляння перед її чесним трудовим життям, і роздуми про призначення людини на землі.

Художня сила віршів про матір визначається не лише правдивим відтворенням збурених людських почуттів, незвичайною емоційністю, джерельною чистотою слова. Як це притаманно Олійникові у віршах трагічного звучання, він охоплює широкі обрії людського життя з його виробничим, морально-духовним досвідом і зі всією пам'яттю душі.

Відповідно до завдань, що їх ставить і розв'язує Олійник у поемах, визначаються й їхні композиційно-сюжетні особливості. Поема-цикл «У дзеркалі слова» може бути прикладом того, як автор змальовує епізоди й картини людського буття з метою унаочнити спізнані й осмислені ним ідеї. Те, що відбувалося з людиною і народом, тут постає не в хронологічно розгорнутому сюжеті, а в системі роздумів оповідача про" підзвітність кожного вчинку і слова людини судові пам'яті, судові історичного досвіду.

Створюючи поему-цикл «У дзеркалі слова», Б. Олійник уже написав поеми «Дорога», «Рух», «Доля», «Урок», що стали небуденними явищами в сучасній українській поезії. У «Дорозі» перед нами проходять події та епізоди від Григорія Сковороди до епохи освоєння космосу. Художньо це виправдано: адже філософи не одне століття «Ціпками землю торсали і мацали, щоб віднайти Дорогу всіх дорог». Та все одно, пише автор, для нас лишається істотним запитання: «Так звідки ж ти, Дорого, почалась?». У поемі якраз і ведуться пошуки відповіді на ці запитання, як і на таке ж важливе інше: який твій напрям, до чого ведеш людство, дорого?

Тема поступу народу, безупинного в плині часу, спадкоємності поколінь — постійно важлива й актуальна для поета. В поемах «Рух», «Доля», «Урок» він продовжив філософсько-моральні роздуми над явищами й проблемами, якими захоплювався й раніше, — продовжив, звичайно, обираючи нові аспекти в осмисленні народного життя. Так, у поемі «Рух» автор роздумує над нездоланністю поступу людського, над громадянською цілісністю людини-патріота і разом з тим в іронічно-сатиричному тоні осуджує «громадянина планети Земля», позбавленого відчуття Батьківщини.

Актуальність цих ідей і мотивів, їхня природність для творчості Б. Олійника підтверджує поема «Поворотний круг» (1989), у якій автор детально й прискіпливо, на широкому соціально-побутовому тлі простежує трагічний мотив роздвоєння особистості, коли вона, піддаючись новомодним віянням технократичного цивілізованого світу, втрачає зв'язки зі своїм народом, історико-національними цінностями народу, з джерелами його мистецтва, моралі, гуманістичних звичаїв тощо.

«Доля» — теж поема-роздум, поема-пошук; ідеться в ній про духовно-моральне багатство людини, про органічну єдність у її матеріальному та духовному бутті історії й сучасності. Ця стрижнева ідея, що перебуває в центрі авторської уваги, значною мірою зумовлює структурну багатоплановість твору — перенесення дії з міста, де живе герой-оповідач, у село, до матері, екскурси в далеке минуле, де оповідачеві відкриваються сторінки боротьби народу за своє визволення. Як і в попередніх поемах, часова різноплщинність і просторова широчінь дії потребували й відповідних образних рішень. Саме тут поет послуговується умовними, притчевими засобами, вводячи у твір образ «білого-білого» коня, подаючи сон-видіння, що провадить читача в минулі століття, вдаючись до ускладнених композиційних вирішень.

Високу оцінку критики й читача дістала поема Олійника «Урок». Скориставшись у ній таким сюжетно-композиційним прийомом, як розмова батька й сина про трагічну подію 1941 року в сербському містечку Крагуєваць — знищення гітлерівцями тисяч мешканців, серед них і учнів гімназії, автор наснажує твір живим полемічним спілкуванням людини старшого покоління з сином про неперебутність пам'яті у страшній війні.

Змістовність поеми (а в ній поєднано різні часові площини — дні другої світової війни й сучасність) полягає насамперед у тому, що через суперечку батька з сином, спочатку досить байдужим до спізаного, попередніми поколіннями, простежується процес засвоєння молодим сучасником великих істин, цінних для нього не менше, ніж для його батьків.

Поєми Б. Олійника засвідчують міцну сув'язь філософських роздумів про найголовніші проблеми сучасності, невіддільні од минулого й спроектовані на майбутнє. «Закликання вогню» має точки дотику до попередніх творів — «Дороги», «Доля», «Уроку», хоча тут автора найперше цікавить питання найвищої відповідальності поета перед сучасниками й нащадками.

У цей ряд Олійникових поем-роздумів органічно входять і його найновіші твори цього жанру — «Сім» і «Пришестя» (збірка «Поворотний круг»). Визначальний художньо-творчий принцип у них — розмисли ліричного оповідача (при цьому він відштовхується од трагічних подій ХХ століття — чорнобильська трагедія, голод 1932—1933 років, жорстокі репресії за культу особи Сталіна) про непримиренне протистояння добра і зла, про наші неоціненні національні втрати н про живі традиції народу, його історію, культуру, про необхідність повернення до джерел совісті, моральної чистоти людини. Черпаючи свої художні аргументи з багатовікової історії людства, автор пристрасно закликає до піднесення національної, духовної зрілості сучасника.

Один з активних діячів культури, Б. Олійник виступає в пресі зі статтями, позначеними власним баченням постатей видатних письменників дожовтневої доби та українських митців-сучасників («Планета поезія», 1983), словом публіциста порушує актуальні проблеми сьогодення. Широкий громадянсько-політичний відгомін здобули, зокрема, його виступи з животрепетних тем екології України, катастрофи на Чорнобильській АЕС і загрози нових катаклізмів, з проблем розвитку культури, духовності народу тощо. Але окремі публікації Олійника-публіциста в союзній і республіканській пресі 1989—1991 рр. (ставлення до масової політичної організації РУХ, до нового вибору України, до деякого з українських письменників та ін.) викликали серед читачів далеко не однозначні оцінки й не можуть бути віднесені до його творчого «позитиву». Подальша ж його політична публіцистика, як і взагалі політична діяльність, спроби виступати праведним суддею в дуже сумнівному й неправедному ділі — глибоко розчарували колишніх прихильників його творчості, які не припускалися думки, що їхній улюблений поет виявиться не послідовним борцем за незалежну, демократичну Україну, а оборонцем ідеї Союзу, компартії, «заповітів» Леніна...

А проте внесок поета у розвиток як пристрасної лірики, зокрема й глибоко інтимної, так і сучасної ліро-епічної та ліричної поеми (в цьому жанрі він постає митцем, що володіє аналітично-художнім мисленням високої проби й містким, гнучким словом) — безумовно значний.

## Павло Мовчан

(1939 р. нар.)

Творча доля Павла Мовчана склалася і нелегко, і незвичайно (народився в с. Вільшанка Васильківського району на Київщині, закінчив Літературний інститут (1965) та Вищі сценарно-режисерські курси (1970) у Москві; у 90-х роках — депутат українського парламенту). Дебютував він збіркою «Нате!» (1963), що була не найкращим чином скомпонована, не без видавничого перестрашування, та й справжнє обличчя молодого автора важко було розпізнати за курявою гігантської риторики, що знялася в українській поезії після перших гучних виступів «шістдесятників». Декому Павло Мовчан здався епігоном, хоч насправді він ішов самотужки, — просто, як і ще дехто з його покоління, «спізнився» на два-три роки. Лідери вихопилися далеко вперед. Молодий поет спинився перед загрозою промовляти у вибалаканому вже просторі. Треба було заново шукати себе. Це прискорило й загостило внутрішню роботу самовизначення.

Доба так званого застою була ворожа чесній думці й талантові, гасила їх і гнітила. У ті роки твори П. Мовчана з'являлися не часто і, здається, більше в російських перекладах, ніж в оригіналі. Хоча вже й тоді в нього було хай і вузьке, але віддане коло читачів та прихильників; прозорливі голоси лунали і в критиці.

70—90-ті роки були дуже плідними для П. Мовчана: одна за одною виходять його збірки «Пам'ять» (1977), «Досвід» (1980), «В день молодого сонця» (1981), «Голос» (1982), «Жолудь» (1983), «Календар» (1985), «Світло» (1986), «Хрест» (1993) та ін. Критика дедалі частіше звертається до творчості поета. Проте трохи й «не встигає» за ним. Кожна його книжка — етап розвитку, до якого поет уже не повертається.

Павло Мовчан — митець непростий, не легкий для читання. Основні поняття його поетичного тексту: рух, простір, час. Це — першоелементи буття, і зосередженість на них виказує поета *філософічного*. Але Мовчанова філософічність особлива: обходиться без запозичень із теоретичного понятійного апарату, здійснюється не шляхом пошуку відповідників до категорій інтелектуальної спекуляції, без уможливлення «оснащення», а немовби в самих реальностях буття (і в цьому принципова відмінність поетів «інтелектуалістського» складу). Взагалі йому властиво розгортати ті чи інші якості буття й духу без їх збіднюючого, схематизуючого й моралізуючого називання.

Простір, рух, час у П. Мовчана — не просто атрибути світу. їх можна було б назвати ліричними героями його поезії, але цей термін передбачає певну сталість суб'єкта і певну владу автора над ним. А тут усе навпаки: вони суверенні й невпізнанно-змінні, нескінченно переходять одне в одне, одне одне вгинають, місять, формують.

Простір і час — не зовнішні скріпи, не тло дії, не об'єктивні координати творення життя, а сама його змінна, стражденна, багатоплика плоть, якої меншає і більшає, яка там зникає, тут з'являється, яку мне і кришить, формує і ліпить рух: «І простір сипучий кришився, і сипався, сипався мелений час...».

Це непомітні космічні сили, що однаково постають і у великості своїй, наочності, підкресленості, щедрості, і в неочевидності, потаємності, малості, скнарості... Що діють то тихо і незримо, то громохко і грізно, на весь обшир буття.

Павло Мовчан немовби хоче втаємничитися у світотворення — не в отой разовий жест деміурга, а у вічний клекіт матерії, у материнське страждання плоті. Світ — не витвір, а безперервна спроба творення. Життя постає як незупинний процес замішування й «мучення матерії».

Але ця поетична картина світового буття — з вихореподібністю, нуртуванням часу і простору, клетотом матерії та енергії, їхнім взаємопереплетенням, взаємопоглинанням і перетворювальністю (а не лінійністю одної, як у механічному космізмі риторично-«глобальної» поезії) — є продуктом глибоко інтимного опосередкування індивідуальністю поета як фундаментальних наукових уявлень своєї доби, так і її невловної духовної атмосфери. Висока культура сучасного світорозуміння відчувається і в окремих метафоричних «виплесках», і в цілості поетичного осмислення, включеності свого «я» у велику драму світового буття.

Вірші П. Мовчана не уможливлено задані, а мовби самовиниклі. Наче з хаосу душевної стихії, важко й неспідлегло вони народжуються (іноді й не набувши щасливої форми). Кожен окремих вірш є не розвитком певної логічної думки, а картиною душевного процесу, неповторного й непередбачуваного. З цього погляду його поезії «сюжетні»: у них самоорганізується «сюжет» душевного процесу.

П. Мовчан — увесь у проблематиці людської духовності. Але не афішує цього. Часом навіть «приховує». Бо тонко відчуває ситуацію перенасиченості поезії вербальною моральністю. Він прагне відновлювати істинність понять, пластично розкриваючи їх суть, показуючи правду їхнього «перебування» в гущі нерегламентованого життя. Знаходить свій спосіб говорити про моральне життя душі не називально, а

метафорично, образно, тобто предметно, картинно. Його поезія — вдумлива й змістовна мова про людські боріння, про духовність, що не приємле суєти і зла, про віднайдення й здійснення свого людського призначення, про людську надію і добро.

Принциповим для розуміння світу поезії П. Мовчана є те, що в ньому немає традиційної дистанції між ліричним героєм і зовнішнім світом, між суб'єктом і об'єктом лірично-філософського споглядання чи переживання. Мовчанове «я» настільки усолідаризоване з усім «живим» і «неживим», з усім обсягом існуючого, що «ліричним героєм» його поезії стає ніби саме світове буття.

Але людина в цій почувачій і думаючій, творящій і руйнуючій космічній речовині-енергії не розчиняється і не втрачається. Вона відчуває, думає і чинить болісніше, самоосудливіше. Бо їй єдиній дано не тільки сповняти своє призначення, а й робити вибір. З цієї можливості вибору — муки совісті, муки любові й безлюб'я, муки самоусвідомлення й самоозначення. І якщо в поезії Мовчана буття взагалі «усвідомлює себе» як вічний рух, зміну, перетворення, але не радісні, гармонійні, миродайні, а тяжкі, болісні, невтоленні, — то на рівні людської особистості воно усвідомлюється як мука власної неповноти, неідентичності, нездійсненості. Воля бути собою не досягає мети. Але це не принциповий песимізм. Адже йдеться не про абсурдність світу, а про власну «кривизну»:

Чим спокутуват мені це життя по кривизні?  
Що не крок був — шлях з обриву,  
що не лінія, то криво,  
що не слово, то верзня!  
Доля гнулася щодня...

Образи фізичної й душевної кривизни мисляться поняттями про справжність і несправжність як духовних, так і фізичних феноменів (простору, часу). Звісна річ, ні в якому разі це самокартання не можна розуміти в плані біографічному. Зв'язок з особою автора тут хіба той, що був у Рембрандта, коли він у тій самій картині малював із себе і близьких Ісуса Христа, тих, хто знімав його з хреста, і ката.

Образ любові у Мовчана тривожний, болючий і покаяний. Надія подолати егоїзм і самоту людського «я» не завжди стає актом подолання, інколи — це чергова поразка в низці поразок. Та поки є зусилля бути собою (а найбільша «мука — бути не собою»), є й надія на порятунок любов'ю. Це і на рівні інтимному, і на рівні соціальному (коли йдеться про любов як про вищий сплав добра, справедливості й чесності у ставленні до людей), і на рівні «космічному».

де любов — вищий суддя у нерозв'язаній тяжбі між скороминущистю й вічністю.

Образи пам'яті у поета тим своєрідні, що мають не лише історичні та соціально-психологічні виміри, а й філософські. Зокрема, вони пов'язані з умовно-поетичним мотивом «розкручування» світового часу назад, повернення світового буття до вихідної точки («життя обернене й назад»). Це місткий і багатоманітний мотив. Мабуть, одним із імпульсів для нього стало космогонічне уявлення про виникнення Всесвіту із безмірно малої точки матерії (чи не звідси часті у нього образи згортання простору в цятку, самоповернення складного до простого, маління великого тощо?). Це — спосіб парадоксального переживання еволюції життя, грандіозного процесу творення, — «рухаючись» зором не від початку до кінця, а від кінця до початку. Тут досягається гостре відчуття діалектики творення й нищення, життя і смерті як не лише антагоністів, а й співників: вони рівні моменти руху, еволюції матерії. Все це постає в людському сприйнятті й переживанні, є драматичним змістом свідомості й складно пов'язується з людською долею і можливістю її переінакшити («Розкручуй навпаки Ту жилу конопляну І на свої клубки Змотай судьбу урвану...»), з моральними шуканнями, потягом до першоджерел.

Одна з особливостей метафорики поета в тому, що її продуктивність виявляється у нескінченному розрості, «кушуванні» образних переосмислень. Серед найбагатших «сімей» його метафор — ті, що вийшли із семантичних Гнізд «вода», «пісок», «сіль». Їх у П. Мовчана дуже багато, годі й оглянути всі їхні багатоманітні значення, складно співвіднесені між собою. І вода, і пісок символізують рух, проминання, плінність, ненадійність, але тоді як пісок означає переважно процеси занепаду й забуття, змертвіння, вода здебільшого — оновлення, очищення, одухотворення. «Сіль» стає метафорою гіркої радості й потреби праці, творчості, буття; ціни самопізнання, любові, життя. І разом з іншою метафорою — вогню («згорає тлінне, не основа») — чи не найбільше служить вираженню життєствердного (всупереч непритлумленому драматизмові, в протистоянні йому), активно-гуманістичного настрою далекої від фальшивого казенного оптимізму поезії Павла Мовчана.

Така поезія хоче досягти естетичного ствердження високого покликання людини, не обходячи проблематичності її буття, антиномій і парадоксів її природи, нерозв'язних вічних питань і світових абсурдів.

І проблематика, і образність поезії Мовчана закорінені в житті та духові нашого народу — хоч це не завжди очевид-

но — не поверхово, глибинно. Багато що в нього — зі світу української народної поезії, казки, легенди, демонології, міфологічних та космогонічних уявлень народу. Тільки не в цитатних чи прихованих запозиченнях, а в поетичній уяві, в «поводженні» зі світом і словом. Навіть метафорика філософських «абстракцій» розгортається у нього в стихії національних народнопоетичних образів, які — в своїх першоджерелах — виявляються нерідко спорідненими з великими символами античної (як і давньоіндійської) міфології та філософії. Особливо це стосується розгалуженої і багатозначної символіки, пов'язаної з образами шляху (тут і євангельська традиція), кола, свічада, коня, вершника, вогню, води, піску, солі тощо.

Можна зауважити зв'язок Мовчанової символіки і з символікою Г. Сковороди, вплив якого взагалі відчутний у його поезії (є також дещо спорідненого з Володимиром Свідзинським, Миколою Вінграновським та Василем Голобородьком).

Мабуть, інтерпретація П. Мовчаном народнопоетичної символіки (з погляду способу вживання) почасти опосередкована Шевченковою поезією, що органічно й могутньо підносила народні поняття до філософських значень. Очевидним є перегук його поезії з деякими темами й мотивами Шевченкової лірики (мотив мандрів, шукання долі — в плані становлення особистості, тема минання й минулості та ін.). Але є підстави говорити про ширшу «залежність» Мовчана від тридиції філософської лірики Т. Шевченка.

Павло Мовчан — один із тих українських письменників, які багато сил і часу віддають вивченню культур інших народів та ознайомленню з ними українського читача. Його творчі шляхи пролягали і в Башкирію, і у Вірменію, і в Середню Азію, не кажучи вже про Росію, Москву, де він не один рік провів у навчанні й творчій праці. Багато перекладає, успішно виступає як літературознавець, дослідник (згадаймо його статті про «Слово о полку Ігоревім», Сковороду, Шевченка, Гоголя), як літературний критик.

Борис Нечерда

(1939 р. нар.)

Борис Андрійович Нечерда народився 11 липня 1939 р. у с. Ярешки Анрушівського району на Житомирщині в родині залізничника. Закінчив Одеський інститут інженерів морського флоту, працював у редакції обласної молодіжної газе-

ти, відповідальним секретарем Одеської організації Спілки письменників України. Дуже важливим у житті двадцятичотирирічного журналіста став 1963 рік — тоді у видавництві «Маяк» побачила світ його перша збірка з символічною назвою «Материк». Вона була суголосною рокам «відлиги», що подарували суспільству стільки надій та ентузіазму, народили «естрадну» поезію й надовго прикували до неї увагу найширшого загалу. Літературні ровесники Нечерди виходили до мікрофонів, і їхні голоси сильно й виразно звучали у великих залах і на майданах, а їхні слова знаходили живі відлуння в слухачів.

Уже в «Материку» поряд із захопленими вигуками й романтичними інтонаціями, характерними для цього поетичного покоління, зазвучали й суто індивідуальні мотиви Бориса Нечерди, які відразу ж увиразнилися в наступній книжці — збірці поем «Лада» 1965 р. Вже після неї ім'я Нечерди асоціюється зі зболеною сповіддю про життя тривожної душі. Він поет на диво сповідальний, запальний і в тій сповіді безжальний до себе.

Позбуваюсь дрібниць,  
напівнатяків модних,  
обережностей — чистих...  
Учорашній мій стид,  
учорашній мій мотлох,  
а не дасть мені спокою більш,  
а не дасть!

Так, Нечерда «шістдесятник» і за духовним досвідом, і за ладом мислення. Він не був серед них законодавцем мод, як, скажімо, І. Драч або М. Вінграновський, але й ніколи не був їхнім епігоном. Мав свій шлях, свою, сказати б, творчу автономію, як мали її В. Базилевський, Р. Кудлик, П. Скунць, Л. Талалай, Р. Третьяков, що не загубилися в цьому талановитому поколінні. Звичайно, літературна поведінка Б. Нечерди спричинялася до всіляких ускладнень: то розсипалася у видавництві вже набрана книжка, то інспірувалася розносна стаття, в якій автор звинувачувався в дешевому епатажеві, богемщині та інших «неприпустимих для українського радянського поета» гріхах.

Мабуть, поета не раз поривало бажання сказати прямо про те, як ми живемо і що з нами відбувається. Тим більше, що Нечерда любить місткі поетичні формули й афористичні вислови. Але йому як і багатьом колегам, часто доводилося вдаватись до засобів езопомовлення: «Снігом хурделило, віком хурдило, щось воно гірше, ніж перше хотілось, ночі огидніші, а рештки краси — тільки в дужках, як цитатний курсив».



Б. Нечерда жадібно шукає в собі точку душевної рівноваги і не знаходить її. З гулом, гуркотом і скреготом летить крізь душу його ліричного героя тривожна епоха, в якій так важко відшукати острівцею спокою й тиші, прихисток од тривоги.

До речі, про людей у поезії Нечерди. Починаючи з «Материка», його збірку накрила справжня-демографічна повінь. На кожному кроці обличчя, обличчя. Тут і спрацьована сільська жінка, і бідовий таксист, і морський еколог, і спортсмен, двірник і міліціонер, сержант і йог, кіношник і здекласований елемент. А ще дуже багато жінок, починаючи від задумливої й небагатослівної матері й закінчуючи загадковою грузинкою у білому светрі. Жінки постають у його віршах за різного освітлення і за різних життєвих обставин та соціальних ситуацій: прозаїчно буденними з авоськами в руках, манірно величавими павами з одеського бомонду, сиротливо самотніми на тлі мовчазного моря, а поряд з ними — згорьована мати-одиначка, в якій знайшлося дитя «від грутожицького протягу». Жінка для Нечерди — не тільки своєрідний індикатор часу, який набагато сильніше увиразнює його проблеми й особливості, але й прекрасна таємнича істота — одна з найбільших одвічних загадок природи.

І найчастіше у цьому жіночому гурті вирінає обличчя матері. Її образ з'являється в Нечерди у віршах і поемах всіх періодів. Вона й абориген з планети його дитинства, й навчитель життєвого стоїцизму, без якого аніяк не прожити в цьому трагічному світі, що кидає людину в провалля розпачу або провокує на негідні вчинки.

Завжди найжачений на слова чийогось докору, постійно готовий до рішучої відсічі на чиєсь повчання, навіть до нищівних глузів з приводу набридлого менторства, ліричний герой поеми Нечерди «Удвох із матір'ю» розкривається душею назустріч м'якому маминому докорові й вслухається в те відлуння, яке викликають у ньому її слова:

Сміюсь і плачу на додачу.  
Кришу тремтячі сірники.  
Якщо в собі чого й не втрачу —  
єдино  
    мамі  
завдяки.  
І вільно сльози віділлються.  
Знайдеться в тому свій резон,  
Отак живу — в осерді людства —  
удвох із матір'ю,  
    разом.

У віршах сімдесятих і початку вісімдесятих поет часто переноситься уявою в далекі краї, в інші країни, коментує

події, які відбуваються хтозна-де. Нерідко в його віршах з'являється дивовижно екзотичний матеріал «Овеха майстрада», «Балада про дитино-матір», «Велогонка у Римі», «Маски», «Заратустра», «Червоне на білому тлі» та ін., що пояснюється, зокрема, намаганням сказати щось про нашу дійсність, оперуючи фактами з життя інших країн.

Уважний читач може викласти чи не всі факти з біографії поета, йдучи за його віршами, сказати, як і коли велогоня авторові в різні періоди життя. Таких миттєво окреслених автопортретів поета в найнесподіваніших — почасти доволі екзотичних — інтер'єрах чимало зустрічаємо в кожній його книжці.

Уже від перших літературних кроків Нечерда показав себе поетом, у котрого важко рубрикувати твори на так звану громадянську, інтимну й пейзажну лірику. В нього, здається, все дуже особисте: природа, соціальний клімат, інтимні почуття — тісно пов'язані, переплетені між собою, і виокремити з його віршів «чисті» тематичні острови буває просто неможливо. От, скажімо, такий далекий од нашого сьогодення факт, що не має ніякогісінького стосунку до автора чи то пак, його ліричного героя: в історії вогнепальної зброї написано, що перший французький кулемет було випробувано 1870 року. Проте саме він і послужив сюжетною основою для «Балади про триста коней». Тихими елегантними тонами змальовано квітневий іподром, на якому випробуватиметься нова зброя. Все розгортається за наперед підготовленим сценарієм. Поет змушує нас пережити ті страшні й лиховісні хвилини: ми вочевидь побачили бойовище на французькому іподромі. Поет створив ефект присутності — ми навіть відчули, як пахне «іподромна стрижена трава». Він не переповідає історію, не резонерствує з приводу цього факту, він переживає сам і змушує переживати читача. А особливо зворушує, зачіпає читачеву душу образ лоша.

Навіть не згадали про лоша.  
А воно розтануло мов дим,—  
вбереглося і вмовкло до часу —  
дотепер замислені світи,  
що його леліють і пасуть!  
Конюх п'яний. Винахідник мертвий.  
Лишенько! Мовчать мені слова.  
Пахне кавуном і кулеметом  
іподромна стрижена трава.

Нечерда зазнав складної творчої еволюції. Він належить до того рідкісного типу авторів, яким однаково близька і акцентна, і непрограмована поезія. Він успішно поєднує, здавалося б, зовсім непеєднувані стильові манери: химерний гротеск і «чистий» ліризм, викличну прозаїзацію, власне,

»депоетизацію» поезії і сувору канонічність сонетної форми, йому однаково близькі балада з її динамічно розвиненою фабулою і повільний плин медитації. Нечерда у вірші — то конструктивіст, що вибудовує споруду твору, ніби звиряючись зі своїми «кресленнями», то лірик, що пише, «як Бог на душу покладе». Але в усіх випадках він тяжіє до складної метафорики, майже скрізь відчуваємо екстатичну напругу авторського почуття. У його текстах органічно співіснують різні лексичні шари, діалектизми й техніцизми, але це не створює враження недоречності їхнього сусідства.

Вже ранній Нечерда облюбував жанр поеми. Друга його збірка «Лада» (1965) складена з трьох поем. Усі вони мають примхливо мозаїчну композицію, оригінальний строфічний малюнок і часті «переключання швидкостей» ритму. Охоче вдається автор до колажних прийомів, поєднуючи в тексті поезію з прозою, фрагментами документів і цитаціями з фольклору. І, мабуть, найпоказовішою в цьому розумінні може бути «Лада». Ось, наприклад, уривок із «Помаранчевого естампу» (визначення естампу має в нього кожен розділ), що називається «Путівль і пісня моєї матері».

Ой на горі огонь горить,  
А в долині трава шумить.  
Мати моя—ярешківська Ганна  
Смуток на люди виносити боялась.  
По ній, як по дереву,  
небезпечно й гарно  
розтікатися мислям Бояна.  
У долині трава шумить,  
а в тій траві козак лежить.  
Пашать осоки твої коло валу.  
Помаранчево сонце цвіло в гарбузах.  
Гойдалась колиска моя, коливалась —  
краєм торкаючи небеса.  
Порубаний посічений  
китайкою накриваний.

Така стилістика багатьох дратувала. Уже давно було узаконено й покрито хрестоматійним глянцем усі новації Драча й Вінграновського, а Нечерда все ще фігурував у деяких статтях як поет, що ніяк не може подолати в собі хвороби літературної молодості чи не хоче ставати «респектабельним». І тільки покоління молодих, що з'явилося наприкінці сімдесятих і на початку вісімдесятих, відвернуло від нього увагу рідних зоїлів. Нечерда зник навіть із «обойм», хоча книжки його — рідше, ніж у багатьох інших,— але виходили. Після «Лади» були «Барельєфи» (1967), «Літак у краплі бурштину» (1972), «Танець під дощем» (1978), «Вежа» (1980), «Удвох із матір'ю» (1983), «Поезії» (1984) та «Лірика» (1989). За двадцять вісім років після дебюту —

це зовсім небагато. Рідко публікується Нечерда й у періодиці.

В одній із статей якось писалося таке: «Лише зіткнувшись з своєю мрією про свободу, покоління «шістдесятників» нарешті здобуло той статус, з яким воно вічно заgravало,— стало втраченим поколінням». Ця ефектна фраза не позбавлена сенсу для багатьох творчих біографій. Бо ж такими офіційно-казенними бачаться сьогодні деякі з учорашніх «напівлівих» чи й навіть «лівих» поетів, які, зрештою, стали трубадурами т. зв. соціалізму, його сліпими апологетами. Нечерда вистояв перед подібними спокусами, хоча серед «заглавних» образів першим часом були у нього і «червоний прапор», що «годиться тільки на поступ», і «Інтернаціонал», і Ленін, і Жовтень.

Майже два десятиліття тому він писав у вірші «Усе тече»:

З безмежжя віддалених літ —  
без нашого дозволу й згоди —  
ще скажуть про наше сьогодні:  
інакше було на землі.  
Так мовлять про наші часи  
і про перемоги предивні,  
здобуті ціною сльози  
народу й одної дитини...  
Благаю: прожиті літа  
не плутай із блиском дешевим.  
А те, що зоветься душею,  
пильнуй до пуття, мов ліхтар.

Він — прагнув пильнувати. Тому зі спокійною совістю може озирнутися назад і без почуття ніяковості дивитися вперед.

## Ірина Жиленко

(1941 р. нар.)

Ірина (Іраїда) Жиленко народилася 28 квітня 1941 р. в Києві. Дитинство її, що припало на важкі воєнні роки, пройшло на Черкащині. Після війни сім'я повернулася до Києва. Середня школа, вечірнє відділення філології, робота вихователькою в дитячому садку, далі — в редакціях газет «Молодь України», «Літературна Україна», журналу «Ранок». Саме на сторінках цих видань і почали з'являтися її перші (зокрема й поетичні — з 1958 р.) літературні твори.

Рік закінчення університету (1964) ознаменувався важливою подією в житті І. Жиленко: вийшли друком одразу дві її книжки — «Достигають колосочки» (для дітей) та нариси

«Буковинські балади». А вже наступного року з'явилась «доросла» поетична збірка «Соло на сольфі», яка викликала чимало полярних суджень у критиці.

Тоді як її друзі по перу заглиблювалися в складні світові проблеми, загостреним слухом скривдженого війною покоління знову і знову поверталися до недавнього трагічного минулого, І. Жиленко невиплаканий біль безраднісного дитинства тамувала гімнами повсякденному мирному життю в його найбуденніших проявах («бо щастя щастя судилося мені: прийти у світ під ревіська гарматні, Але життя прожити в тишині» — напише вона через три десятиліття після закінчення війни в поемі «Дитячий альбом П. І. Чайковського» — одному з небагатьох своїх творів з воєнної тематики).

Вже у вірші «Радість», яким відкривається дебютна збірка поетеси, вона висловила свій «девиз до старості» — любити землю, любити людей, любити працю і ранкові гомони і в ім'я всього суцього на землі творити свою «оду радості», «оду весні». Торуючи власний шлях у мистецтві, вона відшукує нові й нові світлі фарби, образно-асоціативні форми, від книжки до книжки розширює й поглиблює тематичний діапазон, розкриває нові грані творчого автопортрета, з імпресіоністичною розкутістю, музичною виразністю витворює казково-прекрасний, освячений любов'ю світ.

Тематичну спрямованість другої збірки І. Жиленко «Автопортрет у червоному» (1971) також зумовлюють її улюблені мотиви — любов, щастя материнства, радість творчої праці. Осібне місце в ній належить поезіям «Україні» — як зразку громадянської лірики поетеси та «Григорію Сковороді», де робиться спроба через монологічну форму створити психологічний портрет українського поета-філософа. Та ніби відчуваючи якусь провину за загальну, радісно-піднесену тональність своєї лірики, поетеса пише у вірші «Говори мені, поле...», звертаючись до Батьківщини:

В твоєму щедрім небі місце є  
І беркутам, і лебедям, і чайкам,  
Я, батьківщино, теж дитя твоє.  
Ти обійми мене, скажи: прошаю  
тобі цей дім, і сонячне вікно, розчинене у сад,  
і світло тиші,  
котре, мов руж засніжений вінок, моє лице  
освітлене колише.

Збірка «Автопортрет у червоному» містить кілька поетичних циклів, зокрема «Казки на заході Сонця» — цикл-видіння, в якому предмети навколишнього світу оживають і стають розумними, довірливими, казковими. Туг реальність існує на межі мрії, а мрія — на грані реальності. Поетична

уява автора, що спирається на красиву й сміливу вигадку, святу віру в Добро і Щастя, створила світ, у якому етичні категорії людського співіснування є не лише жаданими та цілком природними, а й невід'ємними складовими життя.

Авторська фантазія, натхнена торжествуючим передчуттям приходу ореальної казки, набуває рис символічності. Ця особливість художнього світосприйняття І. Жиленко віднині характеризує більшість її поетичних циклів.

У збірці «Вікно у сад» (1978) відчутно зростають вимоги поетеси до самої себе. Зрілішим став її погляд на життя, вправнішою рука, але залишилися ширість, відвертість, природність голосу і прозорливість серця. Залишилася та невтомима прага до найменших порухів навколишнього світу «в звичайностях чудесного», яка є паролем поетеси.

Тому й на новому витку творчості поняття Дому — «Країни несподіваних радостей і чудес», де «всі речі роззолочені дитячим сміхом, де «озвучено посуд, окрилено порт'єри», не знято з порядку денного І. Жиленко. Щоправда, воно набуло тепер іншої — вищої значущості. Цей Дім стає тепер настільки простим і містким, що вже цілі «Міста в ньому роззолочено дитячим сміхом» і озвучено ріки і дощі, «окрилено хмари і дерева», і вже «ночує в Домі тім літак, що збився із путі, Червона кулька, хмареня і немовля нового дня» (поема «Дума про Дім»). Тепер її Дім — планета, де клопоти про власних дітей переростають у тривожні думи про дітей всіх «рас і континентів» («два мільярди дітей у мене»), занепокоєння долею окремої людини набуває масштабу глобального. Цей неспокій змушує поетесу переглянути пройдене й зроблене. І вона досить гостро (а часом — просто нещадно: «Спроба самоіронії») осуджує свою камерність: «Дім, як пірий, розрісся у мені, Багряне русло крові загативши. Од білих книг — на скронях білий сніг і тіні віршів...». А відтак, переболівши Домом, вирвавшись з його солодкого полону, І. Жиленко у збірці «Ярмарок чудес» (1982) застерігає інших від замкненості в собі, відмежованості від життя й загальнолюдських проблем, од поступового збайдужіння сердець до людського болю: «Кубелець бійся теплих і жорстких із вікнами ласкавими сирен» («Сповідь»). Виступає проти марнування свого життя у міщанській оболонці, де в холодній розкоші убожіє й сліпне душа («Етюд з помаранчею»).

І. Жиленко — майстер психологічного портрета («Вірш для Діани»), акварельного малюнка, напрочуд вдало вміє відтворити побутові сценки («Крамничка антикварій. Захід сонця»). Вона володіє своєрідною органікою поетичного го-

лосу. Велику роль у творенні ліричного образу, епічної картини, русі асоціацій, взагалі орнаменталістики відіграє ритм. Він ніби править сюжетом, вступає в контекст, є складовою частиною змісту і форми, а не лише організовує мелодію звучання. Показовими щодо цього є її поетичні етюди, цикли-імпровізації, балади і особливі поеми. Її творчій манері властива насиченість вірша численними деталями, використання довгих діалогічних (дієслівних чи іменникових) рядів, які залежно від наданої їм функції то надзвичайно прискорюють темп, збільшуючи динаміку руху і почуття, то уповільнюють. Поетеса вдається до «заземлення» власного, ще хвилину тому романтично піднесеного голосу, чи ставить себе в різні фантастичні ситуації, аби «дослідити» мудру закономірність житейських чи мистецьких істин («Лист до Ромео», «Ярмарок чудес»)...

Проте вона завжди зберігає природну щирість голосу, про що б не писала.

Поетичні збірки Ірини Жиленко «Концерт для скрипки, дошу і цвіркуна», «Дім під каштаном» (обидві—1981), «Ярмарок чудес» (1982), «Збулося літо. Вибране» (1983), «Останній вуличний шарманщик» (1985), «Дівчинка на кулі» (1987), «Вечірка у старій винарні» (1994) сповнені то невтримно радісними, то елегантними мотивами, де гармонійно переплітаються біографічне із загальнолюдьським, величне із буденним. Безтурботна весела мелодія переходить у стримані, точні, жорсткі ритми, бо життя — це не тільки «веселий ярмарок чудес», це ще й «труд і боротьба».

У почорнобильській дійсності в поетеси з'являються й саркастичні та песимістичні ноти, часом приходить розчарування в силі Слова, Добра, гуманістичних цінностей: «Немає слів. Ні для конгресів, ні для пісень, ні для літаній. Бреде кладовищем словесним, ридаючи, поет останній. І голові його білеть... І попелить німій скрижалі... Регоче із його печалі грядущий хам нових століть» («Немає більше слів»).

З-під пера І. Жиленко вийшло п'ять збірок для дітей: «Достигають колосочки» (1964), «Вуличка мого дитинства» (1978), «Двічі по два—дорівнює кульбабці» (1983), «Казки буфетного гнома» (1985), «Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як корисно іноді помилятися номером» (1986). Це мудрі й світлі поезії, в яких багато вигадки, світла, тут твориться весела, грайлива казка, що вчить добру, людяності, поетичному світосприйняттю.

## Леонід Талалай

(1941 р. нар.)

Леонід Талалай народився 11 листопада 1941 р. в селі Савинці Харківської області в родині колгоспників. Земля його дитинства — це мальовничий степовий край, помережений вибалками і ярами, з лісом і маленькою Савинкою, що впадає в Дінець, глибокими, колись прозорими озерами. 1941 р. батько пішов на фронт, під Харковом потрапив у полон, звідки йому пощастило вирватися й повернутися в окуповані Савинці. Згодом дістався до своїх, з ними дійшов до Берліна, але по війні все оте згадалося й таки обернулося батькові тюрмою, а родині — вигнанням з усіх усюд. Тільки 1956 р., коли випустили батька й видали паспорти, сім'я Талалаїв переїхала на Донбас у Горлівку. Тут, у восьмому класі останньої української школи Л. Талалай продовжував навчання, однак невдовзі перейшов до вечірки й подався працювати (бібліотекарем вечірньої школи, на озеленення залізничних лісосмуг, теслею в будівельний трест).

Вірші почав складати від п'ятого класу, з 1956 р. — друкуватися в горлівській міській газеті «Кочегарка», при якій діяло літоб'єднання (нині імені П. Безпошадного), в роботі якого брав участь і майбутній поет. Служити в армії йому довелося в Білорусії й Казахстані в ракетних військах, де він зазнав опромінення, довго й тяжко хворів. У віршах Талалая можна вловити ноту глибокого прихованого болю за понівечену молодість, за роки, викреслені з життя, за вкрадену радість. Та й саме відчуття часу у поета, котрий буквально повернувся з того світу, особливе, позбавлене ситуативної марноти.

Одужавши, Леонід Талалай «щабаював» по колгоспах Харківщини й Полтавщини, себто — з весни до осені будував корівники та свинарники, а від осені до весни за ті зарібки міг сидіти вдома й писати, а заманеться — то й поїхати до Києва. 1967 р. в Донецьку вийшла перша збірка його творів «Журавлиний леміш». Тоді ж Л. Талалай прийняли до Спілки письменників та на Вищі літературні курси в семінар О. Межирова, котрий з великою симпатією поставився до молодого поета.

Після Москви, 1969 р., Талалай був запрошений до Донецька, де очолив обласне літоб'єднання, працюючи з творчою молоддю. Незабаром нова хвиля арештів захопила українську літературу: за ґратами опинилися В. Стус, В. Захарченко, І. Дзюба, Ю. Бадзьо та багато інших. 1973 р. на допитах у відповідних службах Донецька побував і Талалай,

на якого з подачі «новітніх чекістів» свої літстудійці — діти! — понаписували наклепницькі свідчення, через це на рік був затриманий вихід у світ нової збірки (з'явилася у 1974 під назвою «Не зупиняйся, мить!»).

Саме тоді він вирішив будь-що вирватися до Києва, де було більше таких, як він. Це вдалося 1976 р. Відтоді Леонід Талалай живе в Києві «на творчих хлібах», має близько десятка ліричних збірок (зокрема й виданих російською мовою у Москві), має світлий і добрий погляд на життя, друзів і чисте сумління: він один із тих, хто «чесно йшов».

«Журавлиний леміш» мав два яскраво виражені плани. Перший явив приналежність поета до художньо-філософського бунтівництва «шістдесятників» з їхньою нездоланною духовною енергією, яка неодмінно має порятувати світ: «Буденщина! Одвічний ворог, Від тебе все життя втікаю вгору. І я не відриваюся від життя, Коли я піднімаюся 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 він тісний, мов одежина...».

Це був порив не в холодні космічні простори, а духовний всесвіт народу, настільки ж палкий, наскільки й романтичний, оторочений люзіями осягнутої справедливості й близького добра. «Слаблю руки, що стискають мітли, Слаблю спину 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 недовдоволенням про її буття, замовчану скруху, яка буде зворотним боком високого й по-своєму дуже чесного пафосу «шістдесятників». До цього ж плану можна віднести нечисленні твори традиційної, точніше — нормативної громадянської тематики, з якої Талалай, як і інші талановиті поети, намагався винести свій звук і барву, хоча вдавалося це вельми почасти («Балада про азбуку», «Я був на війні»).

Другий план збірки явив читацтву іншого Талалая — значно тихішого й складнішого, зосередженого на тонких матеріях, із яких потім і зігчеться його поетичний світ. Пора світоглядних одкровень і декларацій, гуманістичного проповідництва (якими розвалювався мур бездумного одностайництва, 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.

Уміння бачити означає для Талалая здатність розуміти, вслухатися в реальну долю, чим доброта й відрізняється від поблажливості. Виняткова чуйність, психологічна про-

никливість позбавлять лірику Талалая афектаційності, оглушливого емоційного надміру й витворять рідкісну перспективу, духовний простір, у якому кожне явище матиме свій розвиток, своє резонансне тривання (звернімо увагу на постійний для Талалая образ відлуння, відгомону).

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

Починаючи від самої назви «Вітрила тривоги» (1969), друга збірка Талалая ще зберігає нетерплячий молодий погляд «шістдесятництва». Однак це — останні репліки в прямій полеміці з епохою «приморозків».

Леонід Талалай буде одним із тих українських поетів, котрі за неможливості чесних громадянських суджень не висловлюватимуть жодних, не осквернять свої уста возвеличенням суспільної фальші. Зібгана ідеологічно, тогочасна поезія, принаймні частина її, з особливим викликом і заповзяттям напружила свій естетичний зір, образну уяву. Унікаючи конформізму й кон'юнктурництва, вона 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 основу не лише поезики, а й етики, форму звільнення і від ширих люзіїв, і від цинічної брехні.

«Тиха» поезія 70-х: коли це визначення (як і кожне інше в чомусь безумовно ущербне) й має свою позитивну вартість, то насамперед завдяки творчості Леоніда Талалая. «Тиха» — то не означає млява чи боязка, чи байдужа до страждань упосліджуваного народу. Вже в поемі «Відлуння вирію» (збірка «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 стагнації до власної честі таки надішлють «новітнім султанам», буде і Талалаєве ідке, знушальне слово.

Коли методом безкінечних перекручень і вилучень писалася зоресайна історія «нової єдності» — імперським умом вигаданого народу, Талалай мовою зрозумілих символів стверджував: «Коріння моє не всохло, зміцніло і розрослося!», не в плакатах і бронзі, а в знаках біди і болю відкривав минуле своєї вітчизни: «В тяжких снопах мовчало літо, війна — в порожнім рукаві».

У поезії Талалая «тиха» означає замислена і зірка, зібрана в увазі до реальної дійсності 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 працюють на чіткість і ясність художнього зображення. Крізь знервованість і безлад віку поет продирається до вродливої гармонії форм і кольорів, маючи в тому насолоду вільного творення. Окрім вроджених властивостей уяви, схильної до завершених природних значень, предметності втілень, є тут і цілком свідомо письменницька орієнтація на первинне, невідоме, необбріхане.

Сумлінність поетичного письма, яким вирізнялися з потоку 70-х збірки Талалая («Осінь гнізда», 1971, «Не зупиняйся, мить!», «Допоки твій час», 1979), підносила гідність мистецтва, була чи не головною на той час формою заперечення настирливого ідеологічного бурмотіння «верхів»:

І мокнуть кури в лопушинні,  
І сіра стріха намока.  
Моя надія в безгомінні  
На що схилитися шука.

Мові застою, зіпертій на котурни декларованих чеснот, вікопомних діянь та всесвітньо-історичних значень, Талалай протиставив мову природи, яку зірваний з рідного кореня сучасник уже переставав розуміти. До речі, в цьому причина суголосності поезії Л. Талалая та М. Вінграновського. Більше того, прагнення до неспростованих, як сама природа, образних значень нерідко стирає в творчості обох поетів грань між лірикою «дорослою» й «дитячою». Світосприймання художників послідовно очищується від штампів і стереотипів суспільної свідомості й повертає собі первісну свіжість.

Упродовж ХХ ст., охопленого боротьбою класів та ідей, суспільна й, зокрема, художня думка витворили масу абстрактних символів, понять і метафор, що так чи інакше руйнувала зв'язок між людиною й природою: причетна до зірок, вона ставала непричетною до зела, води й чорнозему, з яких жила. Тонкі, писані природними барвами поетичні картини Талалая (Вінграновського, Підпалого, Воробйова, Осадчого...) повертали людині слух і зір, здатність розуміти затюкану цивілізацією мову природи, і в цьому також незаперечний гуманістичний сенс «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 в споглядальному заціпенінні, а прийняли в цій ліриці свою земну,

прозору,— «ніби видих на морозі»,— форму. І, найцікавіше, не тільки духовний простір, а й час. 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 не тільки просторову, а й психологічну глибину,— 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: відкидалася етнічна самість («радянський народ»), індивідуальний простір («все наше»), самовияв («незамінних немає»). Так, але заперечувався й індивідуальний час, до нуля зводилося значущість відленого кожному природою хронологічного відтинку між народженням і смертю, індивідуальний час беззастережно розчинявся в загальносуспільному. Скасування останньої власності — *своєї* неповторної хвилини — завершило процес тотальної історичної детермінованості особистості, її соціального уярмлення.

Вже «Осінь гнізда» освітилися поетовою жагою відтворити непохопну гармонію життєвого проминання, втілити в образі й повернути людині невагомий і безцінний скарб — власний час, без якого все інше нічого не важить. Все, чого торкатиметься тонкий пензель поета, враз оживатиме, вихоплюватиметься зі своєї форми й перетворюватиметься на світло життя, в якому замкнено час: «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».

Лірика Талалая наскрізь освіжена нестримним часовим потоком. Сам нематеріальний, він здобуває колір, звук і форму в особистісному світосприйманні ліричного персонажа, у світозміні, яку цей персонаж спостерігає з жаским захопленням як танок на вогнищі або сонячне бездно з-над краю урвища. Навіть коли поет пригадує, здається, ніби він дивиться вперед, так швидко злітає з-перед його очей і мчить у непроглядну далеч колишня гармонія форм і настроїв, неповторний стан світу й душі. Це — вічна тимчасовість, форма осмисленого духовного буття 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»,— наголошує Талалай. І тому це — істотна тимчасовість, філософський стрижень даного поетичного світу.

Аби сягти вічності, не треба тягтися до зірок — треба лишень «розщепити» власну мить і в її блакитних розколи-

ках побачити бажане. 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 красі. Людина й вічність, що зустрічаються «на рівних», бо однаково завдячують собі існуванням,— більш ні в кого з сучасних українських поетів ми не бачимо 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!

Поет наділений рідкісною здатністю відчувати порухи душі. Цими зблисками спостережень випрозорена вся його лірика, і тоді, коли він малює свого 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».

Талалай завжди прагнув бути земним і чесним — і як художник, і як мислитель. Таким він лишається нині «наодинці зі світом» (а насправді — разом зі світом!).

### Володимир Забаштанський

(1940 р. нар.)

Володимир Забаштанський народився 5 жовтня 1940 р. в с. Браїлові на Вінниччині в родині робітника. Після закінчення семирічки навчався у будівельній школі на Донбасі. Працював бутоломом у кар'єрі, помічником кочегара на цукровому заводі, робітником у місцевому радгоспі. На вісімнадцятому році життя внаслідок нещасного випадку втратив зір і руки. Після лікування навчався у школі робітничої молоді. З відзнакою закінчив (1969) філологічний факультет Київського університету. Лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка (1986).

Поет, перекладач, публіцист, громадський діяч, уважливий наставник літературної молоді, В. Забаштанський належить до особистостей визначних, феноменальних, для українства репрезентативних. Митець кобзарської долі на рівні наукових вимог історичного мислення, культурології та версифікації, В. Забаштанський, проте, цікавий не тільки як самоцінне явище, а й у зв'язках з літературним процесом. Сама історія прилучення знедоленого юнака з сільської глибинки до київського культурного середовища, а відтак і до творчості, виявляє ті добрі моральні засади кращих

письменників фронтового покоління, якими вони активно прислужилися поколінню «шістдесятників». Волею випадку сусідом В. Забаштанського по лікарняному ліжку виявився у найтяжчу хвилину відомий гуморист, редактор газети «Колгоспне село» Євген Кравченко. Він не обмежився словами розради й підтримки, а, зійшовшись ближче з юнаком, розгорнув широку діяльність серед своїх колег, підключив, зокрема, Степана Олійника та Михайла Стельмаха, щоб виклопотати своєму протеже київську прописку, влаштувати на навчання.

Водночас показовим є й те, що в оцінці власне літературних спроб поета-початківця доброзичливість не переходила у ведмежу послугу поблажливості. Є. Кравченко, П. Дорошко у передмових до газетних добірок, а трохи згодом В. Мельник, В. Лисенко, Л. Мороз, І. Зуб, А. Таран у відгукках на дебютну збірку «Наказ каменярів» (1967) поряд із позитивними оцінками висловлюють ряд конкретних зауважень, побажань. Було то чи не найбільшою людською і творчою перемогою В. Забаштанського: з ним говорили на рівних; симпатизуючи йому, його не шкодували.

Попри кілька позначених початківством віршів, збірка «Наказ каменярів» переконливо репрезентувала поета Забаштанського як літературне явище. Тут уже звучала животворна автоіронія («Наївся піїтів по саму зав'язку—і юних, і модних, і мудрих надто»), встановлювалася та мінімальна естетична дистанція між чуттям і життєвою релією, яку згодом І. Дзюба визначить як саморівність ліричного «я». Нарешті, й у суто версифікаційних, жанровостильових своїх уподобаннях молодий автор визначився всерйоз і надовго: не зловживаючи сповіддю, автобіографізмом, він поруч і паралельно з І. Драчем почав культивувати свій лаконічний, колоритний, подільським словом переповіданий варіант «балад буднів», торувати свою стежку, обґрунтовувати власний варіант спроби «врешті-решт таки докумекатись, намацать епохи своєї ребра». Шістдесятницьке «неонародництво» автор «Наказу каменярів» інтерпретує з максимально широю безпосередністю. Його «дядьки» й «тітки», «діди» й «баби» з їх безпросвітним повоєнням, штучно ускладненим авторитарною владою, мисляться не тільки основним об'єктом, а й постійними адресатами поетичних дум та візій, прикладами реальних праведників та великомучеників. І образ горьованих колгоспних круторогих, що їм пропагандистський репродуктор над жомовою ямою розказує «Про виплавки і природи продукції, Про міжнародні й внутрішні відносини» («Воли»), у цім контексті максимально антропоморфізований. Ще б пак:

«Стоять рябі з сократівськими (!) чолами, Стоять і слухають, нічим не гребують...» Отак пронизливо заявлена тема безсловесного «тягла», волячої роботи, волячої долі теж стане однією із його постійних. Втім, як і заявка на цикл візій історичних («Балада про вухналі. З народних розповідей про Устима Кармелюка»), культурологічних («Колядники»).

Звернення до образу Павла Корчагіна («Відвертість») теж було цілком ширим, зрештою, неминучим. Закінчувалось рядками кредоносними: «Йду з людьми, забуваючи горе і муки, і жага до життя пломеніє й кипить: В них мільйони є рук — з ними я не безрукий. В них мільйони очей — з ними я не сліпий!» Але епоха 70-х, що вже заступала на свою довгу зміну, була зовсім не від того, аби із корчагінця долею й характером штампувати псевдокорчагінського, барабанно комсомольського поета. Якоюсь мірою В. Забаштанський сплатив їй данину у цих її домаганнях (окремі вірші збірок «Віра в людину», 1971; «Моя вузькоколія», 1973; «Крицею рядка», 1977). Але — тільки якоюсь. Бо, по-перше, основною, змістово й естетично незрівнянно потужнішою залишалась для нього його «дядьківська», «воляча», гранітно-браїлівська творча лінія. По-друге, і в підході до тем, як на когось іншого, кон'юнктурних, йому не зраджувало внутрішнє чуття совістливості, незнищеного демократизму. Навіть вірш про БАМ, а радше — про відвідини БАМу (що, безумовно, не одне й те саме), дихає у нього живим життям, позначається мотивом власної мимовільної провини: «Тут за вірші, що ми надробили про БАМ, Ну, немов за обман, було соромно нам. Врешті, їхав на БАМ я із думою, Що прощаюся з болем і стумою. Та від болю, мабуть, у житті не втекти! Після БАМу взялось іще дужче пекти. Я тим болем живу і все згадую, Як були ми на БАМі з бригадою. Лиш не можу добути слів такої снаги, Щоб у скипень зігрить хлопців серед тайги».

Накопичуючись від збірки до збірки, доробок його вже на початку 80-х років складає п'ять вагомих циклів: образки з народного життя — «балади буднів» («Про каменотеса», «Капуста», «Любов», «Повоєнні зими», «Хата», «Ноги», «Пастух», «Весільна балада»); історичні візи («Балада про вухналі», «Поєдинок», «Дві притчі за східними мотивами»); культурологічні етюди та письменницькі портрети («Колядники», «Скворода», «Завдяки любові», «Дума Шевченка за столом між панамі», «Лесин вогонь», «І це записано в книгу життя»); сповнені сумнівів, самокпинів, а разом з тим і активних полемічних випадів медитації про власну поетичну творчість («Світе мій», «Поетичний жарт», «Круглі вірші»,

«Відповідь», «Все-таки спішу», «Снага слова», «Струмки та ріки», «Сонячні пісні»); ряд перекладів з російської, білоруської та болгарської, з-поміж яких вирізняється добірка Дам'яна Дам'янова.

У 80-ті роки еволюція художнього мислення В. Забаштанського відбувається у бік стилістичної врівноваженості, поглиблення психологізму. Етапними щодо цього стають збірки «Треба стояти» (1986), «Браїлівські балади» (1989). Кращим зразком такої еволюції може слугувати коротка, всього на 24 рядки, оповідка-замальовка «Тугі вузлятка». Банальна історія раннього одруження чесного сільського парубка («Просто так провести взяв нелюбу з клубу Повз обійстя та й почвалом ген аж у ліс...»), а відтак і раннього його батьківства та всепоглинаючих господарських клопотів тут підноситься до виразу фундаментальних засад народно-го буття. Колізія між гедоністичними схильностями природи та моральними регуляторами поведінки розв'язується на користь останніх: «Врешті, думав не раз, мо', й собі у Тинду чи на атомну десь — і трава не росте. Тільки ж глянь, до візка прив'язавши бинду, он вузлятка туті везять мамці тріски». Цей вірш закарбовує унікальний в українській поезії процес зародження батьківського почуття в душі не вельми розвинутій, психологічно розкриває момент взаємодії побутової свідомості індивіда з етичною традицією народу.

Стремління увіч зазирнути в ті глибини, про які П. Тичина афористично (хоч і дещо риторично) мовив: «наш народ — океан», — вводить В. Забаштанського до таких далеких від програми романтизованого «шістдесятницького» народництва художніх результатів, як «Балада покари» та «Балада про самосуд». Темна безодня колективного гніву — несправедного в одному і праведного в іншому випадку, страхотлива «технологія» розправи відтворюються автором з неабиякою художньою проникливістю. Зачин «Балади про самосуд» («Що?! Знов безладдя у міжвладді?! А тут який у кого сприт, То вже такий із того спит. Тож не стовбич, пак, на заваді») дає підстави говорити про певну публіцистичну адресацію сюжету з літ громадянської війни людям другої половини 80-х. Йдеться про те, що навіть у принципі справедливе відомщення злочину веде до нових моральних втрат, надто в умовах, коли «Старого люд зрікався: «Годі!» Проте свого ще не воздвиг».

Поет виразного історико-публіцистичного мислення та безпосереднього полемічного реагування, В. Забаштанський зустрів 90-ті роки у розповні творчих сил. І якщо медитативні його схильності до ретроспекцій утвердились давно, то звернення до жанру злободенного вірша-репліки, вірша-за-



литу, вірша-оскарження переконливо реалізувалося саме на порозі останнього десятиліття ХХ ст.

В одному з віршів-посвят традиційний для нашої поезії образ коріння інтерпретовано як «коріння болю» («Коріння болю всохло у поета. Нема поета, але є Зоїл»). Коріння болю самого ж В. Забаштанського розростається. При тому його усно творена, по-кобзарськи в пам'яті шліфована й утримувана поезія активно протистоїть літературній стихії швидкописання.

## Володимир Базилевський

(1937 р. нар.)

Своє поетичне кредо Володимир Базилевський мимохідь висловив у статті «Урочистий лад душі» (в підзаголовку — «Відкритий лист поету Арсенію Тарковському»): «...Там, де порушується гармонійне співвідношення «земного» і «небесного», неминуче руйнується щось істотно важливе, слова втрачають свою безпосередню функцію, перетворюються у щось якісно інше [...]. Треба оцінювати і судити поезію за її власними законами, виходячи з головного — наскільки вона розширює наші уявлення про галактику внутрішнього світу людини»<sup>1</sup>.

Запам'ятаймо, зокрема, слова про співвідношення «земного» й «небесного», предметної конкретики і того, що її одухотворює,—і вони дуже характерні для системи художніх настанов і критеріїв цього поета.

Володимир Базилевський народився 14 серпня 1937 р. в селі Павлиші на Кіровоградщині. За віком належить до покоління «шістдесятників», хоч у літературі його ім'я набуло розголосу вже пізніше — в кінці 70-х — на початку 80-х років, коли вийшли збірки його віршів «Побачення з тобою» (1978), «Допоки музика звучить» (1982), «Чуття землі небесне» (1983), «Труди і дні» (1984) та ін. А до того були — навчання в Одеському університеті (закінчив у 1962 р.), праця в газетах Одеси й Кіровограда, редакторська — в міжобласному видавництві, траплялася й фізична — робітником на будові. Були й «метеликові» збірочки («Ятрань», «Світлиця»), в яких власний голос автора ще тільки пробивався крізь поетичну усередненість. Виходили з-під його пера й книжки нарисів, документальних повістей («Делегат

<sup>1</sup> Базилевський В. Зав'язь дум і вільний лет пера. Літ.-критич. статті, есе, студія одного вірша. К., 1990. С. 135—136.

конгресу», «Земля двох морів» тощо), які, однак, не стали домінуючими у творчості. (Хоч сьогодні він, можна гадати, успішно виступав би і у «великій» есеїстичній прозі). Зіставлення цих попередніх книжок різних жанрів з поетичним «Вибраним» 1987 р. та вже цитованою збіркою літературно-критичних есе, свідчить, завдяки якій невтомній роботі душі, справді багатій внутрішній біографії В. Базилевський зміг досягти рівня, що поставив його в коло відомих майстрів сучасної української поезії.

Поет художньої культури, виробленої у творчому спілкуванні передусім з такими митцями, як М. Рильський, Є. Плужник, А. Ахматова, а в історичній глибині — з вдумливо прочитаною вітчизняною й світовою поетичною класикою, Базилевський — прибічник тієї стильової лінії, якій притаманна ясність і точність форми, ощадливість вислову, концентрованість образної думки, схильність до антиномічно-гострої психологічної рефлексії. Самі назви деяких його критичних статей, а інколи й збірок віршів досить чітко виявляють його поетичні смаки й прагнення: «Лікування класикою», «Спрага духовності», «Поезія як мислення», «Чар точного слова», «Чуття землі небесне».

Поезія В. Базилевського переважно сповідальна, сповнена інтимної довіри до читача і разом з тим мужньо стримана, аж до свідомої недовомовленості у своєму словесному виразі. Його лірична стихія — це замисленість, майже притишена розмова з собою, що проявляється, однак, не в просторій розповіді (класичний жанр медитації), а в раптових — начебто раптових — спалахах думки, оповитої таким же гострим, по-різному забарвленим почуттям.

Пізнаємо Базилевського за цим його глибинним, гіркувато-іронічним лаконізмом, де, справді, словам тісно, зате просторо душі, уяві, емоції (маємо на увазі, мабуть, одвідання поетом — чи, може, взагалі, людиною нашого віку?! — колишнього батьківського подвір'я): «Усе, як і було, усе, як і було. От тільки лободою, як лісом, поросло. Усе, як і було, усе, як і було. От тільки рідні лица з водою понесло. Під косягом сядь — і руку до чола. Шумить, шумить, шумить билінна ковила».

Ліричне переживання в поезії Базилевського не раз позначене глибоким і яскравим психологізмом з не завжди звичним «благополучним» забарвленням. «Просвітлений вершник і книжник», він знає — і вміє передати — й темні, «нічні» моменти сокровенного стану людської душі. «Є ніч душі,— пише він в іншому вірші,— і я її боюсь. Її я зрозуміти не берусь. Та доки я крізь неї продерусь, не раз, немов од смерті, відсахнусь». Це надто достеменно і, з усього

видно, вистраждане для того, щоб бути тільки літературою. І наявність цих нот у загальному просвітленому, життєберучкому звучанні лірики В. Базилевського тільки додає їй більшої правдивості й душевної ширості. Переважно це лірика «про себе», хоча зрідка трапляється в ній і чітко окреслені (й теж, зрозуміло, забарвлені «собою») начерки постатей чи портретів тих або тих поетових сучасників («Чуже життя», «З поля повертаються батьки», «Бабуня Серафінка»).

Лірика Базилевського заснована на постійних перетвореннях і піднесеннях: звичайного факту — в драму духу чи його торжество, пейзажу — в метафору психологічного стану поета, життєвого дисонансу — в пристрасне жадання гармонії, а моменту досягнутої гармонії — в передчуття дисонансу. Це, мабуть, і є та постійна взаємодія побутового й буттєвого, «земного» й «небесного», про яку говорив поет.

Природне людське життєлюбство змагається в цій ліриці з боєм незамовчуваних утрат і поразок, широкий культурний світ сучасної людини — з ностальгією за ще вчора квітучою, здоровою природою, прагнення точно схопити, закріпити якийсь прикметний момент — з надзвичайно гострим відчуттям шаленого «темпоритму» нинішнього часу. У Базилевського це відчуття, знайоме, зрештою, кожному, переростає в своєрідну філософську драму, відбиту в багатьох віршах: «О Господи! Якихось тридцять літ, а рідної оселі не пізнаю [...]. Кує зозуля, та не та кує, цвіте ромашка, та не та ромашка». Але якщо тут маємо справу з «вічним» індивідуально-психологічним відчуттям дорослої, або й старіючої людини, то у вірші «Там вибирали плоскінь...» — це вже історична драма всієї епохи. Підростав хлопець у світі, де «вибирали плоскінь, брали льон», «смолили дратву, клепали косу», «устеляли травами долівку», — а тепер він часом не в силі навіть повірити, що це колись було: «Той хлопчик — я. Хоч і повірять важко, що то насправді я, а не хтось інший, бо, власне, й світ отой напівзабутий, химерний, дивовижний, таємничий, здається нині зітканим з туману. Легенда. Казка. Вигадка. Кіно».

Серед поетичних збірок В. Базилевського, що побачили світ в останнє десятиріччя («Світлом єдиним», «Труди і дні» та ін.), найбільший інтерес являє, без сумніву, «Вертеп» (1992).

Давня художня колізія — світ як вертеп (на протилежність храмові, яким мав би бути) і поет у ньому як страдник і пророк — вирішується автором в такому особистісірму, навіяному сучасними переживаннями плані, який не залишає

місця для будь-яких «підозр» щодо стилізаторства, літературної пози взагалі.

«Вертеп», що породжує такі болісні переживання поета, — це світ, змучений і опоганений сталінщиною, всім гнітом тоталітаризму («Минуле — воно ж не минуло, Минає — і все ж не мина»), світ знівеченої великими й малими чорнобілими природи і приречених на уніфікацію і розчинення в різних «історичних спільностях» народів, буцімто не призначених на «вищу місію». Пекуча гіркота, часом не без домішки сарказму, становить емоційну атмосферу мало не всієї збірки.

В. Базилевський не боїться торкатися не завжди ніжними руками наших національних ран, шукаючи причини їх не тільки назовні — в нападах, поневоленнях, колонізаціях, але й у внутрішньому житті нації. Тут він не те що антиромантичний, але без сумніву неромантичний і несентиментальний. Залюблений у поетичну душу свого народу, його творчий мистецький хист, Базилевський однак із сумом помічає невисокий рівень його державотворчої свідомості, схильність до «дрібнопарцельованого», хуторянського індивідуалізму і політичну апатію. Наша доля, мовиться в одному з його віршів, «Сама пила й сідала до лемішки. Плювала у колодязь теж сама. Сама гетьманам ставила підніжку. А жбрала вже потім з усіма». З особливою тривогою говорить поет про небезпеки й загрози, які чигають над рідною мовою українського народу, і в цьому тематичному ряду справді вражає вірш «Плач по загинлому Шумеру»: «Ми — шумери, шумери, шумери. Ми — померли, померли, померли...»

Але Базилевський — аж ніяк не песиміст і завинутий у тогу своєї туги нудьгар... Вміщена в цій же збірці поема «Під флейтою ангела» красномовно засвідчує, на які шпилі радісного вітання світові і урочистого, «божественного» злиття з природою може здійматися цей поет: «Занадто ти довго хилив свою голову долу, оголена шия — спокуса для ката і хама. Випростуй поставу і слухай під Києвом соло у травні, коли в небесах відчиняється брама».

Відомий В. Базилевський і як талановитий, проникливий критик-есеїст, літератор блискучого стилю і в цій жанровій галузі (книжка 1990 р. «Зав'язь дум і вільний лет пера»).

## Василі. Голобородько

(1945 р. нар.)

Василь Голобородько належить до поетичного покоління, умовно названого «постшістдесятниками», яке досить активно заявило про себе в середині 60-х років не деклараціями, а відкриттям нових естетичних обріїв національного мистецтва, спростуванням псевдохудожньої практики «соціалістичного реалізму».

Перші добірки В. Голобородька, зокрема цикл «Золоті глечики груш» (Жовтень. 1965. № 12), сприймалися як неординарна подія, як явище, несподіване навіть у суцвітті небуденних дебютів (І. Калинець, М. Воробйов, В. Каліка, В. Рубан та ін.). М. Ільницький спостеріг у поезії молодого автора «психологічний прояв народності», позбавлений вторинного стилізаторства під фольклор<sup>1</sup>. Стильову прикмету Голобородькового живописання зауважував А. Макаров, зокрема «розширення комплексу ліричних емоцій» за рахунок підсвідомих переживань<sup>2</sup>. Першою ґрунтовною спробою висвітлити феномен В. Голобородька була стаття І. Дзюби «У дивосвіті рідної хати...». Критик підкреслював незвичні для тогочасного віршування аспекти відновлення анімістичних уявлень, справдана відомих українському народові, «високоніаївну натурфілософську діалектику», «стихію доброго бога перевтілень і перероджень»<sup>3</sup>.

Здавалось би, перед поетом, який наважився повстати проти соцреалістичного імітат-мистецтва, полемізувати з романтизованим модернізмом, естетизованим неонародництвом «шістдесятників», відкривалися широкі творчі обрії. В. Рубан небезпідставно називає його найпомітнішим представником «київської школи», переважно «метафористів» (М. Саченко, С. Вишенський, М. Воробйов та ін.)<sup>4</sup>. В. Голобородько навчався тоді в Київському університеті ім. Т. Шевченка (1964—1965), невдовзі перевівся в Донецький \* (1966—1967), звідки його професорське чиновництво виключило за те, що він приніс на кафедру працю І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Тоді ж (1968) була «розсипана» у видавництві «Молодь» його перша збірка «Летюче віконце».

<sup>1</sup> Ільницький М. Барви і тони поетичного слова. К-, 1967. С. 99.

<sup>2</sup> Макаров А. Розмаїття тенденцій. К-, 1969. С. 151.

<sup>3</sup> Дзюба І. У дивосвіті рідної хати (Кілька слів про поета, який щойно починається) // Дніпро. 1965. № 4. С. 145. -

<sup>4</sup> Рубан В. Київська школа // Молодь України. 1990. 2 груд.

Унітарній комуністичній системі, опертій на деперсоналізовану маргінальну масу, були не потрібні, якщо не небезпечні, незалежні творчі особистості, та ще й з високою національною свідомістю. Тому вони першими відчували й працювати. Репресивна хвиля (нібито) минула В. Голобородька. Він потрапив у «добровільне заслання» до рідного села Андріанополь (Перевальського району на Луганщині), де народився 17 квітня 1945 р. і де йому тепер випало відбувати різні роботи. З часом далася взнаки периферійна атмосфера, на жаль, невідшкодовно та безкарно зросійшеного краю, відсутність творчого мікросередовища, продумано розпорошеного сумнозвісною «політикою партії в галузі літератури», котра навіть метафоричну поезію запідозрювала у неблагонадійності. Але В. Голобородько не писати не міг, не тільки тому, що він поет, а й тому, що переймався стражданням, коли

нелюдина насаджає дерева корінням угору,  
птахів навчить повзати, а змія літати,  
ріки поверне текти угору, а гори зробить проваллям.

(«Прикмети імітації»)

Світ абсурду, в якому омана й істина, взаємоототожнившись, перетворювалися на аморальну фантазмагорію, не міг знищити внутрішнього голосу сумління поета, котрий опинився в ситуації «відсутньої присутності», як і чимало його талановитих ровесників. Він ніби «випав» із художньої свідомості своєї доби, але водночас існував у ній, існував у глибинах літературного процесу, недосяжному безцеремонному втручанням (кажучи словами М. Сріблянського) «інструктора з батоґом»,— в тих глибинах, де і творилися справжні ДУХОВНІ цінності. Це була не тільки особиста проблема В. Голобородька, який повторював долю Я. Щоголева чи В. Свідзинського. Адже й Україна віками перебувала в такому ж стані. Мотив «відсутньої присутності», зумовлений життєзаперечною дійсністю, наклав гостродрама-тичний карб на його лірику, покликано обстоювати людську гідність у деформованому просторі змішених понять і значень, здевальвованих цінностей («Той, хто йде у книгарню», «Скляна жінка», «Інтер'єр з годинником» та інші твори), коли дане Богом людське життя втрачає будь-яку вартість («Загиблий за ідею»), а онтологічне поле етногенетичної пам'яті поглинається прірвою небуття («Село у маю»). Тому В. Голобородько — поет трагедійного світосприймання — досить скептично ставиться до видимості, яка видається за справжнє та сутне («Провалля») і почасти замість на-

дійних реалій обертається «задзеркаллям», де «Птах кризь птаха пролітає / оком кризь око / дзьобом кризь дзьоб / крилом кризь крило», — не лишаючи по собі ані сліду. Керуючись моральним імперативом, поет не сприймає найменших проявів «теодіцеї» як виправдання зла, зокрема його носіїв — катів і вбивць («Калина об Різдві»). А вже на ґрунті неосудженого злочину неодмінно завжди з'являвся лиховісний «він», «заходився гострити ножа / готувався перерізати півневі горло / щоб не настало завтра».

В. Голобородько усвідомлює себе спадкоємцем українських письменників, які обрали собі на свій страх і ризик тернистий шлях свого народу («Молитва про нездійснене», «Побачення з Косинкою», «Калина об Різдві», «Криваві солон'ї», «По слідах», «Шукачі могил»).

...З жахом наближаємося до прикиданої землею  
ями, виповненої вапном:  
— де могили наших поетів?

(«Шукачі могил»)

І то зовсім не риторичне запитання. Йдеться про долю українського письменства, яке спізнавало суть шевченківських слів «караюсь, мучусь, але не каюсь», переконого у правильності свого вибору та відповіді на виклик історії, сильного вірою у неодмінне повернення після вимушеного, незрідка трагічного відходу. Непомилне чуття історичної правди сприяло В. Голобородьку в утвердженні позиції духовної незнищенності, у вірності тому птахові, що й досі «сидить на дереві / де ти його вперше бачив». Через двадцять літ після «розсипаного» «Летючого віконця» з'явилася його збірка «Зелен день» (1988), а невдовзі «На метеликових крилах» (1990), «Калина об Різдві» (1992), засвідчивши невичерпний творчий потенціал поета.

Соціальні та національні переживання В. Голобородька завжди поставали із його внутрішнього переконання, не перетворюючись на обтяжливий обов'язок. До речі, до публіцистичного прийому в поезії він ніколи не був схильним. На погляд поета, який володіє справжнім чуттям естетичної міри, в поезії не повинно бути публіцистики чи політики. Вона має достатні можливості для висвітлення будь-якої теми. «Художня література за своєю природою орієнтована «на художній вираз» — це її мета, сутнісна екзистенціональна ознака», — небезпідставно наголошує він<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Голобородько В. Сейчас все бегут за политикой... // Кома знамя. 1990. 19 окт.

Правда і Краса — рівновеликі поняття для В. Голобородька — поета гармонії та взаєморозуміння, творчий світ якого витікає з незамуленого Дунаю, що тримає ЖИТТЯ «своїми чистими джерелами» («Дунай, що згорнувся у криницю»). «Криниця» (як і «калина») у словнику його лірики — один з домінуючих образів («Чисті криниці», «Іди, доню, по воду» та ін.)^ але не єдиний. Таким є «гличик», ним поет не просто милується як досконалим витвором національного генія, а й розглядає його з різних площин («Малляр таємниці гличика довіку не розгадає»), змішуючи просторові та часові аспекти, вбачаючи у малому велике і, навпаки, поєднуючи непоєднуване, що взагалі притаманно стилевій манері В. Голобородька. Принаймні, у вірші «Зозуля при перуці» побутовий сюжет драматизується кризь призму маргінальної свідомості, втрати здорових етичних цінностей; дочка

виліє молоко з гличика в ямку —  
сама влізе в порожнього гличика —  
так мати й віднесе доньку на базар  
тією ж утопаною стежкою.

(«Зозуля при перуці»)

Віднесе, щоб назавжди її втратити.

Національні джерела струменять у ліриці В. Голобородька у своїй первозданній чистоті, як-от «пакілі неба цвіте гличиками хмар» або «вийдеш до дверей / і на порозі зустрінеш Сагайдачного» та ін. Його мовленню притаманне точне, мов «припечатане», як у запорозьких козаків, слово, на кшталт «бийкувалденко» чи «хапайклішенко» для характеристики аморальних людських покрутів. Водночас поет не байдужий до віршованої техніки авангардизму, симпатизуючи навіть М. Семенку, незважаючи на його національний нігілізм («Понеділок»); подає зразок цікавого центону («вхід забронено») чи словотворення тощо. Він живе архетипами національного мислення та світосприймання (напр., «Яворовий лист»). Але найбільше його полонить магія слова, у сконцентрованому вигляді представлена в збірці «Калина об Різдві» (розділ «Стежка солодких півників»), як, принаймні, у мініатюрі, зітканій з тонкого серпанку граційних алітерацій:

усе літо вирвано з календаря  
і осінь почалася з весни  
і я летів літаком  
і обминув боком те біле місто.

Лаконічний верлібр В. Голобородька, де кожне слово, наче міцно вбитий цвях, попри велику традицію версифікаційної вітчизняної практики, став органічно українським,

органічно голобородьківським, поєднуючи в собі як національні, так і модерні традиції, виводячи поета, котрий прорвав оболонку «відсутньої присутності», у потужний струмінь української лірики.

## Василь Стус (1938—1985)

Василь Стус — один з найбільших українських поетів ХХ століття. В новітній українській поезії його ім'я — на чільному місці. І не тільки тому, що світлий образ цієї людини — поета трагічної долі — став символом незламності духу, людської і національної гідності, закономірним продовженням дорогої і життєво важливої для українського народу традиції народолюбства й вірності потрійному обов'язку. Найголовніше те, що це органічний самобутній поет — на рівні сучасного поетичного мислення, схильний до філософського заглиблення й самовираження, до герметичної самодостатності поетичного слова і водночас до синтезу глибоких традиційних джерел українського художнього образотворення з поетичною мовою двадцятого століття.

Стус народився 6 січня 1938 р. на Вінничині в с. Рахнів-ка Гайсинського району. Дитинство і юність минули на Донбасі. Після закінчення філологічного факультету Донецького (тоді ще Сталінського) педінституту вчителював, відбув армію, працював у газеті. 1959 р. в «Літературній газеті» було надруковано добірку його поезій з напутнім словом Андрія Малишка. 1963 р. вступив до аспірантури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР в Києві. Темою дисертації обрав «Джерела емоційності поетичного твору». З'являються перші журнальні публікації віршів, критичні нариси про творчість молодих поетів у журналі «Дніпро», зокрема «На поетичному турнірі» (1964), «Най будем ширі» (1965).

Належав до т. зв. шістдесятників — опозиційно настроєної національно свідомої молоді інтелігенції, що одверто протиставила себе тоталітарному режимові з його політикою денационалізації і придушення прав людини, культивуванням провінційності й меншвартості української культури.

1965 р. Стуса було відраховано з аспірантури «за систематичне порушення норм поведінки аспірантів і співробітників наукових установ», а конкретно — за активний протест проти серпневих арештів у середовищі української інтелігенції. Почалися поневіряння в пошуках заробітку: був робіт-

ником будівельної бригади, кочегаром; півроку працював в історичному архіві, пізніше — інженером з технічної інформації. І всюди — постійна загроза звільнення або «за власним бажанням», або за скороченням штатів. У друк не проривалося нічого, хіба що кілька поетичних перекладів з Гете й Гарсія Лорки під псевдонімом *Василь Петрик*. Крім поетичної творчості, багато й інтенсивно працював як критик і літературознавець: в його столі — статті про творчість Бертольда Брехта, Генріха Белля, розвідка про поезію Свідзинського — «Зникоме розцвітання особистості», фундаментальна праця про Павла Тичину «Феномен доби», де розкрито трагедію геніальної творчої особистості в авторитарному суспільстві, виродження таланту в атмосфері ідеологічного диктату. Залишилися в рукописах також два великі прозові твори — «Поїздка у Счастьєвськ» та «Щоденник Петра Шкоди».

Активно протестував проти реставрації культу особи, за-тискування свободи думки. Відомі його листи до президії СПУ з приводу опублікованої в «Літературній Україні» наклепницької статті Ол. Полторацького «Ким опікуються деякі гуманісти?» (1968), редакторові «Вітчизни» Л. Дмитерку з гострою критикою його виступів проти Івана Дзюби (1969), до ЦК КПУ й КДБ, до Верховної Ради УРСР (1970), де пристрасно доводить згубність політики придушення демократії і гласності, кричущих порушень прав людини.

1972 р. Стуса арештовано разом з іншими українськими правозахисниками — І. Світличним, Є. Сверстюком, Ігорем та Іриною Калинцями та ін. «Судові процеси 1972—1973 років на Україні — то суди над людською думкою, над самим процесом мислення, суди над гуманізмом, над проявами синівської любові до свого народу», — писав Стус 1975 р. у публіцистичному листі «Я обвинувачую». А 1976 р., звертаючись до президії Верховної Ради СРСР, так пояснював свій «склад злочину»: «Я борюся за демократизацію — а це оцінили як спробу звести наклеп на радянський лад, мою любов до рідного народу, занепокоєння кризовим станом української культури закваліфікували як націоналізм, моє невизнання практики, на ґрунті якої вирости сталінізм, беріївщина та інші подібні явища, визнали як особливо злобний наклеп. Мої вірші, літературно-критичні статті, офіційні звернення до ЦК КП України, Спілки письменників і до інших офіційних органів сприйняли як докази пропаганди та агітації».

Стуса засудили до п'яти років таборів і трьох років заслання. Кару відбував у Мордовії, заслання — на Колими.

1979 р. повернувся до Києва, але через 8 місяців його заарештували вдруге й засудили на 15 років позбавлення волі (10 — таборів, п'ять — заслання). У жовтні 1980 р. з листом на захист Стуса до учасників Мадридської наради для перевірки виконання Гельсінських угод звернувся академік А. Сахаров.

Другий строк Стус відбував у спецтаборі в Пермській області. Режим останні роки був нестерпним: позбавлення побачень, безперервні утиски з боку адміністрації, хвороби. Та головне — не мав змоги передати на волю жодного поетичного рядка: листи з віршами конфісковували, все написане в таборі відбирали. У стані крайнього нервового виснаження Стус помер під час голодівки у карцері 3 вересня 1985 р. Поховали його у безімennій могилі на табірному цвинтарі. 19 листопада 1989 р. відбулося перепоховання праху Василя Стуса та його побратимів Ю. Литвина й О. Тихого у Києві на Байковому цвинтарі.

Ім'я Василя Стуса та його творчість ще за життя стали широко відомі серед української діаспори. За кордоном у 70-і роки побачили світ дві збірки його поезій: «Зимові дерева» (Брюссель, 1970) і «Свіча в свічаді» (Сучасність, 1977), було опубліковано його публіцистичні заяви, відкриті листи. Тим часом на батьківщині його вірші поширювалися в списках, через самвидав. Загальові феномен Стуса відкрився вже після смерті поета — з розвитком гласності й демократії. Почали з'являтися добірки його віршів, спогади і статті про нього. 1990 р. вийшла перша в Україні збірка вибраних поезій «Дорога болю».

1994 р. у Львівському видавництві «Просвіта» побачив світ перший том (у двох книгах) чотиритомного наукового видання Стуса, що готується у відділі рукописів Інституту літератури НАН України на основі багатого архіву поета — з варіантами поетичних текстів і докладним коментарем.

Творчий доробок поета, незважаючи на вкрай несприятливі умови для творчості (адже, за його словами, «легше було написати, аніж зберегти») — дуже великий. Першу свою збірку «Зимові дерева» наприкінці 60-х років поет запропонував видавництву «Радянський письменник». Тут об'єднано ранні вірші, юнацьку романтичну лірику, написане у війську, створене пізніше, в Києві, в роки активного духовного дозрівання, освоєння національного й світового мистецького досвіду. Відтворено атмосферу 60-х років з її пристрасним осмисленням болючих проблем національного розвитку, прагнення вписатися у визвольні традиції рідної культури («Костомаров у Саратові», «Дума Сковороди», «Останній лист Довженка», «Сто років як сконала Січ...»).

У цих поезіях — неприйняття інтелектуальної задухи, протест проти бездуховності, репресій, трагічне прозріння «тьмушою тьми» завтрашнього дня, болісне шукання свого місця в ситуації життєвого вибору. («Не могу я без посмішки Івана», «Біля гірського вогнища», «Звіром вити, горілку пити», «Отак живу, як мавпа серед мавп»). Незважаючи на схвальні рецензії (ів. Драча, Є. Адельгейма), збірка так і не побачила світу. Вона була явно не на часі тоді, в «епоху Реставрації» (І. Світличний) кінця 60-х — початку 70-х років. Та й саме ім'я Стуса було вже тоді під забороною.

Ліричний герой уже ранніх віршів Стуса болісно шукає втраченої гармонії зі світом, цілісності — не загальникової, ситої й ледачої, а тієї, що її треба виборювати дорогою ціною — пізнанням самого себе, готовністю не зрадити себе. Якщо й з'являється бажання «утекти від себе геть світ за очі», то відразу чітко й нещадно усвідомлює, що тоді б він жив «безоко і безсердо». «Біля гірського вогнища» із «Зимових дерев», «У цьому полі, синьому, як льон» з «Веселого цвинтаря» — то Стусове «бути чи не бути». «Як вибухнути, щоб горіть?! — так звучить у нього вічне гамлетівське запитання:

Вдатися до втечі?  
стежину власну, ніби дріт, згорнуть?  
Ні. Вистояти.

1970 р. без будь-якої надії на опублікування Стус підготував другу збірку під промовистою назвою «Веселий цвинтар» — цікавий поетичний документ протесту проти інтелектуального застою, параду абсурдів і порожніх слів:

Боже —  
життя на гріш, а так багато слів,  
і всі вони — чужі і незнайомі.

(«Ця п'єса почалася вже давно...»),

імітації живого життя, якої органічно не приймав його дух, — своєрідний поетичний репортаж із «цвинтаря розстріляних ілюзій», кажучи словами Василя Симоненка. Поезії, об'єднані у «Веселому цвинтарі», сповнені авторського передчуття неминучої Голгофи, готовності лишитися собою наперекір тискові, не роздвоїтися «на себе і страх», як герой його вірша «Еволюція поета». Перед нами своєрідне *aiiee efo* автора на певному етапі його становлення і водночас — об'єктивний у своїй поетичній суб'єктивності портрет доби. Сама назва знаменна: у парадоксальному поєднанні понять — ключ до розуміння основного смислу збірки. Цвин-

тар душ, цвинтар ідей і сподівань, які доводиться ховати зовсім юними, адже вони, здавалося б, щойно народилися в недовгі роки Ренесансу 60-х. Та водночас у тональності збірки прочитується спротив цвинтарному настрою, кпини з нього, адже абсурдність — то вже знак нетривкості, минушості. Одне слово, «веселий цвинтар»...

Вершинна частина Стусового доробку — збірка «Палімпсести». Назвою цією (палімпсестами в давнину називали пергаменти, на яких стирали первісний текст, щоб написати по ньому новий) об'єднано все створене поетом у неволі зі вкрапленнями більш ранніх поезій (зокрема зі збірки «Веселий цвинтар», що її поет вважав утраченою), особливо дорогих йому. Збірка не має стабільного змісту, вона відома в різних списках, існують різні варіанти окремих віршів, часто вельми відмінні один від одного. В основі виданої за кордоном збірки «Палімпсести» (Сучасність. 1986) ліг авторський список, надісланий поетом Н. Світличній і згодом нею ж підготований до друку. Відомі й інші не ідентичні списки — як авторські, так і зроблені друзями поета. Всі вони потребують осмислення, текстологічних досліджень, докладного коментування, щоб відновити якомога повнішу і об'єктивнішу картину невольничої поезії Стуса. «Горить мені в душі така збірка «Страсті по Вітчизні»... Може, я помилюся, назвавши колимську збірку інакше. Її треба було назвати саме так», — писав він у листі до рідних. Та для нас вона існує під назвою «Палімпсести», і образ, що лежить в її основі, надзвичайно місткий, змістовний і багатозначний.

Це один з магістральних образів у поезії Стуса. Образ-айсберг, що росте вглиб. Уперше поет звернув на нього увагу, знайомлячись з поезією Гарсія Лоркі, якого перекладав у 60-ті роки. Вабила незглибимість цього образу, можливість бути присудком до нових підметів, реалізувати все нові й нові асоціації ідей. Передусім — момент суто технічний. Поезії ці творилися у вкрай несприятливих умовах, рукописи забирали, виникала загроза, що їх спалено. Пам'ять зберігала багато, але не все. «Починати завжди все спочатку, — писав він, — то Сізіфова праця, яку я маю доконувати». Звідси — різні варіанти, так би мовити, нові узори по старій канві, коли давнішні тексти проступають крізь написане пізніше. Та й сама доля Стуса, його «дорога болю» має в собі щось від палімпсестів. Мав мужність стерти звичну, таку, «як у всіх», життєву дорогу й «написати» собі нову, яка веде (і він це розумів) на Голгофу.

У поезії Стуса весь час накладаються різні стани душі, які, на перший погляд, заперечують, «стирають» один одного. Але ж ні, той попередній стан прочитується як давніший

текст у палімпсестах, зумовлюючи особливу природну його глибину й багатовимірність. І, нарешті, образ палімпсестів розпросторується (якщо вжити одне з улюблених Стусових дієслів) на долю, історичний шлях України. То своєрідна «Книга биття» українського народу, в якій стерто стільки важливих «текстів»:

Це, Господи, сяєво. Це торжество:  
надій, промінань, і наближень,  
і наверхтань у своє, у забуте й дочасне

(«Гойдається вечора зламана віть...») —

їх треба терпляче відновлювати, повертаючи народові пам'ять.

Стусів Бог далекий від канонічної церковної атрибутики. Це категорія філософсько-етична, втілення висоти й потуги духу. Складно переплітаються в нього різні духовні площини. В одному з найглибших філософських віршів «За читанням Ясунарі Кавабати» виразні відгомони східної філософії. Водночас у таких специфічно японських «чотирьох татами», на яких «розпросторується» душа поета, вгадується знак хреста. Дорога до Бога для Стуса — «вседорога». Не раз зринають в його поезії символіка «високого вогню», мотиви богообраності й жертвовності. «Бог» і «Україна» в його душі і в поезії творять двоєдине ціле, то його головне Засгит.

Поезія Стуса не екстенсивного, а інтенсивного типу. Вишукане, зумовлене обставинами життя «самособюнаповнення» (його термін), обмеженість і повторюваність тематичного матеріалу компенсуються експресивною вичерпаністю. «Біда так тяжко пише мною», — і справді, його вірші — мовби поетична іпостась, поетичне друге втілення тієї «біди», в якій жив і яку окреслив як «смертеіснування — життєсмерть».

Поетичне слово Стуса — в кращих своїх проявах — енергійне, м'язисте, гранично виразне попри безперечну ускладненість і рафінованість його словника, сповнене внутрішнього вогню, щомиті готового вибухнути. Це поезія, так би мовити, чоловіча, чужа сентиментальній розслабленості. «Мужній і сам себе помножуй» — тільки так можна вистояти.

Найкращі здобутки поета, як це часто буває в мистецтві, постають на гребені зіткнення, єдності протилежностей: з одного боку, несамовита пристрасність, нагнітання, злет («Ярій, душе»), з другого — філософська заглибленість, розважливність, десь у глибині нуртують бурі, а на поверхні — прозорість, «ваговита дозрілість речей», «лагідна

округлість форми». Саме цим, мабуть, передусім близький поетові його улюблений Рільке, якого він перекладав у найтяжчі хвилини життя, Рільке, що розглядав поезію не як поcutтя, а як досвід.

Стусове «самособоюнаповнення» — значною мірою вимушене, зумовлене життєвими обставинами, та водночас у ньому головна опора поета, запорука інтенсивного духовного життя, що дає змогу будувати свій «сталий світ на збіглій хвилі», не дати загасити свою свічу. Образ свічі не раз зринає, символізуючи незгасне світло душі. Свіча, що відбивається у свічаді,— проекція цієї душі на реальну дійсність. Внутрішнє світло осяває зовнішній морок. Недаремно одна із збірок Стуса, що вийшли на Заході, має назву «Свіча в свічаді».

Стус — поет інтелектуальний, поет читаючий, що свідомо, цілеспрямовано й критично опанував досвід світової поезії, та й не тільки поезії. Досить значний його перекладацький доробок. Передусім — переклади з Рільке (більшість елегій, майже повний корпус «Сонетів до Орфея», поодинокі вірші). Відомі також його переклади з Гарсія Лорки, з Гете, зокрема віршовані тексти до «Вільгельма Мейстера» та інших німецьких поетів (Б. Брехта, П. Целяна), з Малларме, Райніса, Цветаєвої. Збирався перекладати Пастернака й Ахматову, Камінгса.

У процесі творчої еволюції смаки й уподобання поета мінялися. Так, була «епоха Пастернака», потім прийшли інші зацікавлення — Свідзинський, Бажан, італійці — Унгаретті, Квазімодо. Від кожного, «випивши» його до дна, в якийсь момент відштовхувався у високому художньому розумінні — в нових шуканнях взірця (хіба що Гете — величина стала, любов на все життя), навіть від Рільке, творче спілкування з яким допомогло вижити в неволі й зберегти себе як поета. І захоплення й відштовхування — то все були процеси, закономірні для творчого пізнання, то була фахова школа. Так освоювалося, трансформувалося у Стусовій поезії своєрідне тичинівське «соняшнокларнетівське» начало, що відчувається не тільки в ранніх віршах, а й у «Палімпсестах». Безперечні настроєво-інтонаційні перегуки з раннім Бажаном періоду «Гофманової ночі».

Та особливе місце у поезії Стуса належить досвідові Т. Шевченка. Це щось незмірно вагоміше від суто літературного впливу. Поезія його вся пройнята більш або менш відчутними, очевидно, підсвідомими ремінісценціями з Шевченка, вони проступають, як «пратекст» у палімпсестах. У передмові до збірки «Палімпсести» Ю. Шевельов писав: «Шевченко для нього — як українська мова. Він нею пише, він нею

дихає, він кує й перековує її, як йому велить творчий дух. Не можна собі уявити Стуса поза українською мовою, не можна його уявити поза Шевченковою стихією»<sup>1</sup>.

То, справді, глибоко внутрішня єдність, генетичний духовний зв'язок (при гострому запереченні наслідування шевченківських форм, інерції «Шевченкового кожуха»). Зокрема, Стусову поетику, його «образ вірша» єднає з Шевченком своєрідний кругообіг образів, глобальна повторюваність певних мотивів і форм. Поезія Стуса — цілісний поетичний організм зі своїми сталими образно-смысловими комплексами. Тут своя улюблена лексика, свої поетизми — неологізми й напівнеологізми, в основі яких актуалізація архаїчних або маловживаних словоформ (*голубиня, спогадування, протобажання, сніння*). Експресивно-смыслові повторення певних значущих для поета дієслів (*прориватися, яріти*), улюблених настроєво-експресивних епітетів. Ціле гніздо новотворів із «само» — *самобіль, самозамкнений, самопочезання* тощо. Дуже специфічний для поета повтор-градація, повтор-вичерпання одного або близьких за значенням слів («ти ж тіні тін») — ті «бароково екстатичні нагнітання... близькознавчих слів» (Ю. Шевельов). Специфічно Стусова префіксація — з тією ж метою нагнітання, емоційного вичерпання, доведення до крайньої міри збільшення або зменшення: («до найменшого панігтя», «цей паверх болю»), улюблене ним «все» перед дією, ознакою («всепроривайся», «на цих всебідах», «усевитончуваний зойк» — типово Стусова емфатично наснажена словоформа). Клична форма, застосована до понять, абстрактних категорій, неживих предметів («Здрастуй, бідо моя чорна»).

Іноді висловлюється думка, що вся сила поезії Стуса — у тих ідеях, які вона несе в собі, в образі автора, що постає в ній, тоді як суто поетичних відкриттів тут небагато. На цій підставі його подекуди навіть протиставляють таким, безперечно, непересічним постатям у нашій поезії, як Василь Голобородько або Ігор Калинець, як традиціоналіста — новаторам. Таке протиставлення поверхове й далеке від істини. «Секрети поетичної творчості» Стуса не лежать на поверхні, не заявляють голосно про себе. Вони — у майстерному опануванні того, що О. Потебня називав «внутрішньою формою слова», в умінні віднайти різні смыслові шари й глибоко заховані асоціативні зв'язки, символічне підґрунтя слова й образу. Така «традиційність» не суперечить новаторству, а передбачає його.

<sup>1</sup> Стус В. Палімпсести: Вірші: 1971 — 1979 років // Сучасність. 1986.



Чимало віршів Стуса можна віднести до так званої герметичної поезії — і «Молочною рікою довго плив», і «Змагай, знеможений життям» та й такий шедевр, як «Гойдається вечора зламана віть» тощо. Ступінь герметичності в кожному конкретному випадку різний, та загалом то поезія складна й рафінована, поезія для втаємничених — «хай святиться ця маячня...».

Стус як поет — різний. Поруч сусіднують і своєрідно підтримують одне одного різні за стилістикою, за характером образності вірші. Глибока філософська ускладненість «Гойдається вечора зламана віть» — і фольклорні інтонації «Два вогні горять», своєрідний символічний примітив «Синіє сніг по краю серця» — і прозора розважливість, і тамований біль «За читанням Ясунарі Кавабати»:

Як то сниться мені земля,  
на якій лиш ночую!  
Як мені небеса болять,  
коли їх я не чую.

ж

Як постав ув очах мій край,  
наче стовп осіяний.  
Каже: сина бери, карай,  
він для мене коханий.

Завдяки інтонаційній насиченості зовні спокійно-традиційний вірш Стуса позбавлений канонічності. Інтонаційна свобода трансформує (подекуди до невпізнанності) метричний малюнок. Є в його доробку (зокрема у збірці «Веселий цвинтар») чимало поезій, написаних вільним неримованим прозовіршем. Маємо підстави гадати, що у своїх останніх поезіях, об'єднаних у збірці «Птах душі», яка лишилася за ґратами (її не віддали рідним після смерті поета), він повернувся — на якісно новому рівні — до такої стилістики. Стусового «Птаха душі» — майже повністю списаний зошит у голубій обкладинці, зроблений з кількох учнівських, — бачив і читав його друг і спів'язень Василь Овсієнко. Він згадує, що вірші були написані переважно верлібром, відрізнялися характером від попередніх, декотрі сюжетні, досить довгі. «...Стихія Уйтмена — вільного прозо-вірша, геть вільна, геть чутна до найменших модуляцій настрою — теперішня стихія», — писав Стус у 1983 р. Свого «Птаха душі» характеризував як збірку «відчайдушно-прозову», майже без пафосу, неримовану, сумно-спокійну без надриву, стоїчну. Поет не дозволяє собі диктату, заданості форми. Вірш виростає саме з *такого* зерна, саме на *такому* ґрунті, саме з *такого* кореня. Поет не владний по-волюнтаристсь^ому нав'язувати йому форму існування. У листі, до Віри Вовк

(1975), яка радила йому спробувати сили у верлібрі, писав, що верлібр йому не чужий, але ставити перед собою завдання писати верлібром не може. Адже вірш живе в темі, а теми в нього йдуть «неверліброві»: «верлібр це й більша відстань між матеріалом і автором, ніж та, на якій я перебуваю: у ньому ранг буття геть чисто переконструюється в мистецькій структурі і набуває в ній смислу тільки як протоматеріал, а все це — завелика розкіш для мене, задальній план мого себепочування» .

Ім'я Стуса увійшло в життя українського народу як важливий чинник пробудження й самоусвідомлення, набуло значною мірою символічного значення. Та широкому загалові близький передусім гранично політизований образ мученика й протестанта — без осягнення його поетичного світу. На часі глибоке пізнання поетичного доробку цього самобутнього митця, і не лише в українському літературному контексті, включення його в контекст світової літератури.

## Ігор Калинець

(1939 р. нар.)

Творчий доробок Ігоря Калинця (народився 9 липня 1939 р. в м. Ходорів на Львівщині) за 1966—1981 роки становить 17 поетичних книжок, які згруповані автором у два цикли: «Пробуджена муза» (9 збірок, створених до суду і ув'язнення) й «Невольнича муза» (8 збірок, 1972—1981 рр.). Два ошатні томи під цими назвами видані 1991 р., перший у Варшаві, місце видання другого — Балтимор—Торонто. Заходами зарубіжних українців, таким чином, виданий весь корпус творів поета зі змістовними вступними статтями та цінними додатками. Окремі збірки й раніше виходили за кордоном, проникаючи туди через самвидав — це знайшло свого часу належне місце й потрактування в «Обвинувачувальному висновку».

Того ж 1991 р. в Україні вийшла книжка поета «Тринадцять алогій» — саме за неї І. Калинець здобув Державну премію ім. Т. Г. Шевченка. Між першою збіркою «Вогонь Купала», виданою в Києві 1966 р., й цією пролягло рівно 25 років. Такими є факти, що підтверджують незвичайність творчої долі поета. А втім, творча доля має ще інший, внутрішній вимір +~ як саморозвиток таланту в річищі духовної традиції й сучасного митцеві письменства. Проте

<sup>1</sup> Сучасність. 1989. С. 34.

спочатку варто навести ще деякі факти біографії «зовнішньої». 1961 р. І. Калинець закінчив філологічний факультет Львівського університету, до 1972 р. працював у обласному архіві. Того року (року сумнозвісних репресій проти національно свідомої української інтелігенції) закритий суд над дружиною поета засудив її на 6 років ув'язнення й 3 роки заслання «за антирадянську агітацію і пропаганду». За кілька місяців на такий же термін засуджено І. Калинця. До Львова обоє повернулися в серпні 1981 р. В «Автобіографічній примітці» про 9 літ на Північному Уралі й Забайкаллі сказано лише кілька слів: «...Працював токарем і кочегаром. Мучився, але не каюся — і радий з того, бо чую, що лишився людиною. Поезія допомогла вистояти...»<sup>1</sup>.

Що ж становить собою поезія І. Калинця в її визивному модерновому «еретизмі», в її настійному, тривалому й цілеспрямованому культивуванні духовних заповідей «шістдесятників»? Хоч як парадоксально, це — найперше потужний синтез попередньої поетичної традиції, але осмисленої підкреслено нетрадиційно і до того ж — без евфемізмів, «фігур замовчування», внутрішньої самооцензури та звичної протягом тривалого часу неповноти, відсутності багатьох імен і творів. Дослідники вже відзначили спорідненість поезії Калинця як із сучасниками (В. Голобородьком, Г. Чубаєм), так і з поезією 20-х років; сам поет у кількох інтерв'ю також назвав багато своїх учителів, серед яких чільне місце відвів Б.-І. Антоничу.

Кожна нова збірка І. Калинця динамічно продовжувала попередні, несла в собі й елемент новизни, і часточку захованого самозаперечення, коли меншу, а коли більшу. Але те, що проникливі критики могли з'ясувати важливі риси поетової світобудови, навіть не маючи ще перед собою повного корпусу творів, промовисто свідчить про цілісність його поетичного світу. Так, Д. Гусар-Струк саме на підставі лише частини текстів визначив головні течії в поезії І. Калинця як «оспівування культури, любовно-еротичне прагнення та суспільний протест». Згодом підтвердилося, що ці головні течії «охоплюють всю його поезію і до, і після арешту, а міняються в «Невольничій музі» хіба що їхні пропорції».

Для поезії Калинця надзвичайно посутнім є поняття пам'яті — родової, історичної, генетичної. Сприймаючи сучас-

ність як руїну національного етносу, а опір цій руйнації як свій моральний і мистецький обов'язок, поет заходився плекати зацілілі рештки національної свідомості, лікувати її поезією. Це надало його творчості в цілому сумовитої, тужливої тональності, часом — того особливого сцієнтизму, що робив її своєрідним «віршованим українознавством», та водночас і дієвих, активних імпульсів — непримиренність е акція, вчинок:

...Чи не останній  
я  
зі шляхетного родоводу  
з гербом  
де на щиті блакиту  
осінній листок калини.

Звичайно, Калинець належить до того відгалуження ліричної поезії, що витворює особливу образну мову, тобто, кажучи його власним рядком зі збірки «Підсумовуючи мовчання» (1970), — «ключем метафори відчине вуста». До органічного дистанціювання від «прози», від «непоезії» долучається потреба говорити з людьми рідними по духу — через голови решти. І це не «елітарність» (що саме по собі також не є гріх, а для культури вимушено дефензивної — ще й цілком нагальна потреба), а хіба що рішуче відкидання фіктивної «масовості», «народності» та інших еталонних приписів доби зрілого соцреалізму.

«Очима духа окинувши світ благий» (як мовлено у вірші про Шевченка зі збірки «Вогонь Купала»), поет бачить у світі передусім духовне, тривке, непроминальне, безвідносне. Серед цих підставових цінностей — рідна земля, її мова, історія, культура, подані в своєму неушкодженому й необтятому, в своєму правдивому сенсі та обсязі. Звідси такий нездоланий, незборимий потяг «до нашого первопочатку», сягаючи якнайглибше, аж до міфології дохристиянської, аж до того «колективного підсвідомого», в якому закодовано саму ментальність етносу і в яке так глибоко сягнув, може, лише один поет — Володимир Свідзинський. Але в цьому порівнянні вияскравлюється й відмінність двох видатних українських поетів: лагідна споглядальність В. Свідзинського з висот «замиреної колізії» (за висловом І. Дзуби) — і відпорність, наступальність поезії Калинця, її нездолання непопора.

У поетичному світорозумінні Калинця, в етичному його кодексі вирізняється, ба навіть домінує, лицарське начало. «Лицарія» — як самозобов'язаність до шляхетності, до невтомного ушляхетнення духу з обов'язку перед предками й нащадками. Лицарі в нього і Шевченко, і Сковорода, і

<sup>1</sup> Автобіографічна примітка // *Калинець І. Пробуджена муза: Поезії*. Варшава, 1991. С. 460.

<sup>2</sup> *Гусар-Струк Д. Невольничя муза, або як «орати метеликами» // Калинець І. Невольничя муза: Вірші 1973—1981 років*. Балтимор; Торонто, 1991. С. 9.

майстри пензля, і музики, й українські правозахисники, дисиденти, політв'язні. А що надовкола хижий і захланний світ антилицарського штибу, то й дістають самі реалії лицарства сенсу магічних оберегів.

Одну зі своїх збірок поет і назвав «Реалії», заклавши в тім дуже суттєвий зміст. Що більше набувала його поезія ознак «церебральної лірики» у її відмінності од багато більш звичної для українців лірики «душевної» (Д. Гусар-Струк), що більше ставала інтелектуально-поетичним розмислом, — то вагоміші в ній «реалії» як образна плоть цього «думання віршем». Саме в такому сенсі висловився й І. Світличний про *осмисленість* почуттів поета. Надалі в Калинця «осмислення» — одне з ключових заголовних слів: осмислення як шлях до осягнення.

Але в поезиці І. Калинця функцію «реалій» перебирає на себе не лише предметно-відчуттєва дійсність. Виразно здекларувавши свою прихильність до «мистецтва для мистецтва», поет надав мистецтву повноважень достеменно-реальності. Вже в першій «Інтермедії» зі збірки «Відчинення вертепу» («Мій давній голос») виразно постала виняткова здатність автора до потужного поетичного синтезу. Так «сильвета» собору святого Юра в усьому його символічному національно-історичному значенні подана тут у своїх живописних відбитках на картинах художників М. Сосенка та О. Новаківського: вся «знакова система» національної культури у світобудові поета є знову ж таки питомою частиною життя.

«Невольнича муза» явила Калинця ще більш зосередженого й самозаглибленого: чужина, самотність і ностальгія схилили творити в поезіях свій «схрон», прихистити ними свій світ, зігрівати душу, як мовив Василь Стус, «в кубельці спогаду» — або в молитві. Як зауважив Т. Салига, «молитва як поетичний жанр завдяки Калинцеві в українській поезії другої половини ХХ століття переживає свою ренесансну пору»<sup>1</sup>.

Деяка раціональність, захована в Калинцевому інтелектуалізмі як потенційна, а іноді й цілком приявна небезпека («барокова» частина циклів із «Тринадцяти алогій»: «Зільник», «Знаки Зодіаку», «Лapidарій», «Числа», «Мій азбуковник») — врівноважена дивосвітом його дитячих поезій, які лише штучно й умовно можна виокремити з його творчості, ризикуючи при цьому «згубити» якісь із них серед «дорослих» — і то, може, найбільш безпосередні, наївні й

мудрі. Серед наших поетів, либонь, лише М. Вінграновський з такою ж цілковитою підставою може не ділити свої поезії за віковим цензом їхніх адресатів.

Поетика І. Калинця — органічний наслідок і вияв його мистецького еста. Стрижневу якість цієї поезики влучно охарактеризував Д. Гусар-Струк: «...Його субтильна метафора сягає глибоко у підсвідомість, у підсвідомість колективну, і майже праісторично українську. Його слова торкаються цієї підсвідомості, мов струни, творячи при тому знайомий, але не зовсім зрозумілий відгомін»<sup>1</sup>. Відповідником поетичного світовідчуття є й строфіка: максимальне вивільнення строфічної побудови від «канону» супроводжується, однак, спорадичними поверненнями до класичного вірша, яким поет володіє бездоганно, коли має в тому потребу. Таким чином катрени, терцини й навіть вінок сонетів сусідують із ваговитим, як повні щільники, верлібром, особливість якого ще й у тому, що він також зазнав щеплення фольклорними мотивами та ремінісценціями:

Ой не той то місяченько,  
що решетом дзвонить,  
а що дорогу випитусь  
через півнеба до тебе  
по грузьких снігах.

Фольклор тут — самісінський ґрунт і підмурівок тієї великої традиції, яка для поета надто багато важить, аби вшанувати її навиклим репродукуванням. Ігор Калинець може сам визначати деякі свої поезії як «стилізації» («Про білі і тернові міста. Десять стилізацій для матер» із «Дванадцятої сумної книжки») — а проте маємо тут цілком інше: це твори конгеніальні своїм фольклорним взірцям, вони видаються належними до того ж масиву, лише невідомими дотепер. І водночас вони — Калинцеві, десь замарковано у їхньому золотому плетиві авторський знак:

Жала дівчина скраю поля,  
заросила вишиване подолля,  
прискочили татари ордою,  
сполонили дівчину зі собою.  
А де ж ми були?..

Рання поезія Ігоря Калинця свого часу була талановито прочитана І. Світличним у критичному есе «На калині клином світ зійшовся». Як і поезія Калинця, стаття Світличного йшла до читача надто довгим і кружним шляхом, зате тепер чіткіше бачимо, як точно тут визначено найпосутніші риси цілого поетичного світу Калинця, де «минуле... постає етало-

<sup>1</sup> Салига Т. Його терновий огонь: Спроба літературної сильвети Ігоря Калинця // За вільну Україну. 1992. 17 берез.

<sup>1</sup> Гусар-Струк Д. Невольнича муза, або як «орати метеликами». С. 12

ном тривкості й глибинності», де це минуле не є захистом для втечі, а освоюване саме для сучасності. Ігор Калинець — поет індивідуальних духовних зусиль, затятої надії, подвижництва й стоїцизму. «Вершім самотньо храм...» — передусім самонастанова, а тоді вже і заклик, і прохання, й порада:

Здвигаймо над словами бані титлів,  
Вершім самотньо храм (ще буде повен!)

## Іван Світличний (1929—1992)

Він був духовним рушієм багатьох важливих ідей і змагань «шістдесятників», непомітно й ненав'язливо опинявся в центрі кожної культурної акції. Був натхненником самвидавчу, вмів робити надбанням інших те, що відкривалося йому. Мали-таки рацію тюремники, вважаючи його носієм «небезпечного знання», інакодумства, поширення крамольної літератури.

Невеличке помешкання Світличного в Києві стало неофіційним Клубом творчої молоді, базою інтенсивного духовного життя. А його фонотека ввібрала голоси тодішніх початківців, не одного із яких згодом спіткала доля господаря. Творився тут і неформальний зв'язок між літературно-дисидентськими колами Східної та Західної України, а також — всупереч офіційній ідеології — налагоджувалися дружні стосунки з діаспорою.

Народився Іван Світличний 20 вересня 1929 р. в с. Половинкиному Старобільського району на Луганщині, в родині колгоспників. У голодні роки мати, рятуючи дітей, наймитувала на Донбасі. До школи пішов у рідному селі 1937 р., а 1943-го, намагаючись разом з іншими підлітками підірвати німецьку техніку, лишився без пальців на руках. Після закінчення 1947 р. Старобільської середньої школи вступив на філологічний факультет Харківського університету. Мав дозвіл на вільне відвідування лекцій, успішно брався до наукової роботи, мріяв про аспірантуру. Закінчив університет з відзнакою, але через незалежну поведінку на кафедрі не лишили. 1952 р. він стає аспірантом Інституту літератури ім. Тараса Шевченка АН УРСР (відділ теорії літератури; керівник—академік О. Білецький). Якийсь час був відповідальним секретарем журналу «Рад. літературознавство», завідував відділом критики журналу «Дніпро»; з 1957 по 1963 р. — молодший науковий працівник Інституту літератури, ще рік — на такій же посаді в Інституті філософії Академії наук. Далі — робота в Товаристві охорони природи і

вже й зовсім вимушений перехід на «творчий хліб», перебивання випадковими заробітками, публікаціями в пресі під псевдонімом або чужим прізвиськом.

Уперше Світличного заарештовано 1965 р., через вісім місяців одпущено на волю. Після цього ні про яку роботу за фахом не могло бути й мови. У січні 1972 р. — другий арешт, засудження на 7 років таборів і 5 років заслання. Табір відбував у Пермській області (ВС 385/35, 36), заслання — в Алтайському краї (Усть-Кан, Майма). На засланні працював нічним сторожем, палітурником у бібліотеці. Незважаючи на те, що 1981 р. внаслідок тяжкого інсульту став інвалідом І-ї групи, термін відбув увесь. Прожив іще понад 10 років, але до нормальної творчої праці повернутися вже не зміг. Помер 25 жовтня 1992 р. Похований на Байковому кладовищі.

Як критик і літературознавець Іван Світличний був носієм і продовжувачем традиції «харківської філологічної школи», з її виразним теоретичним спрямуванням. Перші його статті, як і незакінчена дисертація з теорії художнього образу, були, природно, продуктом реальної літературознавчої ситуації 50-х років, проте навіть тоді він висловив низку свіжих думок, зокрема щодо недопустимості ігнорування неповторного, своєрідного в літературних явищах, зведення їх до блідих тіней і схем, бодай і «чисто» філософських. Молодий критик наголошує на проблемі людини — магістральній у літературі, обстоює суверенність персонажів художнього твору. На тлі тотальної соціологізації послідовно підкреслює значення в інструментарії критики категорії естетичного.

З величезним інтересом ставився Іван Світличний до справді філологічних спроб наукового аналізу літературного твору як тексту, цікавився знаковими системами, семіотикою, намагався стежити за ними навіть у неволі. Та себе реалізувати встиг насамперед у критичній публіцистиці, до того ж підцензурній, яка диктує свої правила інакомовності, підтексту тощо, виборював незалежну, не прислужницьку щодо певних літературних величин і авторитетів роль критика, його націленість на узагальнення «такої ж ваги, як і письменник».

Надруковані 1961 р. у «Вітчизні» дві статті «Людина приїздить на село» та «Боги і наволоч» знаменували народження нової «натуральної» критики, що базувалася не на умоглядних схемах, а виходила з реальної ситуації в житті й мистецтві, з життєвої правди як критерію і мети художньої творчості. Це, справді, соціально-фізіологічні нариси: через літературне зображення — до болючих проблем

реальної дійсності. Переконливо руйнує критик схему всемогутнього рятівного «позитивного героя» — без життєвого ґрунту, реальних прототипів і саморозвитку характеру. Відкидає риторичку, фразу, поляризацію персонажів на «богів» і «наволоч» тощо. Незвичним було тут, як і в іншій статті — «Письменник і критик... А читач?» (1962), — й розважливе слово, мовлене про творчість загальноновизнаних живих «класиків», яка перебувала «поза межами будь-якої серйозної розмови».

Працюючи «без знижки на бідність» (назва статті-рецензії на книжку О. Білецького «Від давнини до сучасності»), Іван Світличний нерідко вдається до засобів іронії, сарказму, надто ж у своїх відгуках на деякі псевдомудровані опуси науковців («Розгортання фраз, тез і абзаців у наукові трактати»), на виступи критиків-недоуків («Своєрідні взаємодії фактори, або висхідний кінець фантазії М. Равлюка»), на примітивно-батьорі співи бездумних та кон'юнктурних поетів («Я просто йду і мрію на ходу...»). Як вельми дошкульний і дотепний спалах такої життєдайної іронії було сприйнято статтю «Гармонія і алгебра», опубліковану 1965 р. у «Дніпрі». Це, власне, сатирична публіцистика у формі рецензії на кілька близьких своєю недолугою методикою праць про мову Т. Шевченка.

І навпаки, всіляко підтримував критик свіже талановите слово, як у науці, так і в художній творчості. Наприклад, вітає поетичні дебюти «шістдесятників» («У поетичнім космосі», 1962), серед яких особливо виділяє І. Драча, захищаючи його новаторські шукання, як і художні здобутки Ліни Костенко, М. Вінграновського, від невіглаських звинувачень у нескромності, формалізмі та абстракціонізмі, «надмірному» трагізмі, песимізмі, нігілізмі й інших «ізмах». І робить це, знову ж таки, легко, аргументовано, з тонким інтелектуальним гумором. Войовниче невігластво такого не прощало... Не дивно, що не всі з його статей та рецензій пробивалися в друк. Так, понад два десятиліття (до 1990 р.) лишалися неопублікованими рецензії на видання нью-йоркської групи «Нова поезія» та на невидану збірку І. Калинця «Відчинення вертепу». Ця збірка згодом фігурувала в обвинувальному висновку суду щодо «націоналістичних, антирадянських поглядів» її автора<sup>1</sup>. Що ж до рецензії («На калині клином світ зійшовся», 1968), то вона досі лишається одним з найглибших літературознавчих проникнень в особливості міфопоетичного світу митця.

<sup>1</sup> Див.: *Калинець І.* Пробуджена муза: Поезії. Варшава, 1991. С. 440.

Остання з друкованих у журналах критичних студій Івана Світличного побачила світ (під прізвиськом *А. Перепаді*) 1970 р. в «Жовтні». Це фахово компетентна докладна рецензія на тритомний «Російсько-український словник» (у першому варіанті ремінісцентно названа «Словникові холодний»). Тут намацано больові точки панівної словникової політики, що відбивали невеселу реальну картину розвитку й функціонування нашої мови, — непоправне звуження сфери уживання, потворні наслідки торжества принципу «мінімальної розбіжності» з російською мовою, абсолютизація спільності й нехтування відмінностей, недостатня увага до питомих українських слів, неживиті покручі, одверті русизми тощо.

Звертався І. Світличний і до творчості Т. Шевченка. В одній з ранніх статей «Художні скарби «Великого льоху» (1962) він досить-таки повно наводить (удаючись до спростування) версію символіки цього твору, запропоновану Смаль-Стоцьким<sup>1</sup>. У «коментарі критичному до коментаря наукового» (1965) вельми прискіпливо, з цікавими й слушними зауваженнями та доповненнями прорецензовано «Коментар до «Кобзаря» Шевченка, здійснений Ю. Івакіним. І, нарешті, стаття «Духовна драма Шевченка», написана в таборі (1976) і опублікована лише незадовго до смерті у збірці «Серце для куль і для рим» (1990). Тут літературознавець рішуче виступає проти ретушування «Кобзаря» за простолінійною схемою: «добрі люди» — «лихі пани». Показує, як підневільне життя здеморалізувало найширші верстви людності, розкриває постійну Шевченкову антитезу: людину як образу Божого, лицаря, сміливця, козака — і «мільйона свинопасів», юродивих, «злих людей», які «осудять», «одурять», «найдуть тебе всюди». Ця стаття засвідчує духовну драму не тільки Шевченка (після горезвісного періоду «Трьох літ»), а й Світличного, якому судилося повторити той страдницький шлях.

Ці ж мотиви знаходимо і в поетичній творчості І. Світличного з її інвективами проти «посполитих», інертної маси «салоїдів», зі сповіданням лицарського кодексу честі («Яремі Світличному»), зрештою, навіть із декларуванням, як «от у вірші «Шевченко», тяжкої (чи, за Лермонтовим, «странной») любові до Вітчизни:

<sup>1</sup> її розвивають і сучасні шевченкознавці діаспори. Див.: *Павлів О.* Поема-містерія «Великий льох» Тараса Шевченка // Слово і час. 1991. № 6.

Я знав: ся чаша не мине,  
 Та доля в мене,  
 Жорстока, вибравши мене,—  
 Благословенна.  
 Кажу до побратимів я:  
 —• Всього ще буде.  
 Та чисте збережіть ім'я:  
 Ми — люди! люди! —  
 А вам, раби, кажу: — Раби!  
 Вас мало били.  
 Люблю Вітчизну я... Якби  
 Ми всі любили!

Поетія стала для Світличного духовним прихистком, рятунок і самоствердженням. Своєрідним тюремним щоденником є цикл «Гратовані сонети», що привертає увагу насамперед зіткненням двох, здавалося б, не поєднаних стихій — елітарної поетичної форми і не вельми «естетичного» змісту. Прийом цей в українській ліриці не новий: досить згадати «Тюремні сонети» Івана Франка чи збірку Богдана Кравціва «Сонети і строфи» (1933), яка постала у тій-таки львівській в'язниці, що й Франків цикл<sup>1</sup>.

«Ми тут живемо в клоаці, то й де нам взяти кращих декорацій», — писав Франко. «Декорації» і в сонетах Світличного далекі від вишуканості. Вишукано-художня форма, високий архаїзм — і брутальний вульгаризм: «лицар» і «шпана», «судії» і «шмональники», — це своєрідна словесна шокова терапія, побудована на свідомих дисонансах.

Ця поезія одверто ангажована, з чіткою соціальною адресою. Поезія логізована — в ній розвивається задана теза; вона, безперечно, дидактична — тяжіє до формули-висновку, формули-гасла, заклику. Але в українській літературі протягом усього її розвитку — від Шевченка до Стуса — така поезія завжди лишалась актуальною. То її питома характеристика, її доля, «прокляття», а водночас і своєрідність, а то й сила... Тим-то й Світличний, маючи значно ширші й вільніші погляди на суть і роль поезії, гаряче обстоюючи право на складність і самодостатність асоціативного мислення (наприклад, у статті «У поетичному космосі»), наголошуючи «згубність публіцистики для поезії» (неопублікований начерк статті про нью-йоркську групу поетів), захоплюючись паростками нової, авангардової та модерністської лірики (ставлення до творчості В. Голобородь-

ка, І. Калинця та ін.), сам усе ж таки лишився поетом раціонального типу. Перед нами — одверте конструювання поетичної споруди, відштовхування од фразеологізму, літературної ремінісценції, афоризму тощо і — поетичне розгортання їх. У рецензії на «Гратовані сонети», видані в Мюнхені 1977 р., Ю. Бойко-Блохін підкреслював, що Світличний «стримить до мовної формули». Зерном поетичного розвитку думки слугує до відома сентенція, приказка (напр., про синицю, яка спалила море, або про ліс і тріски), то цитата — прихована чи явна («Нам тільки сакля очі коле» — з Шевченка; «На рівні Божих ' партитур», «Не будьте самовбивцями дарма» — з Драча; «Ти чуєш, синку?» — з Гоголя). В основі багатьох поезій — розгорнуте осмислення моральних максимумів — «Відчай», «Жалісний сонет», «Голова на палі», «Моя свобода» та ін.

Поет творить собі свій тюремний Парнас, розмовляючи з музами, з літературними вчителями й побратимами, вливаючись, наперекір обставинам, у літературний процес:

І враз ні стін, ні ґрат, ні стелі.  
 Хтось невидимий ізбудив  
 Світ Калинцевих візій-див,  
 Драчеві клетоти і хмелі,  
 Рій Вінграновських інвектив,  
 Чаклунство Ліни, невеселі  
 Голобородькові пастелі  
 І Стусів бас-речитатив.  
 Парнас! І що ті шмони й допит?  
 Не вірю в будень, побут, клопіт —  
 В мізерію, дрібнішу тлі.  
 Вщухає суетна тривога.  
 І в небесах я бачу Бога  
 І Боже слово на землі.

Переростають рамки поетичної публіцистики такі сонети, як «Панасові Заливасі», «Ти всім, чим лиш могла, була мені...», вірш посвята «Г. Севрук», «Рондель» (цей вірш цікавий ще й «схрещенням» форм сонета і ронделі). Своєрідними віршованими «літературознавчими розвідками» є поезії «Класичний вірш» та «Верлібр», теж написані сонетною строфою (у випадку з «Верлібром» це дає несподіваний ефект).

Чи не найсильнішою в поетичному доробку Івана Світличного є написана в таборі поема «Курбас». Не в усьому довершена, вона привертає потужністю та спонтанністю чуттєвого самовиверження, що походить від повноти злиття з матеріалом, од внутрішньої ідентифікації автора з ліричним персонажем.

<sup>1</sup> Цитуємо доцензурний варіант. У опублікованому тексті цей рядок звучить так: «На рівні вічних партитур» («Протуберанці серця»).

<sup>1</sup> Див.- Салига Т. З євшаном крізь долю // Дзвін. 1991. № 12. (Дослідник, зокрема, висловлює думку, з якою можна і погодитись, і посперечатись: «Тюремна невольничість, сувора нормативність буднів, «заквадратованість ґратами вікон, звичайно, найкраще відповідала сонетній формі вірша». А як же тоді у випадку з В. Стусом?).

Досить значним і професійно найдосконалішим є перекладацький доробок І. Світличного. Перекладав переважно зі слов'янських мов та французької. Незвал, Словацький, Десанка Максимович; Лафонтен і Ронсар, Бодлер, Елюар, Сюперв'єль, Мішо/ Верлен... Переклад-переспів «Слова про Ігорів похід» з оригінальним тлумаченням «темних місць» — останнє, що встиг зробити на засланні. Найліпше серед перекладацької спадщини — поетична інтерпретація Беранже, що 1970 р. чудом побачила світ з незмінним прізвиськом перекладача у видавництві «Дніпро». Тут досягнуто того ступеня поетичної адекватності, коли твір сприймається як органічний здобуток української поезії, водночас не втрачаючи свого питомого ества. Очевидно, тут можна говорити про певну конгеніальність поета й перекладача — демократизм і дисципліна форми, нахил до сатиричних портретів, «смачних» деталей і прозорих альязій. З одного боку, це український Беранже, з другого — *aiieg ešo* самого перекладача, з його тривогами й болями, іронією, інвективами й сатиричними пересторогами, з такими впізнаваними на той час підтекстами («Нескінченно малі величини, або ж Дідократія», «Цензура», «Імпровізований донос», «Стій, або ж Система тлумачення» та ін).

Поет, перекладач, філолог<sup>1</sup>, він мав талант вчування й передчуття. І робив усе для того, аби не справдились його тривожні побоювання з поеми «Архімед»:

Прикро буде, коли в заповітний час  
Скажуть мудрі, скажуть красиві  
Нам рокованим всім:  
— А вас не просили.  
Буде гірко, як дужі й здорові,  
Спритні лицарі ширпотребу  
Скажуть:  
— Раю із сліз і крові  
Нам не треба.  
Скажуть, двоногі брати,  
Дуром-кайфом блаженні,—  
— А ідіть ви під три чорти!  
Навіжені!

<sup>1</sup> Див.- Соловей Е. Поет // Слово і час. 1992. № 3. С. 69—72; Москаленко М. Перекладач // Там само. С. 72—75; Ткаченко А. Філолог // Там само. С. 75—79.

## Василь Барка

(1909 р. нар.)

Ім'я Василя Барки — видатного українського письменника, що мешкає далеко за межами рідної землі, у США, про твори якого в діаспорі написано багато критичних та літературознавчих досліджень, в Україні щойно відкривається. Емігрувавши за кордон-під час війни, Барка від 1943 по 1950 рік жив у Німеччині, а потім переїхав до Нью-Йорка. Його життєва доля складна, оригінальна, багата неординарними, часом досить драматичними колізіями.

Народився Василь Барка на Полтавщині 1909 р. Після закінчення вчительського технікуму працював за фахом на Донбасі, а згодом на Північному Кавказі, де водночас здобував вищу освіту. 1940 р. він у Москві захистив кандидатську дисертацію про стиль «Божественної комедії» Данте. Після цього читав курс історії західноєвропейської літератури на філологічному факультеті Ростовського університету. Такий перший період його життя. О цій порі — в 1930 та 1932 рр.—Василь Барка у Харкові видає поетичні збірки «Шляхи» і «Цехи». Другий, на який припадає вихід поетичних збірок «Апостоли» (1946) та «Білий світ» (1947) — це період, пережитий у Німеччині; третій — американський, що є творчо найбільш інтенсивним, означений виходом книжок віршів «Псалом голубиноного поля» (1958), «Океан» (1959), «Лірник» (1968), прози — «Рай» (1953), «Жовтий князь» (1963), літературознавчих досліджень та есе — «Хліборобський Орфей або клярнетизм» (1961), «Правда Кобзаря» (1961), «Жайворонкові джерела» (1956), «Вершник неба» (1965).

Цей перелік не охоплює всіх книжок В. Барки: він автор близько двадцяти поетичних збірок; роман у віршах «Свідок для сонця шестикрилих» (1986) обіймає чотири великих томи, що складають дві тисячі сторінок; тисячоліттю християнства в Україні він присвятив велику поему «Судний степ». Твори письменника виходять англійською та французькою мовами.

Молодий Барка засвоював досвід українських поетів-символістів, але він так само засвоював досвід німецького та французького символізму, який мало кого обійшов із тих, хто в 20-ті роки цікавився цим художнім напрямом.

Втім, поетична палітра В. Барки якраз не засвідчує якоїсь виразної формальної автономії. Навпаки, у ній зустріється неоднаковість стильових шкіл та напрямків. Тут можна бачити виразні впливи молодого Тичини, символістич-

ної та футуристичної російської поезії, італійського Ренесансу, барокової поезії. Такий сплав стилів значною мірою й пояснює трудність сприйняття барківського вірша.

«Свідок для сонця шестикрилик» — річ особливо складна. Монументалізм твору, звичайно, легше долався б, якби тут була виразно окреслена сюжетність. Натомість є своєрідна імпресіоністичність, де образ, фраза, навіть окреме слово мають свою індивідуальну художню мову — натяк, підтекст тощо.

Ідея твору: суперечність, сум'яття, складність внутрішньої боротьби людини кінця ХХ ст. між вірою та сумнівом. Тільки ця боротьба, як влучно зазначає В. Кейс, — «не роздвоєння Достоевського, ані відчуження Камю. Звичайно, такі аналогії можна провести лише коштом справжнього значення твору. Радше герой Барки, так як герой Данте, має глибші заміри: не гармонію між внутрішнім «я» та космосом, а гармонію між людиною та Творцем»<sup>1</sup>,

Релігійність мотивів для Барки значить багато. Вкажемо хоча б на його монографію «Правда Кобзаря». «Шевченкова віра в благодатність правди, — пише він, — висловлена через весь «Кобзар» метафорою «сонця правди» (з поеми «Єретики» та інших творів). Це — вираз чудесності походження і дії самої правди як джерела духовного сяйва, джерела, утвердженого Вищою Силою.

Круг найвищих моральних понять, принципів, уявлень будується в «Кобзарі» навколо свого єдиного центру — Божого провиду, сили всетворчої і всевизначальної.

Від цього осередку і всього круга перших вартостей, який від нього виходить, будуючись його джерельністю і міццю, — далі в повній послідовності відкриваються інші цінності людського життя і також життя природи в «Кобзарі»: краса, злагода, чистота, щирість, радісність тощо»<sup>2</sup>.

У цих словах не тільки погляд Барки на Шевченкову поезію, а й власні творчі постулати як поета. Гармонія між людиною і світом, людиною і космосом, творцем світу і джерельністю й міцністю духу віршів базується якраз на біблійному ґрунті, на виразній релігійності.

Біблія в поезії Барки — одна площина; інша — це виразна фольклорна стихія, казковість. Ці два елементи чуттєвої любові до світу, як пишуть Б. Бойчук та Б. Рубчак, «утворюють гармонію земного і надземного утворах Барки,

<sup>1</sup> Кейс В. Малий вступ до великої поеми // Барка В. Свідок для сонця шестикрилик: Строфічний роман. Мюнхен: Сучасність, 1981. Кн. 1. С. VII.

<sup>2</sup> Барка В. Правда Кобзаря. Пролог, 1961. С. 266.

нагадують філософію Григорія Сковороди та інших ідеалістів»<sup>1</sup>.

Стихія народомовна з особливою чутливістю її синтаксичних фігур, зменшувальної лексики, фольклорних тавтологій виповнює Барчину поезію незвичайною вродою, особливим чаром:

Стань, ясна ясочко, стань, квітко вишні,  
бо спогади страждання будять,  
бо океан, гірку біду надпивши,  
мережку розлива на грудях.

А найчастіше його мова урочиста, по-народному образна, барвиста. Власне, така мовна барвистість допомагає йому творити зримий малюнок, як у даному випадку — малюнок листопадового пейзажу:

Розсіяли гілки ридання: тонуть,  
а сонце, мов чернець, стоїть.  
І не власкавить ластовиння брів  
твоїх — ні серця, з літом ближча.  
До тихого згорання сліз: болів  
і квітам холодок в обличчя.

Традиції фольклору не тільки в плані мовному, а й в інших площинах, скажімо, в алегоричності мислення, описових сюжетів — для Барки дуже важливі, але не самоціль.

Не меншою мірою його влаштовує і бароківість поетичних конструкцій. Теоретики літератури в поезиї В. Барки, очевидно, могли б помітити внутрішні процеси руху від барокових прикмет до ознак гонгоризму та маринізму. Барка в цьому плані — поет просто унікальний. Він послідовний учень Сковороди у найширшому значенні цього слова, в багатьох моментах притчевий, але не вдається до нав'язливого моралізування.

Слід наголосити на особливій дикції барокової строфи В. Барки. Йдеться насамперед про такі інтонаційні паузи, з допомогою яких завжди можна визначити, чи, вірніше, відчуті в тексті твору основне слово, на якому автор акцентує. Барка уриває фразу, переносить її в наступний рядок, в інших випадках видовжує — і все це завжди доречно.

Прошу: черешні в червоному намісті, ждїть,  
отуг за дверцятами залїзними!  
І вони стоять... Коралові разки перебирають...  
Прошу: берези в мережаних мантіях, отам —  
під фарбованими хмарами — ждїть!  
І вони стоять, зелені оповіді шепчуть...

<sup>1</sup> Бойчук Б., Рубчак Б. Василь Барка // Координати. Мюнхен: Сучасність, 1969. С. 62.





найінтимнішу тайну двох, про зв'язок, який ніколи не можна висловити, а можна тільки якнайглибше відчутти і пережити»<sup>1</sup>.

Кохання, як його трактує В. Барка, — це святість людської душі, витонченість гармонії світу, його вивершеність і краса. Чистота високої любові стає найвищим життєвим сенсом людини, запереченням земного зла. У сфері таких почувань ліричний герой мовби проходить складну еволюцію «вимудрення» своєї поведінки. В першому розділі книжки він поривний, нестримний, навіть легковажний у своїх пристрастях, у другому — вже самоконтролюється, піднімається, сказати б, на вищий рівень. Тепер ті самі речі, які ще вчора були для нього звичайною буденністю, він сприймає у філософському сенсі, без спрощення.

Природа в «Океані», як і в усій поезії В. Барки, — це світ, де розвивається і вдосконалюється людина. Людина й природа виступають в органічній цілісності, у взаємодоповненні. Природа поза людською душею — мертва субстанція, тому герой Барки не просто споглядає її, він її осягає, осмислює, вона — суть його самого:

Прокричить розбитий дзвін, зірвавшись,  
так мій жаль! думки стомив.  
А завіса з моря: сніг найстарший  
станув пилом мостовим.  
Скоро, зірковистим димом сива,  
кинеться завія з кручі.  
Над тропу вічності сповився  
розсвіт, від скорботи дужчий.  
Вийдеш, ланцюги біди забувши  
і гілки образи чорні —  
все, що під обвали гір майбутні  
в попіл сполох похоронить.  
Вийдем: від буряності в пориві  
безлічі снігів голосять.  
На дорозі, через міст, примірні,  
ми для моря — чайки в гостях.

Настрій людини і картина сумного зимового пейзажу мовби однопланові, сказати б, збігаються. Правда, найчастіше Барка вміє оминати ту грань, де можна побачити, що людина від природи залежна, він не хоче цієї залежності констатувати, показувати її — він воліє говорити про єдність людини й природи, про їхню гармонію, про цілість світу, в якому людина не повинна і не може претендувати на панівну роль.

<sup>1</sup> *Бойчук Б., Рубчак Б.* Василь Барка // Координати. Мюнхен: Сучасність, 1969. Т. 2. С. 67.

Поезія Василя Барки — явище унікальне, воно заповнює собою чималу «білу пляму» в царині розвитку українського авангарду. Слід говорити про цілковиту оригінальність його версифікаційної будови. Уже цитований Віталій Кейс пише з цього приводу: «Барка винайшов свій власний ритм і строфіку, сполучені з Дантовими так, як увертюра «1812 рік» сполучена з «Марсельезою». Барка назвав цю строфіку двотернарною. Свою строфу поет склав з двох тернарних строф: ааб, ббв, ввг, гд і так далі. Він продовжив течію першої рими на три тернарні частини. Для четвертої він ужив нової рими, яка входить до наступної двотернарної строфи, до її трьох складників. У першій строфі Барка зберіг одну-єдину риму для всіх третіх рядків кожної з чотирьох тернарних частин. Треті рядки в кожній групі поет скоротив. Традиційні чоловічі рими він замінив на жіночі й навпаки. Самі рими здебільшого спираються на один голосний, а деякі з них суто зорові. Двотернарна строфіка, як бачимо, багато складніша за Дантову терцину»<sup>1</sup>.

Це не перший випадок, коли українці у світі дивували всіх великістю своїх творинь, залишаючись невідомими на Батьківщині. Якщо ми вміли відмовитись навіть від художника всесвітньої слави Олександра Архипенка, то зараз мусимо вміти робити протилежне — повертати Україні славу її синів. Мусимо повернути на рідну землю й велику, різноманітну і значущу творчість Василя Барки.

<sup>1</sup> *Кейс В.* Малий вступ до великої поеми... Кн. I. С. IX.

## Поезія діаспори («нью-йоркська група» та інші)

Після другої світової війни за межами України знову опинилася чимала когорта поетично обдарованих митців. Кажучи «знову», маємо на увазі «празьку школу», ціле гроно видатних поетів старшої й середньої генерації, які з різних (головним чином політичних) причин стали представниками української літературної думки у великому світі й, попри свою географічну відірваність від материзни, відіграли значну роль у розвитку її красного письменства.

Є. Маланюк, Б. Кравців, Т. Осьмачка, М. Орест, В. Барка, трохи згодом О. Зуєвський, О. Тарнавський, І. Качуровський, Г. Мазуренко, О. Ізарський, Л. Палій — без цих та інших імен історія української поезії ХХ ст. буде неповною. Особливої уваги набуває корекція дотеперішньої хрестоматійної картини віршованого слова у зв'язку з розвитком модерних ідейно-естетичних тенденцій, що вийшли з надр «мурівських» полемік і означили собою нові обрії жанру. Йдеться, насамперед, про рішучий поворот до власне *естетичних критеріїв творчості*, тим дивовижніший, що відбувся він в умовах духовно-інтелектуального протистояння радянській естетичній моделі в чужині, цілком байдужій по проблем власне національного мистецтва. Тобто, в умовах, які, здавалося, мали б якнайбільше актуалізувати соціально-публіцистичні й пропагандистські акценти літературної творчості.

«Вежа з слонової кості», яка в просторі «партійного мистецтва» мала могутній протестаційний сенс (навіть попри наміри її творців), у вільному чужомовному світі могла виявитися просто непоміченою, — такою собі декоративною спорудою без прихожан. Однак цього не сталося, бо тільки власне художня якість є першим і неспростовним аргументом самоутвердження кожного національного мистецтва в єдиному історичному контексті, а відтак і гарантом його потрібності як рідному народові, так і байдужому щодо його суто національних потерпань світові.

Це виразно відчули молоді поети, відкинуті за межі Вітчизни, і, склавши уклін дефензивній традиції, обрали інший

шлях — шлях творення власне поетичних цінностей, незалежних від сиюхвилинних завдань суспільного життя. Зрештою, й суспільне життя в його національному розумінні є тут поняттям вельми умовним, оскільки і в підрадянській Україні, й за її межами воно навряд чи може бути визнаним за повноцінне.

Ч У кожному разі актуалізація естетичних начал поетичної творчості на противагу яким завгодно благородним, але службовим його функціям і мотивам, є новим кроком у розвитку української поезії, як у зіставленні з літературними програмами Муру, так і з пригніченим літературним процесом в Україні 50-х років. Себто, крок цей, здійснений плеядою талановитих митців, належить усій вітчизняній літературі. Інша річ, що означені тенденції на повну силу заявили про себе в Україні приблизно за десятиріччя, з появою «шістдесятників», а ще більше — їхньої «тіньової» естетичної іпостасі, що знайшла відбиття у маловідомій на той час і замовчуваній творчості І. Калинця, В. Стуса, поетів «київської школи» та багатьох інших утікачів із «соціалістичного мистецтва».

Окреслюючи цей новий етап у розвитку української поезії як цілісності, мовимо, передусім, про творчість поетів так званої «нью-йоркської групи», колективний малярський портрет якої (роботи художника Юрія Соловія) мав нагоду бачити й описати М. Жулинський: «Кожна з «дійових осіб» творчого ансамблю під назвою «нью-йоркська група» була тим цікавою, що вела в цьому ансамблі власну партію... Зліва — Віра Вовк, над головою якої своерідний німб як символ домінант в її творчості релігійних мотивів; вивисується іронічний мислитель і скупий на похвалу Богдан Рубчак; в профіль зображена Женя Васильківська; порушує традиційну систему композиційної будови таких «групових портретів» Патриція Килина — поетка, не українка за походженням, яка виявила великий дар образного мислення мовою українською, а тепер лише романи пише англійською, їй рідною. Ось і відвертий до епатажного демонстрування незалежності мистецького самовираження Юрко Тарнавський зорить одним оком, яке нагадує збільшувальне скло — під його зором світ набуває нових, невидимих для нас, грішних, форм і виражень. А це жінка в масці — Емма Андіївська, чи не найзагадковіша і не найскладніша для сприйняття сучасна українська поетеса. Внизу картини, в куточку загорнутий у сутінкові тони бородатий Богдан Бойчук, який завжди любив сидіти дещо збоку, і цим жестом вказуючи свою незалежність»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Жулинський М. «І в серце врізалось слово» // Бойчук Б. Третя осінь. К., 1991. С. 9—10.

Наводимо цей опис, аби підкреслити, що йдеться про гроно яскраво індивідуальних особистостей, творчість яких разом із певними спільними філософсько-естетичними засадами в стильовому плані є вельми відмінною й потребує окремої розмови. Зрештою, й суто географічно «ню-йоркська група» не є нині власне ню-йоркською: Віра Вовк живе й працює в Аргентині, Емма Андієвська — в Німеччині, отож назва ця є більше символічною й відбиває один історичний момент, коли різні долі перехрестилися на терені творення нового поетичного слова. Кілька десятиліть життя присвятив останньому й лікар за фахом Роман Бабовал з Бельгії, 0. Лапський із Польщі, С. Погутьак із Пряшівщини... Докладне вивчення яскравих пагонів єдиного древа української поезії у світі — це борг вітчизняного літературознавства, який, одначе, не так легко сплатити. Адже йдеться про явища на межах національної й світової поетичної традиції, несподівані ефекти поєднання й дифузії різних напрямів і стилів. І коли, приміром, до лірики Б. Рубчака можна з певними застереженнями застосувати вироблені досі критерії аналізу поетичного тексту, то вже лірику Ю. Тарнавського, Емми Андієвської чи Р. Бабовала поза новітніми тенденціями іспанської, американської й французької поезій годі збагнути. Першою спробою висвітлити цей пагін української літератури є подані нижче «малі» портрети деяких найвідоміших українських поетів у світі. Поглиблене вивчення всієї твореної за межами вітчизни української поезії — завдання на майбутнє. А поки варто відчутти й зрозуміти її органічну й знаменну присутність у єдиному національному художньому контексті.

## Богдан Рубчак

(1935 р. нар.)

Це потім з'являється сам по собі прекрасний «Соняшник» І. Драча, сто складених в Україні поезій М. Вінграновського і «Молитва» Д. Павличка, не призначена для чужих вуст. Але першим марність соціальних позовів і зводин літератури з суспільною дійсністю усвідомили митці вільного світу, які впритул мали змогу спостерігати його байдухо-іронічний примруг — що йому до наших лементаций і скарг? Але що і ми як народ без нього — всепланетного, розмаїтого, сильного? В цьому кінцевому діалозі єдиним аргументом могла бути тільки краса — безумовна естетична вартість, краса неповторна, народжувана з глибин національного духу.

Звідси, на мій погляд, загальна орієнтація поезики Б. Рубчака, що зближує модернову поезію 20—40-х років В. Свідзинського, Б.-І. Антонича, П. Тичини, Є. Плужника із сучасним поетичним модерном в особі І. Римарука, В. Герасим'юка, І. Малковича, О. Лишеги та інших представників нової генерації.

«Тіло піску м'якогруді жертви шукає, що дощ в зіницях несе, що має зелені руки», «округлі спогади висять на гаузках тиші, дозріваючи, як сливи», «цей день такий осінній, немов триденна сльота. Немов забуті листи. Немов мати солдата», — образна тканина Рубчака витворюється з психологічно достеменних сполучень суто естетичних вражень: сипкої спраги піску й вологої тимчасовості зела; безкрайності спогаду (що єбезкрайнішим за кулю?) і межею духовної змоги, тоскним передзв'ям, у порожнечу якого втиснуто спогад про літо, й незворотністю долі, про яку нам повсякчас нагадують предмети й лица...

Так, можна почути тут відгомін європейського імажинізму, але, сказати б, екзистентно конвертованого, переведеного з палітри в буття. Тепер це — в арсеналі поетичного мистецтва, але в 1956-му, коли з'явилася перша книжка Б. Рубчака «Камінний сад», така художня самодостатність, із точки зору суспільної майже безужиткова, була принциповим кроком у розвиткові мистецтва як мистецтва.

У своєму розумінні творчості Б. Рубчак пішов далі дуалістичної формули «красивого й корисного» М. Рильського, взагалі відкидаючи користь як таку, визнаючи «корисним» не поживне, а красиве, корисним на ту журну міру, на яку прагматичний світ взагалі годен гуманістично скористатися з краси. Ця відтінена іронією жура (усвідомлена ідеалістичність позиції) розлита в усій поезії Б. Рубчака, органічно еднаючи її з життям — від протилежного, від ясного бачення їхньої інакшості. Скажімо, як у вірші «Поетові»:

ч     сьогодні  
я поклав на долоню листок  
і подумав про тебе, Богдане Ігорє Антоничу:  
не було б затісно в листку,  
хрущем  
було б не страшно.  
Утрачена, ба й недосяжна ймовірність.

Лише зрідка, на самоті, без жодних сподівань когось переконати або щось змінити, поет переступає через оцю журу розбіжності мистецтва і дійсності, їх різноплощинності, визнаючи й вищість, і первинність Слова. Попри все, що підказує дійсність і велить здоровий глузд «старих садівників»:

Досвідченим старим садівникам  
безглуздо здаватиметься грою  
хвилина неповторна і струнка,  
як одчайдушно станеш над собою  
і білу яблуню тверда рука  
посадить в сніг грудневою порою.

Риси індивідуальної поетики Б. Рубчака вдало висвітлив у передмові до книжки «Крило Ікара» (1991) М. Рябчук. Відчуженість од рідного світу й неможливість цілковитого прийняття іншого, роздвоєність між мовно-культурними стилями України й Америки, між різним простором і часом з усіма їхніми реаліями — все це виразилося в пливкій, неопредмеченій, майже позбавленій земної конкретики стилістиці Б. Рубчака. Вона вся статична, зіткана з умовностей значень і форм, переносності понять, абстрагованості символів та емоційних обертонів.

Нечисленні епізоди американського життя постають тут в особливій кам'яній застиглоті факту, настільки очевидно, що творча уява його оминає. Український всесвіт, навпаки, розмитий, коливкий, нематеріальний, явлений не в сумі предметів і явищ, а в множині духовних станів, у ставленні уяви до самої себе — в ментальності. Та й що тут дивного, коли поетові судилося відлученим од своєї землі міряти наосліп іншу, коли і в сивих літах він чується «неначе тонкий березневий хлопчина з тих дуже власних весен», чий прихований плач звучить — не перезвучить в його поетичному міфі? «Трудно висіти вічно, як міст, між двома далекими берегами», — сказано ним іще 1956 р.

Дивно інше: як за такої неконкретності письма, віддаленості слова від його земного предмету Б. Рубчаков вдалося не бути порожнистим, загальниковим (не кажемо вже про прірву ностальгічної монотонності — то справа етики й екстраверсійності характеру)? Певно, найперше важить те, що предметом відображення в поезії Б. Рубчака є духовні стани, епізоди внутрішнього життя, які й не мають предметних відповідників і найточніше уречевлюються в плетиві алюзій і відлітних рефлексій. За тонким серпанком земної матерії у Б. Рубчака завжди постає жива, пульсуюча душа — психологічна непомилність і спостережливість — у природі самого таланту поета. Пливкий предмет оживає в пливкій стилістиці.

Від початку лірика Б. Рубчака мала безумовно новаторський характер, що виразилося й у заміні великої («епохальної») проблематики естетичними студіями малих речей та непомітних світові явищ (т. зв. мінімалізм), у вільних віршових формах як альтернативи канону. Та від книги до книги

(«Промениста зрада», 1960; «Дівчині без країни», 1963; «Особиста Кліо», 1967; «Марену топити», 1980), не втрачаючи художньо здобутого, його лірика випрозорюється й дисциплінується. Образна зіркість і тонка рефлексійність дедалі більше виявляються не в миттєвому екзистентному зрізі, а в площині вічної проблематики й класичних тем. Фауст, Іліада, «Слово о полку Ігоревім», духовні світи Мікеланджело, Святого Августина, Моцарта, стародавні епоси, одкровення богів і титанів, феноменологія культури стають тим простором, в який вростає поетична думка Б. Рубчака й де вона знаходить собі надійне опертя навіть тоді, коли він пише наскрізь земні, пристрасні «пісні для Мар'яни» — чудову, трепетну інтимну лірику («Ескізи», «Драматургія» та ін.). Нові його вірші — це взагалі майже виключно сонети з усією притаманною цьому жанрові формально-змістовою строгістю. І це не формальний, а філософсько-естетичний вибір. Себто рух поетичної свідомості Б. Рубчака в напрямі до класичної традиції навагал не викликає сумніву. Винахідливе, ба навіть грайливе (а, значить, непряме) використання класичних прийомів, скажімо, того ж таки асонансу в майже композиційній функції, це тільки потверджує («До Кліо»).

Два чинники видаються тут найважливішими. По-перше, кожна модерністична поетика з бігом часу переходить у класичну якість і так чи так пов'язується з живою у свідомості людства культурною дійсністю. Бути «ні в чому», в порожнечі (або самою в собі, що те ж саме) вона не може. Згадаймо українських неокласиків, для яких важливими були первинність Слова і Духу, незнищимість і самоцінність Мистецтва, здатного підноситися над історичною тимчасовістю й суспільним абсурдом. Феїомен творчості й краси, в яких реалізується сумління, вселюдський культурний материк, який кожен побільшує своїм скарбом, вибраним із національного ґрунту, — ось той берег, який свідомо обрали собі й на якому лишилися назавжди вільними українські неокласики. Ось той третій берег, на якому знайшов собі щасливий притулок Б. Рубчак. Так, він поза простором і часом — цих «перекупних умовностей». Він безумовний, як краса, що твориться не навіщось, а просто так, з Божої ласки, з незбагненної й рятівної потреби душі. У вірші «Моцарт» про це найкраще сказав сам поет:

То не пташині непритомні трелі  
і не кларнет лісів чи бур сурма,—  
то музики душа собі сама  
проводить кришталеві паралелі.

Там, де душа і шириться, і росте,— нікому й ніколи не буде тісно і ніхто нікому не завинить. Звідси інтимна, радісна нота Рубчакової лірики, прихована від суєтності мелодія віри і надії, яка не змовкає навіть тоді, коли поет розуміє: так, місця вистачить усім. Може не вистачити тільки часу. Принаймні тут, де підрастають сторожки вишні, й старіють люди:

На аркуш глядки, де слова вінком,  
наводить небо нечіткі цитати.  
Я і маленька вишня за вікном  
читаєм. Боїмося відчитати.

Але, зрештою, не страшно й це. Хоч би тому, що «читання» триває.

## . Богдан Бойчук (1927 р. нар.)

1957 року книжкою «Проміння землі» дебютувала Ліна Костенко. Стривожена, імперативна, млосна жага гармоній промінилася з молодих віршів і була отією всепроникною силою, яка обдаровує речі іменами й узгоджує їхнє співбуття. 1957 року з'явилися «Троянди й виноград» М. Рильського, котрий у соковитості довершеності форм переклав давно пошуканий у затраченій реальності «знак терезів» — знак доброї міри й рівноваги всього на світі суцього. У цей же час криваві вирази радянської дійсності припалював словом Д. Павличко, коли не істину, то доречність і лад прикликаючи в цей світ сурмою правди («Правда кличе!»), хоча від бачення «голоного короля» до бачення Храму відстань виявилася майже незмірною...

1957 року в Америці з'явилася перша збірка поезій Богдана Бойчука^ «Час болю» і ясно засвідчила, що та галужка української лірики, яка вибуяла за колючим дротом СРСР, проросла крізь ренесансне мрево в інший духовний простір. Не в кращий чи гірший — в інший: у бароковий дивосвіт, де немає остаточних відповідей і завершень, рушійної енергії питань, «бо питання не становлять опертя», навіть без магічної притягальності цілі, бо вона насправді невисловима. Він може бути гарним чи негарним, добрим або злим,— яким завгодно, тільки не цілісним, єдиним, насадженим на вістрія єдиної мети, бо людині не дано її пізнати, і єдиним законом його впорядкування є безконечна поліморфність, метаморфічність, дискретність проявів. Не Храм і навіть не дорога до Храму,— погляньте лишень, куди нас

завели проводирі малі й великі! — а просто дорога як випадкова (без гарантій!) можливість бачити, чути і мислити:

Десь суть була,  
осталися одгадки,  
десь дім стояв,  
та як його знайти?

Мій шлях  
неждано виковзнув  
з-під ніг,  
піском розлився  
в безконечність.

Так:  
десь дім стояв,  
а може, не стояв;  
була десь ціль,  
а може, не було.

Я йшов кудись  
і знав:  
мій шлях — в нікуди;  
я йшов і знав:  
мій хід — життя.

Тому важко погодитися з думкою, що спалах української поезії в далекому Нью-Йорку (мається на увазі творчість нью-йоркської групи) «безперечно, був стимульований творчістю «шістдесятників»<sup>1</sup>. І не тільки через хронологічну безпідставність подібного твердження, а через рішучу відмінність світоглядних начал цих двох струменів єдиного поетичного плину України другої половини ХХ ст.

У того ж М. Вінграновського часів його «Атомних прелюдів» (1962) майбутнє — сонячне, красиве, жадане — це щонайвища реальність, творена сьогодні. У Богдана Бойчука майбутнє — це тільки неокреслене тріпотіння надії, химерія сподівань, на які людина приречена самою природою і здійснення яких — поза її волею й чином. А справжня, єдина, нічим і ніколи не відмінна реальність — це минуле, пережите, відчуте в усій своїй предметній повноті. Досить перечитати поему Б. Бойчука «Любов у трьох часах», аби побачити, як з абстрактного прийдешнього, огорнутого томлінням і мріями, із запроаного й душного сьогодні — сьогоднішності в кришталевій ясності дзвінка постає минуле — скелясті береги Стрипи, холодні стіни монастиря, трепетне дівоче тіло на зеленій траві... і війна, лють і шал, що розламає цей скарб, та однак розламати не може. Любов під акомпанемент смерті — це і є реальність, яку в поета ніхто не одніме.

<sup>1</sup> Бойчук Б. Третя осінь. К., 1991. С. 10.

Вирізнимо деякі характерні риси поезії Б. Бойчука: скажімо, засадничу безпрограманість поетичного освоєння світу, тихий гносеологічний скепсис і вельми сторожке ставлення до всякої надто серйозної (певної себе!) ідейно-філософської систематики. Будучи поетом виразно інтелектуального складу, Б. Бойчук водночас передовіряє себе чуттю, емоції більше, як думці. Це — розумна довіра до безумовно сущого, дарованого людині природою. Звідси — поетичний мінімалізм, розкошування натурою, яку ніхто не вигадував — яку Бог дав. Чи не вся еротична лірика Б. Бойчука є рішучим порухом зі святенництвом мистецтва, що служить ідеї, а не людині, є осанною справдешності життя («дівчина як недоспіле яблуко кусаючи її уста ти мав оскомину торкаючи дівочі зелепуги осідав на груди спомин сосок»).

Рельєфна метафора, сумлінний прорисунок конкретної деталі, окремого епізоду, поетичне малярство — одна з підвалин його лірики, її самоцінна матерія, карб жанру: «Мідь мускулів нап'ята на косах і серпах», «вузкогруді вулиці, як кабальєрос, лежать на струнах кам'яних гітар і плачуть», «гарячка спалила землю, яка лежить, натягнувши на очі присмерк, і тяжко дихає» та ін. Йдеться про тужаву предметність поетичної образності, володіння якою І. Драч уповні явив у «Баладах буднів», М. Вінграновський — у «Ста поезія», Д. Павличко — в «Гранослові», об яку так звана «середня» українська лірика перечебилася в 70-ті роки й простяглася безконечними морально-філософськими варіаціями на задану тему з нікуди в нікуди. З іншого боку, потреба доброго поетичного мінімалізму підживила на ґрунті шістдесятництва той вельми цікавий пагін, який ми називаємо «київською школою», — творчість М. Григоріва, В. Голубородька, М. Воробйова, В. Кордуна, та й, зрештою, не тільки їх (коли поглянути далі, у 80-ті).

Йдеться також про барокову поліфонію стилю, живлену любов'ю і довірою до культурної дійсності як здійсненого і разом з тим постійно незавершеного факту. Лірика Б. Бойчука дає безліч прикладів, як імажиністський жест продовжується суто фольклорним зойком, а сувора епіка реалістичного гатунку огортається містерією вертепу і містифікується химерною метафорикою.

Пощанування дійсності, — а воно в істоті самої художньої свідомості Б. Бойчука, — зумовлює й психологічну глибинність, зачасну емоційність його тонально прохолодних картин. Точність відтворення духовних станів — нагорода, яка дістається митцеві за порогом ідейних остаточностей. Скажімо, закоханість, несамовитість чуттєвого пориву пере-

даються кількома лаконічними штрихами: «Живу, немов відсутній, мов у чиемусь домі. Не відчуваю вітру, щоб обдубав свідомість».

Надреальність минулого для Бойчука-лірика — це й основа епічного освоєння історії, про що свідчить поема «Подорож з учителем» (1976). Вона зроджує в пам'яті «Попіл імперій» Ю. Клена, що пояснюється однорідністю матеріалу й дантівською суголосністю композиції. Та важливо інше: «обернений» погляд, домінування здійсненого над сподіваним (чи то в особистому житті, чи в долі народу) не є відмовою від перспективи, гнітючою ошуканістю землянина під небом вічності. Це є утвердженням й апофеозом буття в карі й щедроті його переживання, у свободі відчуження того, над чим ніхто й ніщо не має влади:

Оце мій люд, оце моя земля,  
Колодязь сорому, і болю, і надії.  
Цямринням западається в поля,  
то наповняється, то знову порожніє.

І хоч би скільки разів повторювався в ліриці поета мотив небуття, смерть шезання (в останній книжці — цілий розділ «Дозрівання в небуття»), це не так загіпнотизованість потойбіччям, як розсудливе нагадування про живу, солону, зволожену даність буття. Сам акцент отут — на дозріванні що вочевиднюється опісля. Так, поезія Б. Бойчука безілюзійна, опоетизована даність буття, позбавлена тут міфу про порядок і гармонію. Але, власне, тому позбавлена, що триває, нарощується в людських почуваннях, дозріває: «ти поділений усім, що зустрічаєш, ти роззичений усім, що любиш». «Останньої інстанції» немає й не буде, — ще й цим пояснюється тонально стримана (поштива!), але по суті надризна розмова з Богом, котрий дав людині те, що дав, у тому числі й «вічний недохоп буття» — частковість, фрагментарність:

і так  
обмежений своєю формою в нутрі  
і знерухомлений страхом  
ти усвідомлюєш  
що вже не вийдеш поза себе  
що будеш  
незакінчений  
час  
тинний.

Так, будеш, збудешся частинами, і в цьому висока правда барокової метаморфічності, що виникає, як свідчать звавці, в історичному міжчассі. Б. Бойчукові, синові України, в далекій Америці судилося відчутти його раніше, нам — тепер, коли розв'язалися вузли однієї історії й починають в'язати вузли нової. І в цій дискретності світовідчуження

немає трагедії, а лише рух. Бо навіть «відсутність» — один із кореневих образів лірики В. Бойчука — в художньому всесвіті поета можна розуміти не просто як скорботну порожнечу, відійнятість чогось од людини, а як вільне місце, простір для створення того, що можеш тільки ти — надія, закладена в барокову розбудову світу на громадді розвалених ілюзій.

## Юрій Тарнавський

(1934 р. нар.)

Юрій Тарнавський, перша збірка якого «Життя в місті» з'явилася за океаном 1956 р., — чи не найдивніший поет уже відомої ширшої громадськості нью-йоркської групи. «Я грюкаю кулаком в свої груди, та тільки горбата самота відповідає., усміхаючись широко, пригадуючи, що вона теж жіночого роду». Ця метафора з поеми Ю. Тарнавського «Опере не серце» почасти відображає творчу позицію автора, котрий і в модерновому контексті нью-йоркської поетичної когорти вирізняється абсолютно осібною манерою письма. Буде неправильним твердити, що вона не має жодних аналогів у світовій художній практиці бодай у плані певних естетичних засад. У передньому слові до книжки «Без нічого» (1991) М. Москаленко називає імена А. Рембо, П. Неруди, Ж.-П. Сартра, А. Камю та інших новаторів. Зрештою, і в Україні знайдуться поети, чиє слово багате в чому суголосне ліриці Ю. Тарнавського, — М. Григорів, М. Воробйов, О. Лишега...

І все ж таки в головних рисах поетика Ю. Тарнавського настільки відмінна од класичної традиції, що варто бодай спробувати збагнути її внутрішню механіку, наблизитися до індивідуального художнього методу, загадкового й, разом із тим, у чомусь дуже простого, природного:

...о, місце відпочивання сухих, як горіх,  
півкуль кучерявого мозку,  
де можна, залишивши поле бою, оглядаючись,  
перестати бути винним, дряпанним, ссанним всередині,  
де можна майже заснути з ротом, повним смаку  
молока жовтих грудей південних овочів...

Так у виконанні Ю. Тарнавського виглядає «тепла, ясна, освітлена місцинка» кав'ярні, розпросторювана в безконечність настроєвих перепадів, чуттєвих сполохів, усамітненої задуми притомленого бувальця:

...синім язиком співає цнотлива музика,  
картини вже не снуються в черепі танцюючими,  
лиш наростають тоді неясні хотіння  
і знову цнотливо плаче теплою кров'ю серце

о, плач, кволе, боязливе серце:  
я є усміхнено-задоволений боєм,  
плач, серце, в святині спокою,  
де крізь сині вікна видно життя  
(«Ода до кафе»)

Але чим більше вдивляємося в цей поетичний етюд, тим ясніше розуміємо, що життя в його реальному щоденному перебігу тут і не видно, що показ його автор і не вважав своїм завданням, що він полишив його за межею усамітнення, «за вікном». Усю «життєву» масу реалій, форм і рухів автор розійняв на шматки, перетворив на матеріал відання одного-єдиного, пливкого й зниклого духовного стану. Зневажає цей стан як композиційне вістря твору, оминить його увагою — й уся картина розсиплеться на хаотичні друзки, мозаїку випадкових деталей, словесну ринь.

Ясна річ, художній образ світу є суб'єктивним і в рисах дійсності відбиває індивідуальні риси творця, змінюється разом з його духовною еволюцією. Суб'єктивний образ об'єктивної дійсності. В ліриці це світ крізь позитивне «я». Ці загальні положення нагадуються тут тільки тому, що творчість Юрія Тарнавського є чи не найчистішим прикладом абсолютно протилежного. Все, написане митцем, є свідомим прагненням дати об'єктивований образ суб'єкта, подати безоцінкове «я» крізь єдину матерію світу (що виявляється всуціль службовою, в пізнавально-естетичному плані друго-третьозначжда).

У поезиці Ю. Тарнавського відповідність слова (поняття) й означуваного ним предмета необов'язкова, більше того, зайва, обтяжлива. Важить тільки сенсорно-естетична відповідність предмета й духовного стану як єдиного об'єкта художнього освоєння. Митець «накладає» на себе дійсність (а не навпаки, як за традицією!), мало турбуючись збереженням її природної цілісності. Більше того, несумірність масштабів (з точки зору традиційної логіки) змушує його розривати цю цілісність, позбавляти поняття жорсткої прив'язаності до предметів. Бо як інакше величезний часопростір буття накласти на зникому мить духовного існування? Зверніть увагу, в яких невідповідних значеннях вживаються в ліриці Ю. Тарнавського поняття, скажімо, «кров» або «рот», рот, котрий ходить, спостерігає, викохує в собі післясмак спожитого-пережитого:



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 зачинається, як вир чи порожнеча,  
втягаючи в себе тріски довкілля.

Ми звикли до того, що художник опредмечує себе в навколишній дійсності — саме звідси пошуки точного слова, порівняння, епітета. Ю. Тарнавський розпредмечує світ, увільняє його від дисципліни природних зв'язків, робить його аморфним, аби сягти самого джерела духовного прозріння, руху, істоти свідомості, приреченої на пізнання й самопізнання. Звідси — буквально віддирання слова від предмета, вимивання нагромадженого в ньому змісту потоком раптових асоціацій, адже саме в цій раптовості закодована індивідуальна неповторність людини. Зрештою, митець про це не раз і сам говорить: «Я шукаю дверей, що ведуть із моїх слів», — невисловне безмежжя душі — це єдине, що тільки й може бути за порогом тих «дверей».

Деструкція усталеного, звичного, розпочата на словесно-предметному рівні, триває і на проблемно-тематичному. Скільки прекрасних етюдів написано на тему весняного пробудження чи осіннього спустіння простору з відповідною їм гармонією птахів, дерев і висі. Ю. Тарнавський картину дійсності «прокручує» назад, до передпочатків теми, до того моменту, коли теми ще не було, а художник вже був! Тобто, відмінюючи в творчому акті об'єкт, він наближається до суб'єкта — душі, що відчуває і пізнає:

**Птах не сидить на гілці  
Не прилетів птах  
до гілки, видно  
на ній тільки місце  
для його ніг, довкруги  
неї порожнечу, подібну  
до саду, купи білого  
повітря, ширші вгорі,  
балисуються  
на її кожній брунці.**

Принципова переорієнтованість творчого акту з реальної дійсності на суб'єкт її пізнання виявляється й у самому трактуванні мистецької мети, завдання, що його ставить собі художник. Високим пафосом вітчизняної й світової лірики було і є прагнення відбити всю гармонію світу, поінняти словом його складну етично-суспільну та естетичну пульсацію. Ю. Тарнавський пише книжку «Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему», відтворюючи в них не «все» й навіть не «щось», а даність «чогось» особистості, не життя

яїї таке, а Індивідуальну адаптацію життя, його поєпізодичне освоєння.

Не менш промовистим прикладом того, як послідовно й свідомо Ю. Тарнавський змушує художню думку з уречевленої матерії світу рухатися вглиб самої себе, є розділ «Без Еспанії» (збірка під такою назвою вийшла в Америці 1969 р.). Калейдоскопічні фрагменти, штрихи, відлуння сонячної землі, полишеної в цілому за «поетичним кадром», є тільки віддзеркаленням вражень, пливких чуттєвих станів, матеріалом утривалення особистісної екзистенції, яка є одним наскрізним змістом усіх картин: «Затока, з якої я від'їхав, набирає розмірів океану, і моє обличчя з нею, і я набираю швидкість корабля, і стаю рівночасно дуже високо над і далеко під собою, і сльози, великі, як кораблі, пливають по моїх щоках, освітлені зорями і світлами міста, змішаного з небом». Ця лірика в прозі, сказати б, обернена щодо нерудівської чи лорківської — не «Іспанія в серці», а, по суті, «серце в Іспанії» — велике, чуйне, тремтливе й до болю невічне. Уречевлення його відбувається на очах, позірна стильова складність письма не може приховати простого й зрозумілого принципу відтворення екзистенційних моментів низкою підрядних асоціацій та рефлексій, кожна з яких додає свого відтінку до цілісного відчуття життя. «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 змісту. Взагалі статичність — основоположна риса поезій Ю. Тарнавського. І це цілком природно, бо стани, які пережив і утривалює в образах поет, розвитку не мають — вони навіки лишаються такими, якими були. Час над ними влади не має.

Важко не помітити в цьому школи екзистенціалізму, хоча разом із тим не випадає тільки до неї зводити самотню поетику Ю. Тарнавського. Так, долаючи диктат матеріального світу, семантику будня, він часом надто багато лексичної матерії використовує для вивільнення внутрішньої енергії слова, його духовних потенцій. Зрештою, це здебільшого компенсується блискучими образними спалахами, неповторним баченням речей «у собі». В цьому передовсім і виявляється вроджений художній талант Ю. Тарнавського («ніч нервово гнула тонкий і білий місяць в своїх плесканих чорних пальцях», «внизу був біль, як таксі з усіма дверима, відчиненими навстіж», «після обіду небо пливло крізь простір, як довга срібна риба», «обличчя, заховане в долоні, тверде та холодне, як відкритий фотографічний апарат»).

Поети всіх часів, засвідчивши невичерпні можливості жанру, поклали безліч сил на те, щоби прояснити, осмислити дійсність крізь призму власного «я». Чи треба дивуватися, що хтось нарешті спробував протилежний шлях, як це спробував Юрій Тарнавський? І хіба суперечить цей шлях внутрішнім законам мистецтва як образного пізнання дійсності, коли включати в це поняття людське «я»?

Щодо класичної традиції поетична система Ю. Тарнавського вочевидь полярна і вже тим, як не дивно, з традицією пов'язана. Суто умовно її можна віднести до негативного полюсу, як то й робить художник, називаючи свій доробок «Без нічого». Але ж єдине поле буття не може бути ані однополюсним, ані Однозарядним. Це ще раз потверджує лірика Ю. Тарнавського, котрий демонтує звичний порядок речей і явищ, нормативний образ світобудови (визнаймо, — далекий від досконалості!), прагнучи сягти першопоштовху, першопричини її возведення. Бо що, зрештою, лишається після того, як розпредметити особистість, одійняти її від матеріально-історичного, соціально-побутового тла, в яке вона впадлана так незрушно, кабально, трагічно? Божа іскра. Душа. А більш нічого.

## Емма Андієвська

(1931 р. нар.)

Емма Андієвська народилася 19 березня 1931 р. на Донеччині. Дванадцятирічною емігрувала з матір'ю на Захід. Жила і навчалась у Франції, Америці, Німеччині. Починаючи з 50-х років систематично виступає з поетичними та прозовими книжками.

Дебют Е. Андієвської («Поезії», 1951) був дуже успішним: його порівнювали з появою в літературі Павла Тичини та Артюра Рембо. Тоді ж Е. Андієвська пише прозові тексти, переважно ліричні мініатюри, так звану прозопоезію. У 1955 р. виходить збірка новел під назвою «Подорожі», пізніше книжки «Тигри» і «Джалапіта» (1962). Але основна частина літературної праці все ж належить поетичній творчості, про що свідчать збірки «Народження ідола» (1956), «Риба і розмір» (1961), «Кути опостінь» (1962), «Первні» (1964), «Базар» та «Пісні без тексту» (1968). У 60-х роках вона вже визнаний модерний поет, оригінальний експериментатор слова. Наступні десять років Е. Андієвська віддає перевагу великій прозі, з'являються друком «Герострати» (1970), «Роман про добру людину» (1973),

«Роман про людське призначення» (1982). У 70-х роках письменниця видає лише одну поетичну збірку «Наука про землю» (1975).

Велика проза Андієвської не знаходить такого захопленого відгуку, як поезія. Видовжене речення, ускладнений синтаксис сприймаються як застарілі явища. «Так робили півстоліття тому», — зауважує Б. Бойчук<sup>1</sup>. У 80-х роках, видавши ряд поетичних збірок — «Кав'ярня» (1983), «Спокуси святого Антонія» (1985), «Вігилії» (1987), «Архітектурні ансамблі» (1988), — Е. Андієвська велику увагу приділяє малярству.

1993 р. вперше в Україні опубліковані її книжки — «Роман про добру людину» та «Роман про людське призначення», а також протягом останніх років — ряд поетичних та прозових творів у періодиці. Художній доробок письменниці-емігрантки поступово входить в український літературний контекст.

У діаспорній критиці творчість Е. Андієвської була віднесена до нью-йоркської групи, яку об'єднало спільне прагнення «обнови в літературному вислові» (Віра Вовк). Сама ж Андієвська заперечує приналежність до цього літературного угруповання<sup>2</sup>. Очевидно, тому що її поетичні експерименти спрямовані не так на руйнацію узвичаєної поетичної мови, як на означення українським словом різних світоглядних позицій. Експериментування її щільно дотикаються до індійської духовної традиції, де Андієвську приваблює знання про багатомірну множинність реальності. Зі східною метафізикою пов'язуються інші уподобання, зокрема, захоплення грецьким філософом Плотіном та сучасником, американським письменником-філософом К. Кастанедою. Естетичним ідеалом у літературі стає для неї Стефан Малларме. Вся сучасна поезія, вважає письменниця, проходить «у тих залах», які відкрив французький символіст. Саме тому й Е. Андієвська віддає перевагу герметичній, закодованій поезії.

Значна частина поетичної творчості Е. Андієвської 50—60-х років має виразний екзистенційний відтінок (як відомо, філософія екзистенціалізму формувала тоді не одну творчу індивідуальність). Ця поезія пройнята пошуком метафізичної вічності: «Все смертне пробує у вічність зазирнути». І лише буття Бога — бездоганне буття, його не можна досягнути словом («Я співаю про Тебе... і Ти поруч — увесь не-

<sup>1</sup> Бойчук Б. Декілька думок про НІГ і декілька задніх думок // Сучасність. 1971. № 1, С. 33.

<sup>2</sup> Інтерв'ю / Фізера з членами НІГ // Сучасність. 1988. № 10. С. 32.

оспіваний»). На основі цих роздумів буде написано роман «Герострати».

Уже рання поезія Е. Андіївської вражає багатоплощинністю метафори. Спосіб зіставлення, поєднання того, що здоровий глузд не здатний суміщати, потиснення розумності світу, опертя на підсвідомі імпульси, творення чудесної реальності вказують на сюрреалістичне світобачення з його ірраціональною логікою. Поетесу цікавлять межові, перехідні стани, коли деформується одна реальність, появляється інша. Вона звертається до сновидного простору, адже там світ тендітний, крихкий («Ось, здається, міст. А дмухнув, і міст уже море»), водночас семіотично засекречений, безупинно оновлений новими й новими знаками. В. Державин називає Е. Андіївську першим сюрреалістом в українській поезії<sup>1</sup>. Втім, інший дослідник — Б. Бойчук — зауважував, що, оскільки образна система твориться невимушено, природно, то тут ми маємо справу з особливим сюрреалізмом, «типово східним, українським»<sup>2</sup>.

Помітною тенденцією поетичної творчості Е. Андіївської є поступова герметизація тексту. Цьому передусім сприяє усунення ліричного «я» з вірша. Уже в першій збірці яскраво оприсутниться відсторонена, відособлена реальність:

Засувами всі двері:  
Більше нікого не впусять.  
З пальців скапують звірі.  
Палять — і потом постіль.

Відкидаючи, слідом за Малларме, вірш як вираження емоційного «я», Е. Андіївська і далі, особливо в пізніх своїх творах, означає реальність, позбавлену вітальної деформації. Поет виступає як «приймальна станція», що лише фіксує музичний ритм світотворення. З кожною новою збіркою урізноманітнюються й нарощуються образно-звукові елементи, згодом звукова орнаментация стане основним поетичним засобом. Недбале ставлення до композиції, рими, жанру (в останніх поетичних збірках Е. Андіївська послуговується лише сонетом) пояснюється абсолютизацією звуку-образу, звуку-ідеї.

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. Андіїв-

ська унеможливує будь-які раціональні тлумачення своїх поезій. Сфера підсвідомості декларується єдиним важливим рушієм творчого процесу. Зрештою, більшість поезій залишається замкненою структурою, що не піддається розкодуванню і є незрозумілою не лише для пересічного читача. З огляду на такий низький комунікативний рівень, є спроба розглядати творчість Е. Андіївської як «дегуманізоване мистецтво»<sup>3</sup>.

Зате у прозі Е. Андіївська намагається порозумітися з читачем, пояснити йому не лише найважливіші поетичні символи, а й свою творчу методу.

Вдаючись до короткого жанру притчі, параболи, Е. Андіївська постає майстром влучного, афористичного письма, творцем ірраціональної оповідки, що ґрунтується на основі чудесної метафори. Центральною антиномією її малої прози є раціональне та ірраціональне. Перше консервує застарілі поняття, замикає пізнання в певні рамки, обмежуючи досвід; друге — знімаючи всілякі умовності, вивільняє, розпросторує дух. Власне, боротьба духу та розуму є визначальною для цієї прози, як і всієї творчості Е. Андіївської в цілому.

Герой-оповідач, як правило, має незрозумілу для оточення пристрасть до позареальної дійсності, Що в повсякденному житті не має особливого смислу й цілепокладання, а лише забавляє і звеселяє душу. Герої Е. Андіївської — пристрасні мандрівники, вони здійснюють кругосвітні подорожі, не виходячи з помешкання. Ключові слова «подорож», «віддалі», «мандрівка», «простори» не відповідають природним, а представляють істинну безконечність, поза конкретним часопростором. Отже, естетичним і духовним ідеалом стає безмежна, глибинна просторовість. Туди ж спрямована «дія» героя, яка не є фізичним прикладанням зусиль, а зосередженням, спогляданням, це дія — метафізична.

Роман «Герострати» — перший великий прозовий твір Е. Андіївської. Тут зроблено спробу об'єднати художній текст з філософським трактатом. Основу філософського змісту становлять чотири чітко окреслених ідеї. Ідея людини, ідея Бога, ідея вічності та ідея великої людини. Міф про геростратів і велику людину становить основну мотивацію сюжету. Суть його полягає в тому, що всі люди загалом пасивні або активні герострати: одні вірять у Бога і у Нього домагаються вічності, інші, виходячи з того, що Бога немає, домагаються вічності у людей. Історія з давнім греком, що

<sup>1</sup> Державин В. Українська молода поезія насьогодні // Фенікс. 1959. № 9; С. 49.

<sup>2</sup> Бойчук Б. Декілька думок про НІГ- С. 25.

<sup>3</sup> Ревакович М. Елементи дегуманізації в поезії Е. Андіївської // Світовид. 1992. Ч. III. С. 11 — 17.

прагнув увічнити своє ім'я, спаливши храм Артеміди в Ефесі, знаменує еру активного геростратизму. Антична ремінісценція, з якою пов'язана назва роману, становить частину міфа. Людському бажанню вічності протиставляється істинне бажання небуття: Бог дає шанс наблизитися до себе людині у «виборі неіснування», людині, яка, маючи всі шанси на вічність, відмовляється од неї, позбавляючись, таким чином, комплексу геростратизму. Християнські та буддистські ідеї становлять підтекст авторського міфа. Зокрема, у полеміці з біблійними догмами Е. Андіївська намагається дати свою відповідь на вічні питання буття.

Роман «Герострати» написано від першої особи, це роман-диспут, герой його постійно намагається вихопитися з химерної, безперервно змінної площини існування. Е. Андіївська знову концентрує увагу на конфлікті між раціональним мисленням та ірраціональною суттю людського світу: «Розум ніколи не годен виокремити з амебного туману підсвідомого, справжнього рушія наших вчинків...». Концепція змінної людини, через яку постійно протікають найрізноманітніші світи, зумовлює ірреальну сюжетність у романах письменниці. Вихід, який пропонує Е. Андіївська у «Геростратах», відображає екзистенціалістський погляд на людину. Хаос, у якому перебуває людський світ, коригується *вибором*. Герой роману мусить вирішити, хто він: Герострат чи той, хто покликаний втілити міф про велику людину? Індивідуальний вибір проектується на долю всього світу («Бо той хлопчик, що продає на розі газети, може зупинити апокаліпсис»).

У «Геростратах» «пояснюється» часто вживаний у поезії Е. Андіївської образ круглого часу. Кругла тривалість, або позачасова картина світу, виражається делінеарною оповідністю, що й показує Е. Андіївська в наступних своїх творах — «Романі про добру людину» та «Романі про людське призначення». Тут ідея круглого часу стає домінуючим стильотворчим фактом. Ці романи характерні синтаксичною ускладненістю тексту, речення розростається, воно стає романом у мініатюрі: тієї миті, як зустрічаються персонажі, подається все про одного з них, наступне речення пронизує життєвий шлях іншого героя і т. п. Все існує одночасно, децентралізовано: відсутні головний герой, головний сюжет. Але дамковим мечем навісає головна ідея, виражена у пристрасному авторському слові. Задум написати антиімперську книгу (що вже само собою вимагає чітко вираженої позиції) вступає в суперечність із модерністською естетикою, з її характерними ознаками письма: грою, антиформою, деконструкцією сюжету, що позбавляє текст оцінково-го сенсу.

Якщо попередня проза Е. Андіївської була відсторонена од української проблематики, то останні романи наскрізь пронизані патріотичними мотивами, виспівано осанну України, українському народові, українській людині. У «Романі про добру людину» міфологізується матеріал з життя українців, занесених воєнним лихоліттям у міттенвальдський табір для переміщених осіб. Екзистенційність українця виражається в таких характерних рисах, як доброта, талановитість, схильність до потойбічного знання. Характеристична ознака завжди подається з надлишком. Герої, як правило, виявляють себе у неймовірних чудесних історіях. Вони самі — потенційні носії чуда. Світ розчахнутий глобальною опозиційністю (Україна — імперія, Бог — диявол, світло — тьма, буття — небуття, добро — зло), яка вирішується через віру. У романі час від часу звучить пророчий голос, сповнені пристрасного бажання й вольової напруги слова про неминучу перемогу добра і світла. Ясновидінням та пророцтвами Е. Андіївська перегукується з Шевченковим вічним словом: «Смертоносний Батіг, який пахолки зла проголосили єдиним Богом, зм'якне смердючою ганчіркою й розсиплеться на попіл, шойно люди подолають у собі страх, бо під ріками крові визріває світло, покликане знищити всю мерзеньку гидь...».

«Роман про людське призначення» продовжує попередній твір, підносячи поняття України до загальнолюдського символу. Епіграфом до цього роману взяті Шевченкові слова «Возвеличу малих отих рабів німих», що прямо вказують на задум твору. Е. Андіївська вибудовує космологічний міф: у центрі світобудови розмішує українську землю, на якій розгортається божественна містерія. Наголошується ідея вибраної, обітованої землі: Київ — «столиця всього людства», місце «найінтенсивнішого випромінювання землі», тому тут, «поклавши під ноги сонце і місяць», Господь вершитиме праведний суд. У романі оприсутнюється тотальна українська експансія, вся планета, по суті, називається українськими іменами. Давні міфи, легенди, біблійні сюжети переосмислюються стосовно української ідеї. У цілому романний текст має виступати так званим силовим полем супроти кадебівців, великодержавних імперіалістів, супроти мертвої реальності, що замахнулася на живе, Шевченкове «возвеличу» в Андіївської набуває справді магічного звучання. З кожного свого героя письменниця намагається видобути могутню захисну силу.

Понад сорокалітня літературна творчість Емми Андіївської відкриває українському читачеві нову мистецьку дійсність, вражає незвичним естетичним мисленням, яскраво представляє модерне спрямування сучасної української літератури.

## Олег Зуєвський

(1920 р. нар.)

Олег Зуєвський належить до складних поетів. Ні дійсність, ні почуття, ні раціональні ідеї не відображені в його віршах безпосередньо. Навпаки, його поетична мова твориться своерідним шифром, езотеричним кодом. За нею, однак, приховується окреслена естетика і творча філософія, яку можна збагнути на фоні загальних тенденцій розвитку європейської і північноамериканської поезії ХХ ст.

Олег Зуєвський народився 1920 р. в с. Хомутці Миргородського повіту на Полтавщині. З 1936 р. навчався у технікумі журналістики в Харкові, відомому в нашій культурі ще й тим, що тоді ж там викладав Ю. Шевельов і вчився О. Гончар. Потім цей заклад закрили, а Зуєвський деякий час працював у редакції місцевої піонерської газети. У 1939 р. було відкрито Інститут журналістики, де юнак і проходив науку до початку війни.

Війна перервала розпочату літературну кар'єру, а після її завершення Зуєвський опинився в таборі для переміщених осіб у Аугсбурзі. Роки табірної життя склалися нелегко, однак для творчості цей час виявився сприятливим і плідним. Тут разом зі старшими колегами, літераторами-емігрантами, Зуєвський брав участь у МУРІ, друкувався в табірній періодиці. Тут поступово знайшов і вужче коло співрозмовників зі схожими естетичними поглядами. Це були члени групи «Світання» — літературознавець і перекладач Володимир Державин і поет Михайло Орест (Зеров).

У Мюнхені 1947 р. виходить перша книжка Зуєвського «Золоті ворота», де вже вчувається оригінальний голос, хоч і помітно, що поет перебуває під впливом символізму і Павла Тичини. В. Державин, щоправда, визначив зв'язок з Тичиною за рудимент, а от символізм Зуєвського викликав у критика великий ентузіазм.

У творах, що ввійшли до збірки «Золоті ворота», є ідеалізм і навіть містицизм, а також врівноважений, красивий песимізм з часто повторюваними образами труни. «Золоті ворота» — так само символ, однак без жодних історіософічних пояснень і спільностей з реальними київськими Золотими Воротами. Це був знак віри, ідеал (золоті ворота до щастя), те ж саме, що для Михайла Ореста — святий Грааль.

Після першої книжки багато хто сприйняв О. Зуєвського як продовжувача в поезії М. Ореста — і не безпідставно. У них було багато спільного — елітаризм, підкреслене естет-

ство, підвищена увага до форми, особливий акцент на класику, семантична закоріненість в образах європейської культури, відсутність політичних закликів і громадянської патетики. Однак, як і Михайло Орест, цілковито оригінальний у своєму складному інтелектуалізмі, так і Олег Зуєвський згодом показав свою цілковиту особність у межах українських естетичних традицій. Орест, між іншим, бачив і розумів цю відмінність і підтримував молодшого поета в його художньому пошуку.

Прогрес у такому пошуку серйозно засвідчила наступна книжка Зуєвського «Під знаком Фенікса» (Мюнхен, 1958). Вона так само мала символічну назву. Фенікс, який згорав і воскресав, — знак вічності ідеї, але символізм, притаманний попередній збірці, переродився в нове бачення й письмо, герметичне за своєю сутністю.

На той час автор перебував уже в Америці, де навчається у Пенсільванському університеті. Тут він згодом отримає диплом і захистить докторську дисертацію з питань мистецького перекладу. Пізніше переїде до Канади, де почне викладати літературу в Університеті Альберти в місті Едмонтон.

Дисертація, викладацька робота й переклади, здається, якийсь час поглинали його більше, ніж поезія. Тому наступні поетичні цикли, які б можна вважати окремими книгами, «Парафрази» і «Кассіопея», писалися в 70-ті й 80-ті роки, уривками, друкуючись переважно в журналі «Сучасність». У цих віршах не було вже й сліду від традиційного символізму. Герметика стала всеохопним прийомом, домінантою стилем, реальне життя — ще віддаленішим, а зіткнення його несумісних деталей — ще очевиднішими й ефектнішими.

У передмові до книжки «Під знаком Фенікса» І. Костецький писав про приналежність О. Зуєвського до «маллармєанської» лінії в символізмі. Малларме — найбільш герметичний із символістів і, відповідно, найскладніший для перекладу, тим цікавішою й сміливішою видається багаторічна праця Зуєвського над перекладом поезії Малларме, котра 1991 р. увінчалась окремою книгою.

У «Великій статті про малий вірш» (1952) Шевельов назвав поезію Зуєвського «чистою або абсолютною» і пояснював далі: «Наша мова обтяжена зв'язками з фактами, з дійсністю щоденного існування. Чиста або абсолютна поезія саме хотіла б вирвати мову з цих обтяжливих зв'язків». Він чи не вперше провів паралелі з сюрреалізмом, хоча головне для критика полягало не в навішуванні нового ярлика, а в наголошенні сучасності цієї поезії, її адекватності часові. І все ж у «Парафразах» і «Кассіопеї» сюрреалізм був

уже неприкритим і безперечним. Те ж саме можна сказати і про збірку поета «Голуб серед ательє» (1991).

Дивна назва цієї книжки і однойменного вірша (1986) навіяна картиною Магрітта «Складний перехід». На полотні — майстерня художника. На задньому плані до стіни приперта картина, яка зображує морський шторм (це ніби парафраз картини іншого художника, а саме Джорджо де Кіріко), з боків — інші полотна, на яких тільки різної форми вирізані квадрати, попереду — столик з однією ніжкою, у формі живої ноги, на ньому — штучна пластикова рука, що затискає голуба, а праворуч — чи то перекладаина сходових перил, чи то шахова фігура з застиглим оком, яке дивиться в бік столика. Різноманітні, несумісні деталі, прийом картини в картині, нарешті голуб у дивному обрубку фальшивої руки створюють атмосферу загрози, бентежного передчуття незнаного майбутнього.

Немає голуба в руці твоїй:  
Грозою він наляканий до краю,  
І ось тобі я широко простягаю  
У розпалі його своїх надій.  
Таким, як вився в далі голубій,  
Для побратимів збільшуючи зграю  
Над простором безмежного розмаю,  
Де корабель зринає в буревій...

У вірші є й цей голуб Магрітта, і рука, і картина бурі на морі, і моторозна ніжка столика. Власне, перед нами *колаж*— набір предметів, не пов'язаних зовнішнім зв'язком. І життя, побачене зором поета, може бути таким колажем. А воно присутнє тут у важко прихованій емоційній розбалансованості самого автора, що існує у вірші немовби у двох іпостасях. Його роздвоєна душа з подивом застигла на порозі «чужого» чи «нового» дому, власне того місця, куди їй самій немає дороги.

Інтелектуальний, емоційний і предметний колаж визначає не лише манеру одного з ключових віршів «Парафразів» (ідеться про «інтерпретований колаж»), техніка колажу найбільше відповідає тій філософії, котру послідовно сповідує автор. Її основу становить агностицизм, зневіра у знанні й пізнанні. Олег Зуєвський виводив свою художню манеру з феноменологічного стану сучасної думки.

Сучасна, модерна література, хоч і схиляється не раз до страшних пророцтв, у цілому не знає шляхів майбутнього. Такою поетові бачиться філософська основа *сюрреалізму*, того художнього напрямку в літературі й мистецтві ХХ ст., до якого він себе сам зараховує. Але сюрреалізм, звичайно, дуже широке й багатозначне явище. І місце в ньому українського поета потребує подальших пояснень і зіставлень.

О. Зуєвський не сприйняв ні автоматичного письма, ні жорсткого, навіть жорсткого ставлення до світу, ані надмірного епатажу, притаманного «чистим» представникам цієї школи. А крім того, для українського поета світ сюрреалістичного живопису значно ближчий за світ сюрреалістичної поезії Бретона чи Лотреамона. Хоча його улюбленець Магрітт надихався саме їхньою, поезією.

Серед улюблених митців О. Зуєвського, після Магрітта,— Сальвадор Далі, Поль Гоген, Едвард Мунк, Пабло Пікассо, Марк Шагал, Анрі Матісс. Із художників минулого найбільше імпонує Ієронім Босх. Аналізом малярських творів митців поет цікавиться більше за літературознавство. Сам знавець і викладач літератури, Зуєвський схиляється до думки про банкрутство літературознавства й шукає істину про мистецтво загалом у живописі та в працях про живопис.

З живопису Магрітта часто постає страшний, моторошний світ, у живописі Далі він навіть огидний. Для естета Зуєвського світ, принаймні виплеканий його уявою, ніколи не може бути потворним. Однак він дещо жаний іншою своєю прикметою — невпевністю. Людина-митець безсила перед тотальною дегуманізацією і загрозою глобальної катастрофи. І сюрреалізм французів, і герметична поезія італійців (за власним зізнанням Зуєвського, найближча йому світовідчуттям) були породженням цієї глобальної катастрофи, її відблиск, помножений на українську національну трагедію, лежить на поезії Зуєвського.

Поезія є вічним наближенням до мети, яка вічно віддаляється. І водночас для Зуєвського існує певний ідеал, ті самі «золоті ворота», які поет бачить і нині. Шлях до ідеалу й сумнів у його досяжності становлять ще одну засаду драматизму його поезії. Присутністю цього ідеалу, а також його декадентським естетизмом сюрреалізм Зуєвського «м'якший», менш трагічний за свої першоджерела. І трагізм Зуєвського ближче стоїть до більш романтичного й естетичного трагізму межі віків, «освяченого» фатальним еротизмом Саломеї Іродіади Малларме і Оскара Вайлда.

О. Зуєвський не прагне прояснити якийсь сенс, висловлює свою думку або почуття непрямо, езотерично, в обхід, парафразою. Парафрази, як правило,— варіанти думки, вже висловленої іншим автором, художником або поетом, або навіть людиною, котра просто сказала щось значне й вагомим для поета. В історії літератури давно існує подібна герметична традиція, і Зуєвський вивчає її, плекаючи власну езотеричну мову. Він пише «шифром», залишаючи своїм читачам тільки натяки-сліди.

Попри його особливий інтерес до культури рубежу віків, епохи декадансу, символізму й перелому в естетичній свідомості, Зуєвський все ж не звучить старомодно. Як Т. С. Еліот чи В. Б. Єйтс, він вийшов з тієї вже безповоротно завершеної і прекрасної епохи, але цілком належить епосі наступній, нинішній, в якій вже немає жодного місця для ілюзій.

Українська класика для Зуєвського — цікавий, але інший світ. Тут згадка про двох авторів видається важливою — про Василя Барку, котрого Зуєвський шанує за мовні експерименти, і Емму Андієвську, привабливу для нього експериментами семантичними.

Інтелектуальний сюрреалізм Зуєвського відбився на формі його віршів хіба що в десятках інверсій і в любові до синтаксичних вигадок. Але парадокс полягає в тому, що, зберігаючи традиційну форму, його слово не будує лад, а руйнує його. Приблизно таку деструктивну роботу слова спостерігаємо в Поля Валері чи в Осипа Мандельштама.

Перекладам у творчості Зуєвського належить особливе місце. Він ніколи нічого не перекладав просто так, добір авторів має свою логіку. Чи не першим із зарубіжних поетів, яким іще в Харкові зацікавився Зуєвський, був Оскар Вайлд. Цього поета з його особливим чуттям слова і форми Зуєвський вважав близьким до символізму. Значно пізніше він зацікавиться і Вільямом Батлером Єйтсом, який сам багато чому навчився від Вайлда.

Кожен український перекладач іще від Франка сприймав сонети Шекспіра як свого роду школу, етап перекладацької майстерності. Що ж до герметика Зуєвського, то можна припустити, що шекспірівський сонет міг особливо імпонувати йому своїми загадковими «темними місцями», своїми недомовленими таємницями. Наприкінці 50-х Америка відкрила для себе Емілі Дікінсон. Інтерес Зуєвського до її віршів та біографії закономірний, однак і тут є дещо глибше. В коротких драматичних мініатюрах Дікінсон — та ж сама імпонуюча недомовленість, другий, внутрішній текст, розшифрування якого вимагає глибшої внутрішньої роботи.

Стефан Георге і Райнер Марія Рільке — найоригінальніші німецькі майстри нашого століття — зацікавили поета ще в табірний період. Вони справді найближчі йому інтелектуально й емоційно. Символістові Артуру Рембо, а також Пйому Аполлінеру і Полю Валері, творцям нової поетичної мови нашого століття, притаманне езотеричне письмо, де з «темряви» образів і химерних словесних конструкцій проступає «світло» інтелектуального відкриття, прозріння.

Що ж до Малларме, то він став супутником цілого життя, а його вірші, як власне й вірші інших поетів, котрих перекладав Зуєвський, були не просто матеріалом для перекладу, а мали підтверджувати і його власний стиль та бачення.

Один з улюблених мотивів Рене Магрітта — вікно, а перед ним мольберт з картиною. Картина ця або ж дивно контрастує з дійсністю за вікном, або зливається з нею. Віршам Олега Зуєвського притаманне щось подібне. Текст, який контрастує, полемізує, впливає або зливається з іншою артистичною субстанцією — реальністю, твореною мистецтвом. Його значення і сенс можна зрозуміти тільки на тлі, тільки в поєднанні, тільки, включившись у цю складну й екстравагантну гру.

## Остап Тарнавський

(1917—1993)

Помітний внесок у розвиток українського художнього слова зробив Остап Тарнавський — талановитий письменник і перекладач, вдумливий критик, активний організатор літературно-мистецького життя. Людина глибоких патріотичних почуттів, яка над усе любила Україну, жила вольнолюбним подихом рідної землі, він пройшов складний шлях до свободи. Як відомий українець, зазнав ще утисків польсько-шляхетської влади, був під наглядом більшовицько-комуністичного режиму, згодом — німецько-фашистського, пережив табори переміщених осіб. Зазнав полину чужини. Незважаючи на всі удари долі, наприкінці свого життя дочекався великої радості — утворення незалежної України, здійснення заповітної мрії всіх тих українців, яких доля розкидала по світу, і тих, що на рідній землі, у тяжких умовах тоталітарного режиму несли в серці незгасну надію на неминуче здійснення франкового пророцтва:

Встане мати-Україна,  
Щаслива і вільна.

Душею і серцем він завжди був з Україною: і тоді, коли жив у Австрії, в таборі біженців у Зальцбурзі, і тоді, коли, переїхавши до США, працював робітником на фабриці.

Йому, емігрантові, нелегко було вживатися в інший світ, але він зумів продовжити творчу працю, розпочату на рідній землі, здобув вищу освіту в університеті Дрекселя, науковий ступінь доктора філософії в українському Вільному Університеті в Мюнхені, став одним з організаторів

українського літературного життя в діаспорі (протягом 1975—1992 років очолював об'єднання письменників «Слово»), а водночас розгорнув широку літературну діяльність. Укладений Мартою Тарнавською — дружиною поета — покажчик творів О. Тарнавського (Філадельфія, 1980) розкриває багатогранність цього митця, що виступав як у жанрі поезії, так і прози, літературно-мистецької критики, був пристрасним публіцистом, багато перекладав з інших мод, зокрема з німецької, англійської та французької.

В Україні, у Львові, він розпочав свою творчу діяльність як поет, театральний і літературний критик. На рисунку 30-х років художника Едварда Козака — у кав'ярні, за столиками, поруч з Олексою Новаківським, Уласом Самчуком, Нестором Нижанківським, Левом Лепким, Олесем Бабієм, Степаном Чернецьким, Богданом Кравцівим та багатьма іншими, знаходимо й зображення молодого О. Тарнавського.

Остап Тарнавський почав писати ще в 30-ті роки, будучи гімназистом, але як творча особистість проявив себе в студентський період, навчаючись із 1935 р. на філософському факультеті Львівського університету. Тоді ж почав друкуватися на сторінках журналів «Дажбог» (Львів), «Ми» (Варшава), в газеті «Назустріч» (Львів), що репрезентували новітні надбання української літератури й мистецтва. Водночас молодий поет виступав як театральний рецензент на сторінках найстарішої української газети «Діло».

У вересні 1939 р. митець на свій ризик і страх залишився на рідній землі. Протягом двох років жив в умовах радянської дійсності, потерпаючи, дещо писав і друкував, але не запобігав перед офіційними властями, тому й не належав до «надійних».

Протягом 1941—1944 рр. працював журналістом, друкуючи статті, поетичні твори в газетах «Львівські вісті» та «Краківські вісті». Глибоко переживав лихоліття фашистської окупації. Покинувши 1944 р. Львів, став політичним емігрантом... Доля прибила його до американського берега. Тривалий час жив і працював у Філадельфії, де 1993 р. помер.

О. Тарнавський — автор збірок поезій «Слова і мрії» (1948), «Життя: вінок сонетів» (1952), «Мости» (1956), «Самотнє дерево» (1960), «Зібрані вірші» (1992), театрознавчих та літературно-критичних книжок «Гамлет на українській сцені» (1943), «Подорож поза відоме: шляхами модерної поезії» (1965), «Брат — братові» (1971), «Еліот і Павло Тичина» (1967), у яких розкрився його небуденний талант поета і критика. Його поезія увібрала кращі традиції українського художнього слова 20—30-х років, творчі

надбання митців діаспори. В ній органічно поєднуються ясність думки автора й художня вишуканість поетичної форми, класичний вірш із вільним віршем. У цьому, зокрема, переконує книжка «Зібрані вірші», в якій у хронологічній послідовності представлено основний художній доробок автора. Цикл «Під вікном ночі» (з недрукованої збірки) дає підставу говорити про яскраво виражену в поезії автора філософську настроєвість, оригінальне осмислення світу природи (вірші «Генезис», «Той самий берег», «Хлопець і море», «Термінал», «Дійство про дерево» та ін.). Одна з характерних прикмет О. Тарнавського — тонка іронія, яка виблискує в непоодиноких віршах. Недарма одному з циклів автор дав назву «Вірші іронічні».

Поетичне надбання О. Тарнавського — від його збірки «Слова і мрії», що увібрала в себе твори, написані на рідній землі в кінці 30-х років, у період другої світової війни та на чужині в перші повоєнні роки, і до останніх віршів на схилі життя, — становить мистецьку цілість, засвідчує поетичну стабільність, глибоку вкоріненість його художнього слова в рідний ґрунт, а одночасно — суголосність із модерними художніми пошуками європейських літератур. Для поезії митця притаманне тонке відчуття музичності українського слова. Вже ранні вірші О. Тарнавського («Слухаю в тиші», «Осінь», «Нічна мандрівка» та ін.) одкривають самобутню звукову палітру його поезії. Ось яка багата мова поета на алітерації: «Темними тінями тонуть потомлені тони», «Скрився скрипок скрип у віт розчепірені тині, Тиша пришпилює шест найменший шпильками...».

Уже в ранній період творчості О. Тарнавський виступив як поет із сформованим національним світоглядом, як митець визвольного чину-пориву. Про це, зокрема, свідчить його «Листопадова містерія». У дев'яти строфах авторові вдалося відтворити той «величний час підйому і пориву», коли була проголошена ЗУНР, «коли з піснями про червону калину» молодь йшла боротись за Україну. Мотив відомої стрілецької пісні органічно вплітається у національно-патріотичні інтонації «Листопадової містерії», надає їй світло-мажорного колориту:

) знов ми ждем когось у тихій тузі,  
і знов ми ждем її — княжну-весну,  
що похилилась, мов калина в лузі,  
що ми її підіймемо зі сну.

Національні мотиви художньо втілюються у віршах «Молитва за полеглих», «Голос із чужини», «Батьківщина», «Вірш про отамана Петлюру» та інших творах. Це поезія



думки і серця, часто збагачена особистими враженнями й переживаннями автора.

Від збірки до збірки розширювався тематичний діапазон творчості поета, виразніше окреслювалися питомі прикмети бачення й відтворення світу. Ліричний характер поезії О. Тарнавського доповнюється філософськими роздумами про долю людини, її призначення й покликання. У багатьох віршах порушується тема мистецтва, долі митця, який втрапив Батьківщину. Десятки творів митець присвятив Т. Шевченкові, І. Франкові, Лесі Українці, Є. Маланюкові, Б. Кравциву, акторові В. Блавацькому, художникам Я. Гніздовському, О. Грищенкові та іншим, подавши цілу галерею портретів визначних діячів культури.

Говорячи про О. Тарнавського-поета, необхідно виділити його сонетарій. Спочатку з'явився «Вінок сонетів», а згодом цикл «Сотня сонетів». Вірші-сонети відзначаються чіткістю й логічністю думки, строгістю класичної структури, широкою амплітудою переживань. Тут і політична інвектива «Реквієм революції», і сатирично-іронічний роздум на тему покірливо-рабської філософії («Барани»), і повчання синові Маркові з нагоди одруження («Весільне вітання»), і пошук історичного коріння рідного народу («Родовід») та багато інших медитацій на нагальні теми життя.

О. Тарнавський виступив і в жанрі малої прози, він — автор збірки оповідань «Камінні ступені» (1973). Поетові також належать переклади з європейських мов, які доповнюють наше уявлення про його мистецьку палітру.

Багато зробив О. Тарнавський як один з активних діячів об'єднання українських письменників діаспори «Слово»: десятки різних публікацій, літературних та науково-публіцистичних збірників з'явилися у світ за його підтримки та участі. Він був ініціатором багатьох громадсько-культурних заходів, щоб там, на чужині, наше слово не вмирало, не переривався духовний міст, котрий єднав діаспору з рідною землею.

Багатоступеневий і позамистецький за своєю природою нагляд за письменницькою працею, що його було взято за основу державної політики в царині літератури після перемоги більшовизму, визначав шляхи й напрями художнього відображення життя на всіх поворотах пореволюційної історії. Не став у цьому плані винятком і нетривкий період «хрущовської відлиги», коли багатьом здавалось, що лід розцяцькованого соціалістичними гаслами тоталітаризму ось-ось скресне. Вибух цілком щирих письменницьких ілюзій щодо посутності загальносуспільних перемін дав короткочасний, але досить плідний за подальшими наслідками спалах життя у розсортваному решетами ідеологічних приписів прозовому слові; потепління довкола нього і в тих, хто його творив, зумовило оновлення його тематичної й стильової палітри, стало, власне кажучи, першопричиною з'яви як покоління «шістдесятників», так і нової якості в письмі майстрів, що вступали в пору свого творчого зеніту.

Переліки тих і тих, якщо застосовувати не віковий, а мистецький підхід, безперечно, іще не раз уточнюватимуться: скажімо, старші од Р. Андріяшика чи Григора Тютюнника І. Чендей, А. Дімаров, В. Земляк, Б. Харчук, П. Загребельний, Р. Іваничук, В. Міняйло, Ю. Мушкетик, М. Кравчук, Р. Федорів і молодші — С. Пушик, Н. Бічуча, М. Рябий, В. Яворівський, — хоч і не належать до ядра «шістдесятників» (Є. Гуцало, Вал. Шевчук, Гр. Тютюнник, В. Дрозд), є ними за суттю; усім їм однаковою мірою притаманна настанова на рішуче вивільнення з-під влади культівських догм, пошуки письма, яке перебувало в безпосередній зверненості до народу.

Зрозуміти цю зорієнтованість не важко: народ був і залишався чи не єдиною на той час субстанцією, чий дух і буттєві навички становили доволі стійку опозицію до лицемірства й фальші всіх структур державної самосвідомості, що широкомасштабний і безсоромний блеф мала за офіційну норму. Література, яка ту норму всіляко підтримувала й «оспівувала», своїх позицій, звісно, не здавала ні до, ні після

XX з'їзду. Як не мали наміру відступатись од цих позицій її офіційні навчителі та ідеологи, що плодили документ за документом, де повторювалось практично те саме: вказівки про необхідність для письменника «володіти глибокими знаннями істинного життя людей», зображати їхні почування та думки «в захоплюючій, дохідливій художній формі», після чого з'являвся неодмінний рефрен: «У сучасних умовах метод соціалістичного реалізму вимагає від письменника розуміння завдань завершення будівництва соціалізму в нашій країні і поступового переходу її від соціалізму до комунізму»<sup>1</sup>.

Синхронний, починаючи з третього (1959) збіг у часі партійних і письменницьких форумів, такі ж синхронні довкола них вали критичних кампаній, негайне скликання творчих пленумів у відповідь на ті чи ті рішення Політбюро чи уряду — саме це і вважалося донедавна історією літератури, що її офіційна критика та літературознавство мусили формувати.

Утім, талановиті митці, якими жодна з літературних епох не була ніколи обділена, знаходили можливості уникати повного розчинення в ідеологізованому ширвжитку тим, що або надовго вмовкали чи працювали «в стіл», або бралися за розробку тем, де їхні сумління й хист не страждали од насильства над життєвою правдою. Прозаїки, що стояли на позиціях не етнографічної чи гасельної, а концептуальної народності, розвивали ту художню течію, яка трималася здебільшого берегів сільського буття, з якого проза, окрім власне життєвого матеріалу, черпала й національно-духовну енергію, всотувала мову Добра. На припливній хвилі повернення до берегів народного життя був створений і роман Григорія Тютюнника «Вир» (1960, 1962). Цим твором українська проза, по суті, розпочинала найновіші свої здобутки в царині народознавства, органічно змикаючись із реалістичною романістикою дореволюційного минулого, де селянин, його турботи й дні поставали не ілюстрацією до тих чи тих етапів історії, а мінливо живим її дзеркалом. Г. Тютюнник уникнув чи не найголовнішої вади своїх найближчих попередників — надміру довіри не людському життю, а оптимально хорошій суспільній його моделі, яка мимовільно призводить до утвердження ідеального як дійсного. Не будучи теж вільним од багатьох і багатьох соціальних ілюзій, Г. Тютюнник залишався реалістом у потужній роботі місли, яка прозірала велетенські часові зрізи історії передовсім

для того, аби нагадати сучасникам, Що людський потяг до краси, хоч би в якій іпостасі та виступала,— сув'язі люблячих сердець чи відданих добру й справедливості душ,— усе-переможний і що краса, коли й не рятує світ, то завжди його облагороджує.

Роман О. Гончара «Людина і зброя» (1960) нагадав і про інше: загрозу всепланетарного здичавіння за умови, якщо вибух ненависті до собі подібних зітре в людині цивілізаційний «гумус», без якого жодне із зерен Добра не вродить.

Багатьма нюансами ідейно-художнього свого змісту про те ж саме читачеві нагадують у 60-ті й далі — в 70-ті, 80-ті роки романи й повісті «Гнівний Стратіон» (1960) В. Земляка, «Блискавка» (1962) В. Козаченка, «Дикий мед» (1963) Л. Первомайського, «Батальйон необмундированих» (1964) Д. Мішенка, «Київські ночі» (1964) С. Жураховича, «Дві доби мовчання» (1965) П. Гуріненка, «Рубікон» (1966) В. Логвиненка, «Мертва зона» (1967) Є. Гуцала, «Жванчик» (1967—1969) В. Бабляка, «Залізна трава» (1968) М. Сидоряка, «Жорстоке милосердя» (1972) К. Мушкетика, «Рахунок за сонце» (1979) Н. Тихого, «Земля під копитами» (1980) В. Дрозда. Більшість цих творів проводять читачьку думку не лише до героїко-трагедійних подій минулої війни, а й до незгасаючого їх відлуння в житті сьогоденшньому, де далі нехтується право кожної людини на життя, вільне од рабського страху і послуху.

Незаперечним був і залишається факт докорінних змін саме впродовж 60-х років і саме завдяки «Виру» та «Людині і зброї» у підході до проблеми авторства, яке досі вважалося похідною від повного чи менш повного засвоєння письменником нескінченних настанов згори. Переорієнтація на «веління низу», дедалі шільніше зближення з «диктатом» власної душі й розуму починало ставати коли не загальнолітературною, то «талановитою» нормою, котру молоді прозаїки 60-х обрали для себе за вихідну. З їхнім приходом у прозу вона задихала вільніше, здобулась на самобутність не завдяки надстаранній шліфовці стилю чи оригінальній розробці теми, а насамперед тому, що була природнокк Фактично, жодна з її інтонаційних чи смислових барв не надиктовувалась нічим Іншим, окрім законів, згідно з якими характери ставали повнокровними, наскрізна фабула — органічною, а позиція автора — народженою із серця, а не задуреної політизованою тарабарщиною голови. Коли ж до цього додати принципову зорієнтованість молодих оповідачів (окрім хіба що Вал. Шевчука, герої новел якого репрезентували здебільшого мешканців українського передміс-

<sup>1</sup> Брежнев Л. Ленінським курсом. К., 1974. С. 57—58.

тя й міста) на село та його побут, стане зрозумілішим внесок Є. Гуцала, В. Дрозда, а невдовзі й Гр. Тютюнника в небагату скарбівню тогочасної української прози: там залунали голоси й оселились пахощі найземнішого із земних людського різнотрав'я. Принцип «оспівування», котурного возвеличення людської «простоти» поступово й дедалі рішучіше відходив на задній план, звільняючи місце для самої людини, разом з якою і в якій письменник жив і очима якої дивився на світ.

Протиставлений казенному оптимізму ліризм авторської оповіді, утеплення цієї оповіді зблисками непідробної поетичності сільського буття, чия мудра згармонійованість з природою ще не бачилась катастрофічно порушеною, зрештою, пропонує цією прозою *конкретика*, яка в міру мужніння хисту «шістдесятників» дедалі більше й більше *розходилася* з тим, що тогочасним суспільством вважалося новим, а що архаїчним, ба й віджилим.

Триває збагачення й урізноманітнення характеристичної палітри письма, де поряд з ключовою для поетики Стельмаха ліроепічністю, «натуральним» реалізмом Григорія Тютюнника швидко набрало художньої сили ціле сузір'я світо-й людинозображальних барв, перейнятих несприйняттям психостандартів соцреалістичної школи. Йдеться передовсім про такі визначальні для повносилої прози якості авторського почерку, де органічно співіснують іронічність, сарказм, кинджальні удари гротеску, неприпустимого там, де донедавна належало зберігати ідейну цноту й цілковиту концептуальну беззубість.

Художньо переконливими й зримими ці якості постали в доробку змужнілого В. Дрозда, набувши методологічної завершеності в збірнику оповідань «Білий кінь Шептало» (1969), повісті «Маслини» (1969) й романі «Катастрофа» (1969), з яких, вочевидь, і слід вести відлік цілої течії новітньої української прози, невдало й заднім, по суті, числом (у середині 70-х) віднесеної до рубрики «химерна». Її химерність, стосуючись певної суми сюжетних ходів та стилістичних прийомів, що нагадують дух і букву давньоукраїнського вертепу та бурлескні стихії «Енеїди», усе ж була й залишається зануреною не в праглибини національної художньої свідомості, а в диявольські з неї ігри цілком конкретного історичного часу, що зродив пристосуванство, чиновний канібалізм, душевідступництво й ними окарікатуrowав людину й усе в ній людське, а нерідко й повністю, аж до атавістичного вибуру звіриного, нищив.

Назву свою ця течія одержала від «химерного роману з народних уст» О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу,

або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958). Втім, до класично «химерних» відносять значно пізніші твори — діалогії «Лебедина зграя» (1971) і «Зелені Млини» (1976), «Зорі й оселдці» (1972) та «На ясні зорі» (1975) художньо «перезброєних» досвідом «шістдесятників» В. Земляка та В. Міняйла, які з цього досвіду засвоїли не лише гротескові, а й високоліричні тони та обертони зверненого до читача слова, що під їхнім пером запрагло повернути одвіку притаманну йому іронічність і лагідність, духовну та душевну самотність, і які виходили з об'єктивної потреби шукати живе в живому, а не історично приреченому.

Згаданими творами В. Дрозда (до них примикає і повість «Ірій», 1974), В. Міняйла і В. Земляка «химерна течія» української прози, на думку критики, практично себе виічерпала; її вихлоп у романі В. Яворівського «Оглянься з 'осені» (1979) був радше повторенням основних змістових і акордів та стильових прийомів, напрацьованих попередниками. А велетенським за обсягом «сміховим» романом Є. Гуцала «Позичений чоловік» (1981) ця течія чи й не завершилася: його автор, окрім зливи цілком оригінальних і блискучих прислів'їв та словотворів, майже не додав нового у її історико-пізнавальне річище. А проте різні індивідуальні варіанти цієї «химерної» (поширені ще визначення — «фольклорно-міфологічна», «умовно-алегорична» та ін.) течії — наприклад, іронічно-«коментувальний» П. Загребельного («Левине серце»), історико-«легендний» Р. Федоріва («Жбан вина»), гротесково-фантастичний Ю. Щербака («Хроніка міста Ярополя»), «оповідь з народних уст» С. Пушика («Страж-гора»), притчевий Ю. Мушкетика («Старий у задумі»), алегорично-поетичний М. Вінграновського («Сіроманець»), казковий В. Близнаця («Женя і Синько»), міфологічно-поетичний Вал. Шевчука («Дім на горі») — переконливо засвідчують художню немарність її з'яви в настроєній на «народознавчу» хвилю українській прозі 60—80-х років.

Відчутно конструктивним за наслідками виявився вплив на прозове мислення 60—70-х років, його художній арсенал і духовну заангажованість доробку Григора Тютюнника. Його не такі вже й численні книги новел, оповідань та повістей «Зав'язь» (1966), «Деревій» (1969), «Батьківські пороги» (1972), «Крайнебо» (1975), «Коріння» (1976), «Вогник далеко в степу» (1979), де до вже надрукованого додавалось не так уже й багато нових речей, полишали й полишають досі враження не поруйнованої ніякими тематичними кампаніями й модами цільності. На ґрунті зболеної любові до своїх героїв, чії образи й кривди, за власним його

зізнанням, він відчував, «як рана — сіль», Гр. Тютюнник і шліфував свій стиль, що в кожному з опанованих ним жанрів залишався практично незмінним: і в його повістях, і в новелах найсильніше хвилює камертонна точність, з якою новеліст дослухається і з якою випишує настроєве тло твору, що безперервно міниться, перехлюпує з одного почуття в інше, але ніде не прохлюпується бодай натяком на зверхність чи злість. Окрім тих, з часом дедалі частіших випадків, коли об'єктом письменницької уваги стає духовна мізерність всіляких виродків, причетних до необмежено свавільної влади чи зламаних заведеними на селі порядками так, що й співчувати вже нікому: «людина з людини випарувалась». Проте й у цих, інвективних за прицілом і пафосом творах Гр. Тютюнник надивовиж небагатослівний, судить зло самим злом, його «живими» результатами, психопатологічна опуклість яких тим і діяла хулителей письменника, що закидати йому очорнительство дійсності було справою програшною: ця дійсність глибоко реалістичним його письмом чорнила себе сама. Це до неї належали ті, хто почувався біля землі або на пожиттєвих заробітках у містах перекотиполем, од засміченості яким, од його внутрішньої змертвілості й «суржиковості» народ необхідно було боронити. Причому — з опертям на сам цей народ, його приглушені дурманом тоталітаризму моральні скарби. У прозі Гр. Тютюнника ці скарби набували вираження гранично прозорою, позбавленою будь-яких стилістичних риштувань народною мовою, яка за інших авторських настанов і в інших авторів могла відступати на задній план, слугувати лише матеріалом для ліпки характерів.

Саме ця простота і справжність, за якою стоїть і якою досягається повна психологічна сполучність слова вжитого і слова пережитого і автором, і читачем в одній народній особі, і є тим, що становить «секрет» дохідливості тютюнниківського стилю.

Головніші з постулатів гуманістичної «програми» Гр. Тютюнника, яку він од твору до твору поглиблював, насичував дедалі колоритнішими постатями, і лягли в підвалини цілком самостійної стильової гілки української прози 60—80-х років, означеної іменами А. Дімарова, Б. Харчука, М. Кравчука, І. Чендея, М. Томчания, В. Захарченка, Р. Федоріва, С. Пушика, Ф. Рогового і подовженої тими з молодших авторів (В. Шкляр, В. Медвідь, Б. Бойко, В. Портяк, Д. Кешеля, О. Микитенко, В. Левицький), що пробували й почасти і пробують досі утвердитись на засадах художнього, а відтак і життєвідтворювального етнопсихологізму.

Тематично доволі строкаті, з єдино спільним для них змістовим знаменником — народозахисним, — книжки згаданих авторів (до них спорадично долучалися деякі твори В. Яворівського, М. Рябого, В. Близнеця, О. Шеренгого, Г. Колісника, Д. Герасимчука, О. Гижі, А. Колісниченка, О. Васильківського, О. Дмитренка, Б. Тимошенка, М. Малиновської, Б. Грищука) зазнали долі, значно прозаїчнішої, ніж заслуговували: критика їх коли й помічала, то безсистемно і, головне, безвідносно до того, що вони в літературному організмі 60—80-х років послідовно нарошували. Подібне трапилось, наприклад, із кряжевою для всього масиву української сільської прози 60-х років трилогією А. Дімарова «І будуть люди» (1964, 1966, 1968), яку критика внаслідок зорієнтованості на твори, що «крокували в ногу з дійсністю» або цій дійсності всяк на свій лад догоджали, «прогледіла».

Ідеться про художню увагу до того, що визначало стиль життя українського загалу, кордони духовної його «державності», яка була чи не єдиним оплотом і прихистком упевненості народу, що він є, і водночас знань, яким саме є і яким повинен, аби історично вижити, якомога довше лишатись.

Адже цілком очевидним було те, що «твердо законсервований традиційний побут, міцно вкорінені тисячолітні норми народної моралі, пов'язані з магією пісні — життя й праця, врешті неприступна для зовнішніх чинників — мова» творили чи не єдино міцне «зачароване коло, що ним селянство окреслило себе і борониться перед нечистою силою винародовлення, боронячи тим самим перед загибеллю цілу націю»<sup>1</sup>.

Трилогією А. Дімарова «І будуть люди» українська романістика практично почала ще далеку од публіцистичної відкритості атаку на ідеологізоване люмпенство на селі, що з часів колективізації було чи не головною руйнівною силою всіх хліборобських святинь. А з ними й морального генофонду нації, яким та не лише підтримувала себе, а й рятувала від повного зубожіння й спустошення тих, хто провадив державну політику на місцях. Тим самим рятуючи й саму державу, яка, декларуючи злитність з народом, соціальним його одновірцем ніколи не була.

Природна закоріненість епіки в суше була використана А. Дімаровим для вияскравлення непоміченого (чи свідомо обійденого) критикою розриву між традиційно мораль-

<sup>1</sup> Маланюк Е. Книга спостережень". Проза. Торонто, 1962. С. 52.

ним світом села і «неморальним», таким, що існує декларованою правдою і за «чужий кошт», світом соціальних доктрин, які нищать «живе життя». А. Дімаров усією логікою свого роману-епопеї небезпідставно стверджує, що в «стихійній» розпорошеності доброго начала людської природи і захований секрет довговікової тривкості морального фонду народу, який з-під примусу теж робив чимало «помилок» — когось незаслужено розкуркулював, покірно слухався тих, хто вчив його хазяйнувати, знаючи про землю лише те, що приймав шлунок... Однак той же народ безліч разів, і то майже щоденно, комусь співчував, од когось з гидливістю відвертався, сів, косив, співав своїх пісень, соромився, зрештою, зла і бодай цим одним йому противився. І як наслідок, хоч і не без серйозних утрат, зруйнувань, вийшов із пасток, зберігся, що було головною противагою як самого народу, так і твореній на матеріалі його життя літератури, тим процесам у суспільстві, що є не просто антигуманними, а й катастрофічно деструктивними.

Без розуміння цього основоположного для кращої з масиву «сільської» прози ідейного кредо, яке об'єднує в неподільне духовне ціле десятки й десятки оповідань, романів, повістей незалежно од того, чи присвячені вони темі «історико-революційній», воєнній або підкреслено сьогоденній, — літературний процес України означеного періоду втрачає притаманну йому неподільність. У цьому надбудувалося різне, і те різне (чи то директивно нащеплена епідемія виробничого роману, чи густа ряска творів з наперед заданим морально-етичним або «змінно-керівничим» прицілом) підносилось на щит і щита позбавлялось. Але больовий нерв і пов'язана з ним напруга художнього мислення, його внутрішні спонуки й соціальна пристрасть буяли саме в цьому річищі, яке, «висихаючи» на материк загромованої під «зрілий соціалізм» сучасності, вигулькувало в книжках про часи недавні й давніші, давало, зрештою, необхідну енергію для сплеску цілої хвилі романів та повістей, що повернули не комусь іншому, а саме народові його власну історію.

Усе це, звісно, не знімає з порядку денного поетапного розгляду літературного процесу як величини не лише якісної, а й кількісної — питання, що і коли друкується і чому саме друкується або відлежується в редакційних столах, як це було з романами М. Стельмаха «Чотири броди», Р. Іванчука «Журавлиний крик», Ф. Рогового «Свято останнього млива», цілою бібліотечкою творів Валерія Шевчука, окремими книжками Б. Харчука, В. Захарченка, що зазнавали «сподіваної» чи «несподіваної», але цілеспрямованої розносної критики («Собор» О. Гончара, «Іван» І. Чендея,

«Полтва» Р. Андріяшика, «Рудий Опришко» Р. Федоріва та ін.) — усе це повинно одержати відповідь якомога об'єктивнішу й повну. Проте підсумок буде один: жоден з названих авторів і тим, що з його доробку доходило до читача, і що од нього приховувалось, не бив поклони часові, який для суспільства виявився застійним. А для мистецтва — тільки заборонним: воно, попри всі цензурні мури й видавничі рифи, торувало шлях там, де офіційних накреслень не існує, а є й набувають сили закону лише «накреслення», продиктовані природою самого мистецького таланту.

Це в цілому й засвідчила прихована од неухажного ока й досить далека від «магістральних шляхів» застою висхідна українського прозового слова. Найчіткіше її увиразнюють інерційно подовжені на всі практично 60-ті роки перебіги «відлиги», коли все ж виходили й одержували позитивну пресу твори, що згодом, у 70-ті були відсунуті в тінь, чи й просто замовчувані. Але й те, чим це замовчування компенсувалося і хто з прозаїків зумів ним скористатися й висунутись на ближчий, а то й передній план (В. Собко, М. Іщенко, Н. Рибак, А. Хижняк, Ю. Бедзик), — не є гріхом власне літератури, підробки під яку існували й існуватимуть завжди. Левову частку вини за подібний стан речей несуть чимало критиків (М. Шамота, І. Стебун, Л. Санов, М. Равлюк, М. Дубина, О. Килимник, Д. Шлапак), які реагували виключно на держзамовлення й запопадливо ці замовлення виконували, одрізаючи настановчими статтями (М. Шамота), а найбільше — так званим внутрішнім рецензуванням од тіла існуючої фізично прози те, що, попри всі над ним екзакуції, йшло не тільки в шухляди, а й до читача. На це, по-перше, крім досі згадуваних, потужно працювали твори Г. Журби, романи І. Вільде «Сестри Річинські» (1958, 1964), Л. Первомайського «Дикий мед» (1963), І. Муратова «У сорочці народжений» (1964), О. Сизоненко «Білі хмари» (1965), І. Чендея «Птахи полишають гнізда» (1965), Р. Андріяшика «Люди зі страху» (1966), Р. Іванчука «Мальви» (1968), якими українська проза зривала завісу з тем, що довго залишалися дражливими: національного бездоріжжя, особистісного протистояння людини війні й сталінізму, трагічно навислих над рідною землею екологічних та етнічних катастроф, духовного яничарства.

По-друге — і це варто конкретнішої розмови, — ті з авторів, що в 60-ті роки ще тільки визначалися в своїх ідейних та естетичних засадах (П. Загребельний, В. Земляк, В. Міняйло, Р. Федорів, Ю. Мушкетик, М. Кравчук, Ю. Мейгеш, А. Мороз), поріг застійного десятиліття переступили цілком свідомими того, що в їхньому хисті належало розвивати й удосконалювати і чим цей хист можна занапастити.

Це, звісно, не означає, що кожен з них залишався чи прагнув залишитися тематичним однолюбом і не робив, подібно до П. Загребельного, спроб талановито пристати до продукування ходового читива, де розкуто й часом гостро небалакувалось те, чим буяла наснажена «наболілими проблемами часу» авторська фантазія. Втім, прикладів «проблемного» всеїдства, яке трактувалося критиками як творча всеможливість, майстри українського прозового цеху демонстрували не так уже й багато.

Значно помітнішим у 60—80-ті роки було тяжіння до масштабності художніх узагальнень, багато з яких, перегукуючись із тими чи тими «веліннями часу», залишали їх врешті-решт далеко позаду. Найперше це, безумовно, стосується доробку О. Гончара, чії романи «Тронка» (1963), «Собор» (1968), «Циклон» (1970), «Берег любові» (1976), «Твоя зоря» (1980) утворюють осяжну прозобудову, ідейно-естетичним «ордером» якої є ренесансне за своєю природою возвеличення людини з народу й самого народу як явищ історієохоронних. Лірична просвітленість авторського почерку, його щораз поглиблювана філософічність створили довкола імені цього письменника і пов'язаного з ним художнього набутку стійку ауру «класичності», що, зрештою, відповідало дійсності, бо ніхто, як О. Гончар, не умів на той час так органічно поєднувати «соцзамовне» і вічне. Причому з переважанням саме останнього: тих уявлень про природу й призначення людини і тих до неї вимог, без яких духовний поступ її і людства залишається об'єктивно неможливим.

Саме поняття «застою» слід розглядати лише на зразках виключно антихудожніх: високоталановиті чи просто чесні твори з ним не мали нічого спільного, окрім негативних ярликів, які їм навішувались по виході. Що мало, зрештою, зворотний ефект: найбільш критиковані твори зчаста одержували найбільший читацький попит.

Потреба постійної й непослабної уваги літературознавства й критики до передовсім художніх засад літературного поступу спричиняється й тим, що останній навіть за найтяжчих для себе часів здатен до саморегулювання й самопідживлення. Так, зокрема, з'яву історичного роману 70—80-х років уможливили аж ніяк не перепади політичної погоди чи враз і всіма відчута потреба «повернення до джерел», як це трактувала критика. Його провісниками й натхненниками є брати Тютюнники, В. Міняйло, В. Земляк, А. Дімаров, чії книжки кінця 60-х — початку 70-х років оновили критерії художнього народознавства, котре в сполуці з набутками органічно фольклоризованої поезики М. Стельмаха, філософськи піднесеним над буденщиною доробком О. Гон-

чара, досягненнями всієї української прозохарактерології дали зелене світло неординарно сміливій спробі П. Загребельного зв'язати в романі «Диво» (1968) часи від Києва древнього до сьогоднішнього в одне неподільне ціле. А опісля й зануритись у ці часи поетапно («Первомість», 1972; «Смерть у Києві», 1973; «Євпраксія», 1975; «Роксолана», 1980; «Я, Богдан», 1982) з тим, щоб серед посполитого багатолюддя минулого і в житті знаменитих діячів (Володимира Великого, французької королеви Анни, Юрія Долгорукого, султанші Роксолани, Богдана Хмельницького) намацати нерв, у якому пульсували струми трагедійної долі рідної землі й величі тих її синів та дочок, що кидали цій долі виклик. Певні поступки автора історіософському офіціозу, який у єдинокровності східнослов'янських народів повелівав не бачити того, що одному з них нав'язала і чим його державні помисли дегуманізувала зачаєна в ідеї Третього Риму (читай: Другої Золотої Орди.— Г. Ш.) азіатчина, безперечно ж, повинні і будуть вітчизняною історіографією спростовані. Та неспростовною — і то надовго — залишиться провідна духовна настанова П. Загребельного: урівноправити рідний народ з іншими, повернути його на європейський буттєвий терен таким, яким він на цьому терені тисячоліттями жив, за кожний свій злет (а їх було чимало) розплачуючись кров'ю, що колись та повинна стати пошанованою.

Слід, щоправда, зауважити, що українська історична проза останніх трьох десятиліть, маючи в своєму активі, окрім згаданих творів П. Загребельного, ціле суцвіття романів Р. Іваничука, Р. Федоріва, Вал. Шевчука, зазнала відчутних випробувань. По-перше, з боку читача, чий інтерес до вітчизняного минулого невпинно зростав, зродивши довкола книжок про нього прецедент\* доволі стійкого буму. А по-друге, з боку самих письменників, чия продукція цей бум задовольняла (І. Білик, В. Малик, Вас. Шевчук, М. Івасюк, Р. Іванченко, Б. Загорулько, В. Кулаковський та ін.). Його пікові сплески припадають на 1982 і 1989 роки, коли відзначалися 1500-ліття Києва й 1000-літній ювілей хрещення Київської Русі; підготовкою до цих дат і самими цими датами був ніби даний негласний і багатъма белетристами досить активно використаний дозвіл на слабше контролюваний «перегляд» пранаціональної давнини. Долучати їхні книжки до тих, що репрезентували саме минувшину або, принаймні, психолодський її еквівалент, хто зна чи й варто: і на рівні штучно сконструйованої псевдоруської мови, і на рівні загальнозмістовому ці твори ставали скоріше виплодом

високопатріотичної авторської фантазії, котра, як і фантазія чиновна, поводитися з часом заселення Києва та його державних околиць, їхнім язичницьким чи ранньохристиянським духом абсолютно довільно.

Симптоматично, що автори, чий інтерес до вітчизняної історії не виникав і згасав залежно од коливань моди, а з кожним роком поглиблювався, доволі успішно подолали бар'єр, що існує між письмом, зануреним у давнину і нею просякнутим, і такою організацією цього письма, коли художня думка безперервно вібрує од проблемних струсів сучасності. Це, зокрема, стосується низки романів Р. Федоріва «Отчий світильник» (1976), «Кам'яне поле» (1978), «Жорна» (1983), «Ворожба людська» (1988), де три останніх утворюють своєрідну, що виросла з певних змістових обертонів першого, моноепопею, наскрізний лад якої пронизує висока авторська туга й шемна надія на суголосність предковичних моральних скарбів Гуцульщини з долями сьгоднішніх її синів та дочок. Лік їм, коли братидо уваги тільки провідних персонажів книжок Р. Федоріва, йде не на десятки, а на сотні, бо чільне серед них місце відведено перейнятій фольклорними ремінісценціями авторській мислі та безіменним і поіменованим автором дійовим особам численних легенд, переказів, притч.

Дещо іншим шляхом до тієї ж мети об'єднання віків ішов своїми романами («Черлене вино», 1977; «Манускрипт з вулиці Руської», 1979; «Вода з каменю», 1982; «Четвертий вимір», 1984; «Шрами на скалі», 1987; «Журавлиний крик», 1988; «Бо війна війною», 1989) Р. Іванчук, який заповзався — і в принципі успішно цю місію виконав — вибудувати своєрідний і досить розгалужений в історичному часі й просторі міст з імен та подій, що однаково добре бачаться в будь-якій точці загальноукраїнського поступу передусім внаслідок їх перехідності з однієї якості цього поступу в іншу. Такими подіями послідовно стають посполиті рушення XV ст. проти загрози колонізації («Черлене вино»), котрі з іще більш усвідомленою енергією, але за нових суспільних умов запліднюють думку західноукраїнського загалу XVI — початку XVII століть («Манускрипт з вулиці Руської») і врешті-решт висувають на загальносуспільний терен діячів (Хмельницький, Шашкевич, Головацький, Вагилевич, Калнишевський, Шевченко, Куліш, Костомаров, Гулак, Франко), чий розум і воля виводять з небуття сили, здатні вплинути на всю подальшу історію рідного народу.

Чому і з яких саме причин ці сили зазнають поразки за поразкою — залежало, звісно, не від самих їхніх виразників і збудників; вони, за письменником, злились із згаданими си-

лами цілком, вже тільки цим роблячи безперервним процес самоусвідомлення української нації. Це означало також роздум про нереалізованість потенційних спроможностей тих її представників, що цю націю могли б прославити, але не зробили цього. Незвідка — за збігом суто побутових обставин, але в окремих випадках і тому, що не пішли на жоден з компромісів, прийняття яких вело до морального дискомфорту, а то й знеособлення.

У Чи не найвища філософська сходинка в осягненні уроків минулого була подолана українською прозою в застійні роки романами «Четвертий вимір» Р. Іванчука і «На полі смиренному» (1983) Вал. Шевчука. Вишукувати спонуки до їх написання десь на стороні, у прибіжному шумовинні союзної критичної преси, яка блискавично реагувала на все, що в подібному ключі писалося в Прибалтиці чи Грузії і лишалася дразливо глухою до інтелектуально-психологічних зрушень в художній історіографії «колишньої Малоросії», мабуть, не варто: і Р. Іванчук, і його молодший колега Вал. Шевчук були на кінець 80-х достатньо зрілими, щоб не відчувати, по-перше, зрослий духовний рівень вихованого ними ж читача і, по-друге, спроможності тогочасної суспільної свідомості, яка давно вже вийшла з-під контролю офіційної догматики й застійний морок залишила тим, хто й далі вбачав рубіж світла й п'їтьми лише на зламі червоних 20-х. Література відсунула його значно далі, а точніше — переадресувала його самій Людині, котра ні за часів Київської Русі, ні в часи Шевченка не перебувала в ролі пасивного очікувача раю чи пекла, а носила їх у собі. І завжди отдавала перевагу першому, шукаючи його чи то як правдиві київські печерники у схимі («На полі смиренному»), чи у виснажливих битвах із собою («Четвертий вимір»).

Відлуння тої ж проблематики в ряді творів «новітнього» морально-етичного прицілу («Біла тінь», 1977, «Жорстоке милосердя», 1973, «Рубіж», 1984, «Обвал», 1985 Ю. Мушкетика; «Бар'єр несумісності», 1971, «Причини і наслідки», 1987 Ю. Щербака) ще раз вказує на штучність поділу літератури одного періоду на виключно історичну чи гостропроблемну, її кращі надбаня завжди опрацьовували й опрацьовують той самий матеріал — сучасну суспільну думку, на різних полюсах якої стоять казенний варіант і поліваріантні зразки її повної розкріпаченості. Проміжні стадії свободи художнього вислову — а їх книжковий потік містить найбільше, — безперечно, теж мають своїх шанувальників як серед демократичного загалу, так і в стані бюрократії. Втім, загравання з останньою чи й лобова на неї атака, якою займалися прозаїки так званого «аналітичного

плану» (Ю. Щербак, Ю. Мушкетик, А. Мороз, І. Гритурко, Л. Копань) була заздалегідь приречена на малоефективність, оскільки, як правило, велась тою самою зброєю, Що й побивалась: у рамках впорядкованого суспільного мислення.

; Історичний український роман тим і уник зашморгу застою, що мав і опрацьовував першоджерела принципово інші — невимерлу, попри всі над нею знуцання й викривлення духовнонародну давнину, яка самим фактом свого існування в пам'яті нащадків доводила свою буттєву життєстійкість.

Симптоматично, що й воєнний український роман творами Г. Тютюнника, О. Гончара, Л. Первомайського, М. Стельмаха, В. Земляка, А. Дімарова, Б. Харчука виконував у застійні часи фактично те саме завдання.— нищив один за одним ідеологічні рецепти вікопомної Перемоги, ставлячи на їхнє місце трагедійну її реальність — життя людини у згвалтованому тоталітарними амбіціями світі. Притому людини знову ж таки з народу, а отже, людини *історичної*; це український селянин, яким його заскочила окупація, поведився в її умовах далеко не так, як цього вимагали пропагандистські приписи: не палив увесь хліб, а коли й палив, то на другу весну його знову сіяв, бо мусив годувати себе, родину. І цим рятував себе від фізичної смерті, хоч на нього чатувала ще й смерть інша — замирення зі становищем раба, яке доти його не муляло, доки з ним не повелися саме як з рабом. І тоді він повстав. Не завше організовано й не завше зі зброєю в руках, а здебільшого в душі, проте й цього виявилось досить, щоб окупант у цю душу не ступив і кроку. Натомість у ній розвиднілось для іншого — любові, до того ж дуже і дуже давньої як за своїм змістом, так і за формами, заторкнувши які, література немовби провалилась у вічність і побачила те, що жодними науковими поняттями не висловити. Ось епізод з епопеї А. Дімарова «Біль і гнів» (1974, 1980), де врятовані од розстрілу оточенцем Ашотом Тетяна Світлична з сином зустрічають у полі хлопчину-пастушка:

«— А ви, мабуть, голодні? — спитав пастушок. І не чекаючи відповіді, зняв торбу, поклав перед Тетяною: — Осьо візьміть,

— А ти? — запитала Тетяна.— Ти ж теж не їв?

— Не, я поїв! Я уже снідав... Це мені на обід.

— Отож і пообідаєш. Чого це ми тебе об'їдатимемо?

— Та беріть! — в пастушка аж сльози на очах забриніли.— Я й без обіду... Я звичний...»

Прірва, що відділяє цю живу краплину народу од усіх, кого війна обездушила, зробила сліпим своїм знаряддям — воістину безмірна. І заглядання у цей безмір, сповнений незліченних народних страждань, проймає літературу все більшим боєм. Але болить їй саме так, як це означено в назві цитованого твору — гнівно, бо ж хіба можна простити: ворогові — напад, тим, хто став зрадником — його злочини, а своїй владі — бундочну неповагу до сіроми-хлібороба тільки за те, що він дочекався її повернення живим і готовим і далі до самозреченого їй послуху? Нізачо й ніколи — твердять А. Дімаров, В. Міняйло, Ф. Роговий, М. Івасюк, О. Гижга, Б. Тимошенко, О. Мусієнко, В. Захарченко, В. Дрозд, Є. Гуцало, Б. Бойко, В. Басараб, В. Положий, для яких тема війни коли й залишається героїчною, то лише в моральному плані: героями для них були й залишаються лише вроджено добрі люди, яких, крім батька з матір'ю, виховувало ще й владне стремління ества, котре формувалось не століття чи два і не в лічені роки може бути перелицьованим. Скоріше навпаки: воно (а радше — незліченні його носії, набагато упертіше, ніж власники пропагандистські штучних цнот) протриває всякому над собою насильству і цим чи не найдошкульніше судить сучасність.

Недаремно останнім своїм романом «Крєвняки» (1984) Б. Харчук, мовби підсумовуючи всі догукування побратимів по перу і до самого народу, й до тих, хто ним править, унаочнив закономірність, якій колись повинен прийти кінець: не війни і не голод — найбільший ворог держави, а вона сама, коли влаштована так, що чесною в ній працею не зведеш навіть даху над головою, хоч би й поклав на це все своє життя. Багато чи ні в цю просту з виду думку вкладено — судитиме майбутнє, якому українська проза 60—80-х років повернула бодай очищене од ідеологізованого намулу народне минуле. І досить далеко, і ближче, і зовсім недавнє, в якому народ мало й чим поступився з моральних своїх скарбів, які ревно оберігав і які, слід сподіватися, зуміє передати нащадкам.

Три десятиліття складного, суперечливого й творчо незашишеного життя українського прозового слова — строк надто малий для висновків про те, що в цім слові свою мистецько-духорозбудовчу місію вже виконано, а що, навпаки, перебуває в робочому зеніті або до нього наближається. Не слід нехтувати й такою обставиною, як закони функціонування й розвитку самого літературного організму, де незалежно од кількості високоталановитих його «підживлювачів» і якості їхньої продукції відбуваються процеси, од цієї продукції незалежні.



Так, духовна місія, що її українська проза самозречень й талановито виконувала переважно на сільському й історичному матеріалі, слід думати, наближається до «моральної» своєї втоми, хоч об'єктивні факти ніби й свідчать про інше: з настанням ери відкритості кількості книг про часи сталінського свавілля, голодомор 33-го, «табірний комунізм» тощо не зменшується, а щороку зростає. І є чимало підстав вважати, що зростатиме й далі, оскільки правда, що її шукав читач у книжках доби застою, нарешті прийшла до нього без складних асоціативних риштувань, підтекстів і раних так само боляче, як і високоестетизований мистецький біль. Інша справа, що серед цього нового є чимало представників і застійної гвардії (О. Левада, В. Козаченко, Ю. Бедзик, М. Олійник та ін.), які, здається, просто поміняли одні злочоденні теми на протилежні, що зовсім не ставить ці їхні твори поза літературою; вона визнає й потребує всякої роботи, аби тільки ця робота велась професійно. Однак, не може не впадати у вічі надто промовиста закономірність; щодаля молодші з-поміж прозаїків майже не починають творчу свою біографію з рівняння на старших, відчуваючи, очевидно, потребу в якійсь новій школі художнього мислення, де вчителями мають стати — і стають — майстри не доконче українського походження й не доконче традиційно-реалістичного письма. Це, щоправда, зовсім не означає, що таких учителів не було чи немає у себе вдома: і Р. Андріяшик, і Вал. Шевчук, і Н. Бічуя, і Ю. Логвин при всій різності своїх творчих манер, традиціоналістами ніколи не були, сполучивши навчання в класики з успішними студіями зразків новітнього західноєвропейського модерну.

При пильнішому вдивлянні в книжковий потік 80-х і початку 90-х років неважко помітити, що перелік цих авторів можна продовжити ще цілим рядом імен прозаїків різних творчих уподобань і різного віку (Ю. Мейгеш, О. Васильківський, Алла Тютюнник, Ю. Хорунжий, Р. Полонський, Б. Сушинський, І. Долгош, І. Кравченко, В. Тарнавський, Г. Пагутяк, Р. Горак, В. Тарасов, Ю. Олійник), які теж шукали себе обіч найбільш проторених українським словом доріг, напрацьовуючи стиль, яким вітчизняні повістярство й романістика виходили б на сучасність у її ж художніх одежах і, що головніше, осягали в ній те, що не визнає казенно-ідейних до себе підходів. У підсумку це означає, що українська проза сама, в силу природного її тяжіння до розкоріненості й росту, вже давно відчуває потребу в різномбральності її голосів, їхньому умінні і звучати, і сприйматись не лише в національному художньому контексті, а й контексті світовому. Йдеться, зокрема, не про якусь літера-

турну революцію, а цілком закономірну й необхідну еволюцію в бік формально-змістового оновлення українського прозового письма, його встигання за психодинамікою й буттєво-філософськими реаліями доби.

Чи не тому наймолодша генерація українських прозаїків (Ю. Андрухович, Є. Пашковський, О. Лишега, Б. Жолдак, В. Діброва, К. Москалець, Ю. Жигун, В. Винничук) дебютують творами, в яких творчого досвіду іменитіших їхніх колег майже не відчувається. І не через те, що цей досвід ігнорується; його, вочевидь, недостатньо для завдань, котрі ця генерація покликана вирішити: виробити письмо, в якому рідномовне слово свою приналежність до кінця ХХ віку довело б і філософською своєю наснагою, і розмаїтою формою і, що найсуттєвіше, — спроможністю останньої мати для себе традиційною ту саму розкутість, яка є чи не найвірнішою ознакою розкутості духовної. І та і та українською прозою вистраждані й унаслідок хоча б цього мусять із українобхідних перейти в стан художньо суших.

Характерною рисою літературного процесу 50-х — початку 60-х років була певна «девальвація» художньої публіцистики, зокрема нарису. Але наприкінці 60-х стався справжній «вибух» документальності в прозі багатьох літератур світу, хвиля якого докотилася й до української літератури. Спричинена вона була, з одного боку, надзвичайним зростанням інформаційного потоку в період НТР, а з другого — певною дискредитацією художнього вимислу і, сказати б, прагматизацією читацького сприймання, його довірою передовсім до фактів.

Тогочасна критика або ж поділяла захоплення документалізмом, вважаючи, що за ним майбутнє, або ж, в іншій своїй частині, висловлювала своє занепокоєння тим, що абсолютизація факту, принципова відмова од уяви, фантазії «знищувала» художню літературу голою інформативністю, браком яскравого індивідуального мислення, вагомих образних узагальнень. Такі застереження були небезпідставними, тим більше, що дуже швидко з'явилося й чимало «підробок», викликаних новою літературною «модою».

Серед дослідників української публіцистики та й самих літераторів тривалий час побувала думка, що «в Україні публіцистики немає», або ж вона слабка й немічна. Таку думку висловлював, наприклад, В. Яворівський (і не лише він). Вважаючи себе публіцистом «самодіяльним», він заявив, що «публіцистів у нас немає... Принаймні я не можу назвати жодного публіцистичного імені», й додав, що «це характерно для кількох десятиріч життя української літератури».

Цим дошкульним закидам можна було б протиставити «незаперечні факти» й навіть цифри про те, що в Україні 80 (!) лауреатів премії ім. Я. Галана «за визначні праці в галузі публіцистики». А ще десятки лауреатів премії Спілки журналістів та нагороди «Золоте перо». Можна назвати й кілька відомих імен письменників, які зробили помітний вне-

<sup>1</sup> Знамя. 1987. № 3. С. 212—213.

сок у розвитку української публіцистики із старшого й молодшого поколінь — І. Волошина, С. Жураховича, С. Плачинду, Р. Федоріва, С. Колесника, В. Князюка, В. Маняка, А. Москаленка, В. Качкана, того ж таки В. Яворівського, Ф. Зубанича, О. Дмитренка, Я- Гояна... А ще конкретніше — назвати кілька гостропроблемних книжок, статей і нарисів С. Колесника чи С. Плачинди («Окрадені села», «Глухе село»), спрямовані проти злочинно-згубної теорії «неперспективних сіл», його ж цикл нарисів «Листи степів» та деякі інші.

І все ж не можна не визнати, що в тих вищенаведених докорах чимала частка правди. І в 60-ті, й особливо в роки застою існувало, по суті, три види публіцистики і за змістом, і за пафосом. Одна, найпоширеніша, домінантна — офіційна, кон'юнктурно-«придворна», покликана всіляко захищати й популяризувати «мудрість» компартійних та державних постанов центру, спрямованих на спорудження грандіозних «комсомольських будов віку», штучних морів, каналів, БАМу, атомних станцій тощо; Поліції книгарень заповнили благополучно-парадні збірки типу «Український мільярд», десятки книжок серії «Земні зорі», «Наш сучасник», «З тобою, партіє!», «Наставники», «Енергодар».

На жаль, вустами не тільки чиновних партпаратчиків, а й письменників-публіцистів творився міф про колишній СРСР, а отже, й Україну, його «невід'ємну складову частину», як про нібито «багату» й «щасливу» супердержаву. Публіцистика в ті роки спрямовувала свій пафос на виховання «радянської гордості» за «найкращий, найдемократичніший і найсправедливіший у світі лад», «найдосконаліші в світі» космічні станції та супутники, криголами-атомоходи, за наймогутніші в світі домни й прокатні стани, найміцніші в світі штучні алмази, найбезпечніші в світі атомні станції... Саме суспільство, по суті, зупинилося в своєму розвитку, а «літописці епохи» захлиналися від славослів'я, вихваляючи мудрість компартії та її керівництва, закликали до виконання й перевиконання планів — вседержавного окоманування, привселюдного обману. І водночас замовчувались нужденність і вбогість переважної маси народу. Така політика та її «публіцистичне втілення» узаконювали лицемірство, іщодвійну мораль.

У так званій «контрпропаганді» так само панувало славослів'я на адресу «миролюбної зовнішньої політики К.ПРС», яка буцімто демонструвала народам світу небачені здобутки й перемоги «реального соціалізму», боролася за мир проти американського імперіалізму (правда ж про події в Чехо-Словаччині 1968 року, Афганістані всіляко замовчувалась).

Певна річ, невтішний стан тогочасної публіцистики пояснюється явищами письменницького пристосування, кон'юнктуриництва, а також і тим, що проблемні статті й нариси і писати, й особливо друкувати було куди важче, ніж портретні нариси про «маяків». Трудність і складність були ще і в тому, що проблема вимагала докладного й глибокого вивчення, перевірок, експертиз, що все це неодмінно треба було узгоджувати в «компетентних» органах тощо.

Мав рацію Ю. Мушкетик, самокритично докоряючи собі й. колегам по перу на VIII з'їзді письменників колишнього Союзу, що й вони винуваті та відповідальні за тисячі гектарів засоленого чорнозему в Україні, за спорудження каналу Дунай-Дніпро, за байдужість до землі хлібороба, бо замість того, щоб бити на сполох, беспорядно споглядали злочинну вакханалію та описували «малинові заходи» й «росяні ранки».

Звісно, були спроби і в підцензурній пресі сказати правду — гірку й неприглажену. Їх було небагато, а все ж були. Та коли мужньому слову щастило пробитися крізь редакторські рогатки, над авторами чинилася жорстока розправа.

1964 року С. Колесник — тоді кореспондент «Радянської України» — надрукував саркастичну статтю «Верблюди і капуста», де з болем і гнівом розповів про занехаяні річки й ставки в багатьох колгоспах. Партійні можновладці України звинуватили автора в тому, що нібито він виступив проти державної програми малого зрошення, в «накляпі на радянську дійсність» та інших гріхах. Статтю було визнано «шкідливою», С. Колесника звільнили з роботи й заборонили працювати в пресі. У 1970 р. С. Колесника виключено з партії, а це означало «громадянську смерть».

Доробок талановитого публіциста, який творився в таких труднощах, зібрано в низці документальних книжок: «Медозбір» (1967), «Яблуневі кордони» (1968), «Доброкут» (1975), «Живу після смерті» та «За Десною жито половіє» (1982), «На Севере жарко» (1983), «Довга кладка через літа» (1990), «Бунт середняків» (1991). Незламна віра письменника в торжество справедливості врешті-решт належно оцінена: 1992 р. його публіцистика удостоєна Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка.

Можна було б навести ще не один такий чи подібний драматичний приклад. Досить згадати невтішну долю книжки С. Плачинди «Хліб і совість» (1983), яка до невпізнаний спотвореною вийшла в світ, або написаної ним у співавторстві з Ю. Колісниченком патріотичної «Неопалимої купини» (1968), підданої нищівній критиці.

І У похмурі десятиліття шербицько-маланчуківської стагнації чесні й наймужніші публіцисти творили свою — дисидентську — публіцистику. Під загрозою жорстоких репресій, психікарен і концтаборів, ризикуючи не тільки своїм та своїх близьких благополуччям, а й жертвуючи власним життям, дисиденти-шістдесятники свою творчу енергію спрямували на боротьбу з тоталітарною системою. Skorиставшись нетривкою хрущовською відлигою, вони створили рух опору, сміливо, незважаючи на всі перешкоди, викривали й розвінчували комуністичний міф, демагогічні доктрини, сваволю й самодурство республіканських та обласних компартійних князків і чиновників з яничарською психологією, а в їхній особі й саму тоталітарну систему, яка своєю антинародною політикою привела український народ до насильницької асиміляції й занепаду.

Серед творів дисидентської публіцистики цього періоду слід назвати бодай найяскравіші з них. Передусім — це праця Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (Лондон, 1968), «Економічні монолози» Миколи Руденка, твори Вячеслава Чорновола, надруковані в редактованому ним нелегальному часописі «Український вісник» (Львів), а згодом зібрані в книжці «Горе з розуму»; «Я звинувачую» Василя Стуса, праці Левка Лук'яненка «Акт про незалежність України», «Зупиніть кривосуддя!», «Рік свободи», «Проблеми інакодумства в СРСР», «Маніфест українського правозахисного руху» та ін.; книжка Валентина Мороза «Есеї, листи й документи» (1975), зокрема вміщена в ній стаття «Оргія на руїнах особистості»; літературознавча, чи ширше, суспільствознавча публіцистика Івана Світличного, Юрія Бадзя, Євгена Сверстюка, Олекси Тихого, Юрія Литвина «Правозахисний рух на Україні, його засади і перспективи» (зб. «Кафедра», 1979). Назви книжок і статей промовляють самі за себе. Що ж до авторів, то кожен з них — особистість.

Спочатку значна частина інакодумної публіцистики була адресована керівникам КПУ, КПРС та іншим можновладним структурам. Та вкотре переконавшись у марності своїх зусиль і сподівань пробити глуху стіну, мужні борці за правду й справедливість змушені були апелювати до світової громадськості, відтак передавати свої твори до закордонних часописів та радіостанцій: журналу «Сучасність» (Мюнхен, Нью-Йорк), «Визвольний шлях» (Лондон), на радіо «Свобода» та «Німецька хвиля».

Серед розмаїття жанрових різновидів цієї публіцистики переважали заяви, правозахисні петиції, протести, трактати, звернення, декларації, відкриті листи до керівних персон

та інстанцій, маніфести, меморандуми, соціально-політична есеїстика. Вся вона спрямована на захист демократичних свобод та прав людини, лицемірно й демагогічно проголошених у Конституції й віроломно розтоптаних «вірними лєнінцями» в центрі й на місцях, проти сваволі КДБ, політичної цензури, а також проти конформізму окремих осіб, котрі проявляли слабкість у нерівній боротьбі, проти змирення з рабським становищем. Побудована на вражаючих за своєю суттю фактах і цифрах, насичена правдивою інформацією про насильницьку русифікацію України під личиною псевдоінтернаціоналізму, написана кров'ю серця, «захалайна» і «самвидавівська» публіцистика була, наскільки можливо за тих умов, дівою й плідною; вона була спрямована на пробудження в людей національної свідомості й гідності, усвідомлення співвітчизниками свого залежного підневільного становища, в якому вони жили ніби й «на нашій», та все ж «не своїй землі»; закликала до рішучого опору імперському монстрові й звільнення України з колоніального рабства.

Чорнобильське лихо ніби підвело ризику під цим періодом: далі лакувати «героїчну радянську дійсність» було вже неможливо. І з'явилися, прорвалися до читача (щоправда, знову через публікації поза межами України — в «Літературній газеті» та «Дружбе народів») спершу публіцистичні статті Ю. Щербака, В. Яворівського, інших авторів, а далі й художньо-документальна повість Ю. Щербака «Чорнобиль», національна кінодокументалістика. І з'ясувалося, що є в Україні й талановиті літератори-полемісти, й публіцистика, яка — внаслідок унікальності, безпрецедентності осмислюваних апокаліптичних реалій — посідає в цій темі гірке перше місце в світовій публіцистиці й документалістиці.

Натхнені свіжим вітром оновлення кінця 80-х — початку 90-х років і письменники-«непубліцисти», усвідомивши, що перебудова всього економічного й духовного життя набуває глибинного й невідворотного характеру, віддають своє перо публіцистиці. Зацікавлено придивляючись до того, як за умов гласності ведеться боротьба проти бюрократично-командних методів керівництва не тільки в господарюванні, а й в ідеології та духовній сфері, поети й прозаїки спрямовують свій хист і запал на перебудову політичної системи суспільства, на створення правової держави, де б запанували демократичні закони. Дедалі ширше заволодіває публіцистикою національна — сучасна й історична — проблематика: триває викриття облудності «союзу нерушимого республік свободних», імперської — царсько-російської й більшовицько-російської — політики, дедалі сміливіше й переконливіше утверджується історичне право українського народу на са-

мостійність (саме це призначене лише для негативного контексту слово оживає в своїй суті), незалежність, свободу.

В усій Україні й поза нею пролунало тривожне слово Олесь Гончара «То звідки ж взялася «Звізда Полин», надруковане в «Літературній Україні» та «Літературной газеті». Вистраждані письменником «заповітні думки про неподільність екології природи й екології культури та мови, про грізні ознаки морального занепаду, спричиненого роками стагнації, нікого не залишили байдужим, примусили ще й ще раз замислитись над корінням наших бід» (Ю. Щербак). Великий резонанс мала й низка інших публіцистичних - виступів майстра слова, зібраних згодом у книжці «Чим живемо. На шляхах до українського Відродження» (1991).

Гострі й наболілі проблеми внутрішньої, духовної перебудови порушував у своїх статтях В. Яворівський («Право власного імені», «З ким ви, Іване та Мар'є?» та інших), з пристрасним публіцистичним словом до читачів часто звертались поети І. Драч, Д. Павличко, П. Мовчан, В. Базилевський, прозаїки Ю. Мушкетик, П. Загребельний, В. Дрозд; Вал. Шевчук, Б. Харчук, І. Чендей, Ю. Стадниченко та інші, згодом кращі з їхніх статей побачили світ у збірнику «Ви-пробування істиною» (1989).

До «чистої» публіцистики часто-густо в ці роки вдавалися й критики та літературознавці І. Дзюба, Є. Сверстюк, А. Погрібний, С. Гречанюк, П. Кононенко, М. Жулинський, В. Панченко, В. Плющ... Так, І. Дзюба в книзі публіцистичних роздумів «Бо то не просто мова, звуки...» (1990) порушив одне з найскладніших питань — про становище, в якому опинилась в Україні українська мова, про стосунки людей на мовному ґрунті. Помітною подією стала й книжка Є. Сверстюка «Блудні сини України» (1993) — збірка есеїв, літературно-критичних статей і виступів відомого дисидента-шістдесятника, присвячених відродженню духовності й морально-етичним проблемам.

Помітною й неоднозначною в «перебудовне» семиріччя була й публіцистична діяльність Б. Олійника, яка, попри всі свої суперечності й дивну, несподівану для колишнього «шістдесятника» ортодоксію у відстоюванні «компартійних ідеалів», теж стало неординарним документом доби.

Немає сумніву, що, здобувши творчу свободу, українська публіцистика часу змагав за незалежність України та її утвердження, збагатившись ідейно-проблемно, а також художньо, поповнившись новими іменами й творами, відіграла помітну роль в суспільному й літературному процесі цього періоду.

## Олесь Гончар (1918—1995)

Визнання прийшло до Олесья Гончара з першого твору. Вчорашній фронтовик, за плечима ще нема й тридцяти, опубліковано лише початок трилогії «Прапорonosці» — і раптом критика заговорила про нього як про зрілого художника. Для письменників його покоління визначальною, випробувальною в житті й творчості смугою стала друга світова війна. Пройшовши курс її «окопних університетів», Гончар виніс звідти сумні враження про руйнівні сили життя і з допомогою слова став утверджувати протилежне — «сильне, поетичне, невпокорене, бунтівливе, незаплямоване, піднесене, красиве, творче в людині»<sup>1</sup>. Долався цей шлях не завжди однаково рівно: уповільнення інколи зумовлювалось тимчасовим замиренням із задухою культури (50-ті роки) чи інспірованим шельмуванням письменника застійною критикою (після виходу 1968 р. роману «Собор»), але на кожному новому етапі творчості він приходив до читача з якісно новими художніми здобутками, демонструючи самотність свого таланту й невичерпні можливості ліро-епічної, поетичної форми письма.

Дитинство Олесья (Олександра) Терентійовича Гончара минало в родині дідуся й бабусі (слобода Суха Козельщанського району Полтавської області), які забрали трьохлітнього хлопця з заводського селища Ломівка, що на околиці Катеринослава, під свою опіку одразу ж після раптової смерті матері." Бабуся була для майбутнього письменника першим тлумачем добра і зла в житті, наворотала його, як могла, до народної пісні та до слова Т. Шевченка, а в семирічному віці віддала до школи. Згодом було навчання в харківському технікумі журналістики й нетривала робота в пресі, а з 1938 р. Олесь Гончар уже студент-філолог Харківського університету (закінчував навчання у Дніпропетровському університеті одразу по війні, на яку пішов добровольцем з третього курсу). Оповідання й повісті почав писати ще до війни; на фронтових дорогах писалися й вірші, що були, в певному розумінні, поетичними конспектами почуттів і сприймаються як підготовчий матеріал до майбутньої книжки «Прапорonosці».

Роботу над трилогією письменник завершив у 1948 р. Відзначена вона була двома Сталінськими преміями (1947 і

1948 рр.). На тлі тодішньої прози про людину на війні твір вирізнявся не лише поетичною піднесеністю, епічними інтонаціями, а й безпосередністю вражень фронтовика, знанням воєнного побуту, лірико-емоційною «документальністю». Епіграфи зі «Слова про Ігорів похід», якими починалася кожна частина трилогії, надавали романові історичної перспективи й патріотичної одухотвореності.

«Прапорonosці» з'явилися в час чергового наступу на літературу офіційної, вульгарно-реакційної критики, яка вимагала од письменників беззастережних уславлень диктаторного режиму. Автор трилогії мусив із цим рахуватися (деякі постаті твору, передусім замполіт Воронцов, були перероблені партійно-ідеологічною позитивністю). Очищення трилогії шляхом саморедагування від нальоту обов'язкової «лексики» письменник розпочав у другій половині 50-х років, але було очевидно, що головний задум твору не могли зруйнувати ніякі кон'юнктурні рудименти. Той задум полягав в осмисленні автором принаймні двох актуальних не тільки для повоєнного часу життєвих проблем: «краси вірності» й «звільнення людини». Художнє трактування цих проблем здійснено в романі з позицій не проминальної ідейності, а насамперед з позицій гуманізму і з естетичним розрахунком на їхнє масштабне укрупнення. Так, про «красу вірності» в романі спочатку говориться як про вірність коханих (чи коханому), але поступово цей мотив набуває ширшого звучання — як вірність товариству, Вітчизні, вірність принципам людяності.

Такий же шлях укрупнення проходить у трилогії ідея вільної людини. Бійці роти Брянського (полку Самієва) звільняють від фашистських загарбників поневолені землі Східної Європи. Але автор робить дорогою для своїх героїв саму свободу кожної людини. Вони звільняють прикутого фашистами до кулемета смертника-хорвата; як рідному, дають притулок у своїй роті угорському художнику Ференцу; рятують від явної загибелі сотні бранців різних національностей, а у виступах перед уявними міністрами та в «парламентських» бесідах з реальними жителями звільнених країн ведуть мову про свободу людську як найбільше благо земне, про завойовництво як останню ганьбу людську.

Композиція і сюжет трилогії не відзначаються ускладненістю (хронологічно послідовна розповідь про бойове просування однієї військової одиниці — роти Брянського), але за внутрішнім змістом — це твір не простий. Саме з образом Брянського пов'язане суто художнє відкриття О. Гончара. Як конкретний персонаж, Брянський діє лише в першій частині трилогії, але як узагальнений характер він не

<sup>1</sup> Ломидзе Г. Творчество Гончара // Как слово наше отзовется. К., 1987. С. 59.

зникає і в двох наступних. І не тільки не зникає, а й далі лишається структурним стрижнем твору, котрий «утримує» коло себе всіх інших героїв роману і забезпечує його цілісність. Це суто романтичний прийом, оскільки зорієнтований на «незвичайність»; утім, «життя після загибелі» можна трактувати і як «містику» — з подібною вульгаризацією О. Гончар зіткнувся після опублікування новели «Модри камень» (1946), котра (як і ряд інших новел того часу — «Весна за Моравою», «Ілонка», «Гори співають» тощо) основним своїм мотивом суголосна з «Прапороносцями». Уявні діалоги в цій новелі між загиблим воїном «з Руська» і словачкою Терезою (так Ясногорська і Черниш звіряють свою любов — «як шлях по нерухомій зірці» — з уявним Брянським) трактувалися критиками як містичні, хоча то був звичайний романтичний прийом.

Акцентуючи на чистоті дум Брянського, Ясногорської, Черниша та інших героїв, поетизуючи молодість як цвіт життя, звеличуючи кохання й тугу за ним, письменник доводить, що війна несумісна з усім цим. Згубну її дію на життя читач відчуває не лише в трагічних смертях Брянського чи Ясногорської, бійця Тая чи комроти Кармазина; про це йдеться в багатьох епізодах трилогії. Роман оповідає про суміш глини, кривавого лахміття і гори трупів, про криваві крила війни, страшенні гвалти й гармидери, які тьмарили свідомість людську, про людину, яка почуває себе в повній безпеці лише тоді, коли має змогу покінчити з собою. і т. д. Дано в трилогії також «справжні,— як писав Ю. Яновський,— професійно точні описи боїв»<sup>1</sup>, але, звичайно ж, над усім цим підноситься високе торжество життя, якому війна протипоказана.

До воєнних мотивів О. Гончар звертався ще в кількох творах, написаних у кінці 40-х — на початку 50-х років. Виділялися серед них, зокрема, повість «Земля гуде» (1947), кіноповість «Партизанська іскра» (1955).

На рубежі 50—60-х років два мотиви в осмисленні війни вирізняються з найбільшою очевидністю: погляд на війну в контексті історії і утвердження духовного стоїцизму людини в умовах війни. В романі «Людина і зброя» (1960) не випадково центральні постаті — це вчорашні студенти-історики, а одному з них — Богданові Колосовському — доводиться виявляти свій стоїцизм не тільки в протистоянні фашистському оточенню, а й тоталітарному режимові, який репресував у 30-х роках Богданового батька й тепер готовий будь-якої миті посягнути й на нього самого.

Шукаючи війни проти фашизму історичних аналогій в античній та скіфській добі, в середньовічних інквізиціях та нашестях Батия, герої «Людини і зброї» приходять, звичайно, не до песимістичного висновку. «...Навіть гинучи,— пише Богдан у «Листах з ночей оточенських»,— віритимем, що... це був останній кошмар на землі». Але їх не полишає і тривога, що зла на землі не меншає, міра дикунства серед людей з роками навіть зростає. Опинившись у межовій ситуації, студбатівці з гіркотою міркують: якщо їм якось-таки вдасться вижити, то режимники зможуть іще й запитати, чому не застрелилися? Бракувало мужності й героїзму?.. Відтак у романі оголюється ситуація, за якої людський індивід у «цивілізованому» ХХ столітті опиняється в трагічній самотності. «Без близьких, без рідних, один у світі, як багнет». Єдине, що утримує ще його «на рівних» у цьому світі — любов. Концептуальна поетизація любові в «Людині і зброї» контрастує з воєнним божевіллям, сприймається в інтерпретації О. Гончара як дальший розвиток ним гуманістичної концепції світу. Художнє обґрунтування її в романі здійснене за допомогою «прийому листів», які герой адресує з оточенських ночей коханій дівчині Тані. Він усвідомлює, що ці листи ніколи не потраплять до рук адресатові, але й не писати їх він не може, бо це — єдине, чим можна довести в таких умовах свою причетність до життя. Естетична прикметність «листів» полягала ще й у тому, що в них злилися воедино голос автора й героя, і це надало романові глибшої переконливості, вивело його на шлях епічної «незакінченості», романтичної «відкритості» фіналу.

Дослідники спостерегли, що в 60-х роках багато митців слова почали активно вдаватися до «перетворювального» способу мислення, який дістав назву «асоціативної форми», котра включає в себе різні типи образності: романтичні, символічні, експресивні, ретроспективні тощо. Відбувалося, по суті, дальше витіснення з мистецтва власне інформативної стилістики й збагачення його тропно-асоціативним, ціннісно-естетичним матеріалом. Роман О. Гончара «Циклон», який став своєрідним продовженням «Людини і зброї», у цьому розумінні дуже показовий, оскільки образні побудови в ньому мають асоціативну широту й глобальний характер — асоціюються тут не окремі деталі життя, а епохальні пласти його (циклон як фашистське нашестя і циклон як стихія природи); той же принцип — в основі розкриття психологічної напруги в душах героїв (Богдан Колосовський і його побратими-оточенці), які ще недавно були «на самому споді життя», у фашистському концтаборі, а сьогодні знімають фільм про той концтабір і водночас ведуть

<sup>1</sup> Яновський Ю. «Голубий Дунай» // Про Олеся Гончара. К., 1978.

боротьбу з природною стихією. В осмисленні цих випробувань О. Гончар відкриває незнищенне начало в людині. Людина не гумус, а вогонь, акцентується в романі, і тому вона непереможна; у неї, виявляється, знаходяться сили для життя й за найтрагічніших, граничних ситуацій. Трагічність ця підносить у ній людяне, очищає світ від скверни, доводить обов'язковість у житті «золотих естафет», котрі підтримують горіння вічного вогню людяності.

Одним із виявів життєвого вогню постала в «Циклоні» і здатність людини до художньої творчості. Мистецтво — це, по суті, третя стихія роману, котру автор трактує як роздум про людину, як «виквіт серця», як духовну сповідь, як високу правду про незламність народного духу. Тому кінорежисер Колосовський, який творить у романі фільм про концтабір, настійно радить актрисі Ярославі (вона виконує роль партизанки Байдашної) пам'ятати не лише про фашистське нашествя, а й хори Бортнянського, перлини фольклору й поеми Одержимої; тому оператор Сергій Танченко планує зняти фільм про концтабір не як про попіл минувшини, а як про сучасні муки й страждання народу; тому Ярослава, знімаючись у ролі Байдашної, спрагло жадала, щоб з усіх екранів світу дивились у людські натовпи, як сама совість, оті наляті скорботою очі-вінки саме української дівчини-полюнянки.'

Поетична природа «Людини і зброї» та «Циклону» (з погляду композиції вона полягає в тому, що тут має значення не хронологічний розвиток подій, а їх «відбір» і контрастне зіставлення) ніяк не шкодить типовості характерів людей середини ХХ ст. Коли шукати їм реальних прототипів у житті, то на думку спаде ціле гроно студбатовців, серед яких був і сам О. Гончар, і неодмінно постане О. Довженка. В «Циклоні» (образ режисера Колосовського) маємо, по суті, розвиток саме довженківської естетики, в основі якої — взаємозалежність життя й художньої творчості. У «Циклоні» з цього приводу є глибокий авторський роздум, що завершується словами: «Життя в мистецтво перейшло, а мистецтво знов переростає в життя».

Починаючи з 50-х років, О. Гончар активно випробовує себе і в сучасній та історичній тематиці. У новелах збірок «Південь» (1951), «Дорога за хмари» (1953) та «Чарикомиші» (1958), повістях «Микита Братусь» (1951) і «Щоб світився вогник» (1955) письменник дав чимало колоритних портретів і ситуацій, вихоплених із повоєнного побуту, але в ряді випадків тут була відчутна стримана обережність думки — як відлуння відомої безконфліктності, подекуди «виручала» автора лише тонка щирість і лірико-романтична

задушевність, з якими зображував він трудівників села чи людей «малопомітних» професій, котрі ставали дуже помітними, якщо заходилося про їхню честь і гідність, потребу протистояти всіляким виявам «морального браконьерства» («Щоб світився вогник»).

Історичні романи «Таврія» (1952) і «Перекоп» (1957) — це, з одного боку, поетично щиро оповідь про скривджених і пригнічених експлуатацією людей українського Півдня, які на початку ХХ ст. щиро шукали саме своєї дороги до правди й людяності, а з іншого — реалістична, з багатьма колоритними й характерними подробицями картина життя, в якому автор першорядну увагу приділяв, у душі часу, соціально-класовим чинникам (щоправда, і національні моменти тут відстежувалися уважніше, ніж будь-де, ніж це було «заведено»).

О. Гончар вийшов на новий творчий рубіж у 50—60-х роках, опублікувавши «Людину і зброю», одну з найглибших новел на тему минулої війни «За мить щастя» (1964), а також оповідання з проблем сучасності «Кресафт» (1963), «На косі» (1966), «Птахи над Бродщиною» (1967), роман «Тронка» (1963). В останньому письменник зробив спробу осмислити поліфонізм зв'язків раціональної епохи НТР з життєвим еством людини, де сплелися в один часовий вузол усі категорії історичного буття: минуле, сучасне і майбутнє. Як виявилось, у тих зв'язках більше суперечностей, ніж гармонії. Людина вже прокладає шлях до інших планет — і водночас може знищити атомною зброєю свою Землю; скрізь ще видніються сліди минулої війни з фашизмом (чабанський дзвінок-тронка, зроблений зі снарядної гільзи; відром для набирання води з колодязя служить корпус торпеди; вулицями радгоспного селища без ніг, на дощечці з колішатками, пересувається інвалід війни Мамайчук-старший тощо), а тимчасом не вшухають надворі вітри «холодної» і можливої нової «гарячої» війни; з'явилися у радянському житті якісь ознаки демократизму, але надзвичайно живучими залишаються й «динозаври» диктаторської доби... Осмислюючи ці суперечності й контрасти, письменник разом з героями твору (старий чабан Горпищенко, його донька Тоня, голова робіткому Лукія Рясна, її син Віталій, капітан далекого плавання Дорошенко, начальник полігону Уралов та ін.) з тривогою «нагадує» читачеві, що подальша доля людська ніяк не складатиметься без кардинальних змін у моральних орієнтирах життя, без пошуку нових шляхів до світової гармонії, без плекання в душах людських добра і справедливості. «Чи так жив? Чи так ти живеш? Чи так усі ви, люди, живете?» — ці питання, що бомбардують героя роману Ура-

лова на могилі доньки Оленки, яка стала жертвою полігонної гуркотняви, вибухів, були водночас і головними питаннями всього твору. В них концентровано виражався зміст романного конфлікту, який намітився у стосунках людини й епохи НТР, та звучав заклик шукати виходу з цього конфлікту.

У «Тронці» «пульсуючий» характер життя й сюжету відбивають дванадцять композиційно завершених новел. Новел істичність роману дала змогу авторові досягти бажаного лаконізму в мисленні і водночас значно розширити спектр підтекстових узагальнень твору. Амплітуда їх була посправжньому вражаючою: від «некерованого» Мамайчука-молодшого до практично «некерованого» руху людства в безодню апокаліпсису. «Некерований» Мамайчук, та ще динозавр культурівської доби Яцуба (що сприймається як суспільне й родинне зло), а також старий Горпищенко й начальник полігону Уралов (між якими стоять; з одного боку, чабанська гирлига — символ мирної праці й бойова ракета — знак технічного ворога людини) — найвиразніші з художнього боку постаті роману; менш вдалими видаються «суто позитивні» представники сільської молоді — Тоня Горпищенко і Віталій Рясний, над якими тяжіють певні романтичні «перевитрати».

Критика одноставно відзначала, що «Тронка» — один із кращих творів, що давали поштовх тенденції «зв'язку часів» (Ю. Барабаш), утвердження «історичної, духовної пам'яті», виявлення в сучасності «багатовікового досвіду народу» (В. Дончик). «Минуле — не просто пам'ять,— писав Л. Якименко.— Воно оживає в розповідях героїв, в авторських описах, і це створює реальне до запаморочення почуття історичного руху...»<sup>1</sup>.

«Тронка» 1964 р. відзначена Ленінською премією, і це віщувало письменнику нібито цілковите благополуччя в житті і творчості. Але 1968 р. з'явився його новий роман «Собор», і від того «офіційного» благополуччя не залишилося й сліду: письменника було піддано вульгарній критиці, організовано проти нього цілу кампанію ідеологічного шельмування, а сам роман — вилучено з літературного процесу на двадцять років.

«Собор» драгував партійну верхівку тим, що це був гостропроблемний твір, перейнятий аналітичним критичним пафосом, спрямованим проти серйозних суспільних вад і, нарешті, що це був роман з виразно відчутними національно-

патріотичними мотивами (це було найбільшою кривою для охоронців імперії). «Собор», за означенням Є. Сверстюка, «далеко не пересічний твір, у якому автор ставить більш чи менш істотні проблеми і пробує вирішити їх на рівні «середнього читача». Ні, тут автор бере з уст народу те, що наболіло затверділим боєм, а проблеми постають самі собою і чекають нашого розуму і рук... Це літературна спроба реставрації справедливості, гласності, громадської думки, і він, безперечно, ввійде в історію як один з найгуманніших творів...» .

У «Соборі», як і в «Тронці» (але гостріше, активніше) поставлено під захист «ідеальні» цінності життя — людяність і свободу. Зміст їх розкрито в характерах людей з різним життєвим обдаруванням: чиста душею Єлька, молодий інтелектуал Микола Баглай, совісний трудівник, якого, проте, зневажено в родинному житті, Ізот Лобода та ін. Саме в поєднанні душевно чистого, інтелектуально розвинутого, свідомого свого «роду і племені», свого коріння й працелюбно-совісного, доводить письменник, тільки й можливе формування в людині людяності. А що таке свобода? Щоб відповісти на це питання, герої «Собору» переглядають світ від стійбищ первісної людини і до Геродота, від фольклорних вершин поезії і до гнівного слова Шевченка, від патріотичних звитяг запорожців — до наших днів. І все це — в межах єдиного селища Зачіплянки, де на кожному кроці виникають десятки болючих, нерозв'язних проблем: під загрозою руйнування старовинного козацького собору гине занедбане урочище Скарбне, душать людей індустріальні дими, обливається сльозами зневажена і «не прописана» в селищі Єлька, спекулює на деструктивних ідеях держави комсомольський висуванець і батькопродавець Володька Лобода... Аналізуючи минуле й сучасне, герої «Собору» переконуються: на шляху до свободи людина завжди стикалася з руйнівством, геростратством, анархізмом, які призводили до загибелі племен і народів, нищення найцінніших витворів людського розуму й натхнення. Незнищеною у всі віки залишалась тільки любов людська. Чи не вона, бува, і є вершиною свободи?

У «Соборі» можна назвати кілька образних явищ, що виростають до рівня символу (козацький собор, урочище Скарбне, монумент Титану, партикулізм тощо), але найвражаючим серед них (і найдратівливішим для офіційних властей) виявився «лободизм». Похідний від персонажа твору Володьки Лободи, він бив у саму точку існуючого режиму,

<sup>1</sup> *Сверстюк Є.* Собор у ризотванні // Київ. 1989. №10. С. 112; № Н.

<sup>1</sup> Дружба народів. 1971. № 5. С. 11.



бо поєднував властиві йому службовий кар'єризм, владолюбство, цинічність, посягання на свободу людську й багато інших суспільних аморальностей. Та небезпечний Лобода передовсім своїм «батькопродавством», яке є його визначальною якістю. Створена за аналогією з «христородавством», ця образна характеристика сприймалася і в контексті з такими явищами, як денационалізація, потурнацтво, національний нігілізм\* тощо, набувала в романі історичної глибини.

Тим часом розвиток української прози на рубежі 60—70-х років вступав у якісно нову епоху. «Собор» О. Гончара ставав одним із факторів, які відкривали багатьом письменникам зашорені тоталітарною ідеологією очі на суто людські цінності життя, національно-духовні святощі, і як наслідок — починається інтенсивний пошук такої форми, з допомогою якої можна було б сказати істинну правду про це.

З нелегким тягарем на серці після подій навколо «Собору» письменник завершує роботу над «Циклоном» і працює над кількома новими творами — повістю «Бригантина» (1972), романом «Берег любові» (1976).

У «Бригантині» художньо зреалізована проблема «повернення до свободи», котру письменнику «підказав» якоюсь мірою добре вже знаний на той час досвід В. Сухомлинського. Головним героєм повісті зображено «дитя очеретів» — неповнолітнього Порфира Кульбаку. Опинившись за умов шкільної неуваги та материнського недогляду (мати його — «одноночка», працює від зорі до зорі на виноградниках) у стінах спеціальної школи для важковиховуваних, Кульбака пробує втекти з тих стін, але зрештою повертається до них, бо там, за логікою твору, було більше людського тепла й свободи, ніж «на волі». Таке вирішення проблеми можна трактувати як суб'єктивний акцент автора, котрий не в усьому збігався з її об'єктивним звучанням. А об'єктивне звучання, морально-психологічні, філософські орієнтири повісті — це роздум про свободу, її межі, гармонію і дисгармонію, закони краси, стосунки людини і природи, і цей авторський роздум містив і аналіз проблем довколишньої дійсності, і застереження щодо її новітніх загроз.

«Берег любові» задуманий автором як дослідження долі героя, що з біографією Порфира Кульбаки перейшов у старшу «вікову групу». З іншим ім'ям (Віктор Веремієнко) і в іншій родинній ситуації (письменник сам зізнавався, що «Берег любові» спочатку мислився йому як продовження повісті «Бригантина») він зазнав у романі цілковитого життєвого краху (спричинив загибель батька, завдав болю

закоханій у нього дівчині, зрештою — пішов з власної волі з життя), і в цьому не можна не бачити цілеспрямованого осуду автором тих умов, що породжують такі драми. Вирізними в романі постанали мотиви, пов'язані з долею Інни Ягнич, яка була закохана у Віктора Веремієнка, та її дядька Андрона Ягнич. Перший мотив — це драматизм становлення творчої особистості, солодощі й гіркоти самої творчості, а другий наводив на роздуми про долю людей, які чесно віддають себе «в'язанню життєвих вузлів», хоч у кінцевому підсумку все одно потрапляють у життєву «забортність». Разом із колізією Веремієнка ці два мотиви виповнювали роман тривогою з приводу невлаштованості світу, але єдність між ними і ширша художня узагальненість на їх основі виявилися в романі не в усьому достатньо актуалізованими.

Нові ознаки художнього мислення, диктовані часом і еволюцією власного розвитку письменника, з'явилися в його новому романі «Твоя зоря» (1980). Він засвідчив справді «сборне» звучання таланту О. Гончара, його готовність далі розвивати ідеї вилученого з життя роману «Собор».

Художня особливість «Твоєї зорі» та романів деяких інших авторів початку 80-х років (наприклад, російських прозаїків, «Буранного полустанку» Ч. Айтматова і «Вибору» Ю. Бондарева) полягала у виразно філософській наповненості образних побудов, у розлогоді метафоризмі оповіді, що виражав масштабність змісту, гуманістичну прозорливість автора і його всепланетну стривоженість. Багатство асоціацій, з допомогою яких охоплювались нові й нові кола хронотопу, справляло враження симфонізму мислення письменника, його естетичної розкутості.

Гострота змісту «Твоєї зорі» — в послідовній акцентації автора на можливих катастрофах у людських душах і на потребі у зв'язку з цим шукання нових ідеалів у житті. Художній прийом, яким реалізується в романі така акцентація, взятий автором з романтичного арсеналу, це — образ дороги, манливість якої наголошена вже в епіграфах до роману, взятих із творів М. Гоголя. Головний герой «Твоєї зорі» Кирило Заболотний, перебуваючи в якійсь зарубіжній країні з дипломатичною місією, вирушив у дорогу, щоб подивитися сенсаційне живописне полотно, на якому, за повідомленням преси, зображена «слов'янська мадонна»; художній смисл цієї дороги прочитується в романі як шлях до краси, до істини. Долаючи його, герой осмислює життєву суть людини і людства, повертається в своє голодне й поетичне дитинство, яке минало в полтавському селі Тернівщина, згадує чорні дні колективізації і війни з фашизмом, малює в своїй уяві

портрети «добрих» і «злих» односельців, на одному полюсі серед яких справжній господар і чарівник Роман Винник, а на другому — апостол руйництва, неможливий ледар-сількор Мина Куцолап. Інтерес до тієї «слов'янської мадонни» посилюється в романі тим, що вона писалась (передбачає Заболотний) з дочки Романа — Надьки Винниківни, яку знеславлено було в молоді роки, а в зрілі їй довелося розділити наругу з батьком, якого за «куркульське» господарювання вислано з села. Відтак твір виповнився соціальними катаклізмами, через які пройшов у «комуністичні» часи весь наш народ; до тих катаклізмів додалися ще й конфлікти з міжнародного життя, які не дали змоги Заболотному ні побачити жадану мадонну, ні повернутися до рідного берега — до степової Тернівщини. Він гине за нез'ясованих обставин в авіакатастрофі, поспішаючи виконати доручення міжнародної організації по захисту дітей.

Автор розвиває в романі одночасно три сюжетні лінії (життєвий шлях Заболотного, загадкова й реальна історія мадонни, мозаїчні картини зарубіжного життя), а в кожному з них введено ще кілька оповідних шарів (протистояння Романа Винника й Мيني Куцолапа, окреслення життєвих позицій Заболотного і його колеги — «кар'єриста-першорозрядника» Дударевича та ін.), які також розвиваються за принципом контрапункту. Звідси й симфонізм мислення, який став новою естетичною якістю в ліро-епічному стилі письменника і дав змогу йому зобразити справді масштабну картину сучасного світу.

Зміст тієї картини надзвичайно драматичний: землю оперезано «залізними дунаями», де без упину кудись мчать «свистючі сліпі енергії»; вони позбавили Заболотного життя, а на світі ж іще зосталося чимало «апостолів руйництва» на зразок Мيني Куцолапа чи Дударевича, не вивелось гангстерство, не розв'язані екологічні проблеми, процвітають апологія воєнної сили й культівство... Режим культівства, тоталітарна система нищення людини, її національного, творчого духу розкриті, щоправда, в основному через зображення «буднів колективізації»; ті розділи, де йшлося про цю проблему ширше (репресивна боротьба з інтелігенцією), під час публікації роману в застійному 1980-му році автору (не з власної ініціативи) довелося «притримати» й лише згодом, опублікувати як окрему повість («Далекі вогнища», 1986). Це дещо послабило соціальну гостроту «Твоєї зорі», але на багатстві гуманістичних ідей роману істотно не позначилось.

Нова проза кінця 80-х років розвивалася в певній конкуренції з новодруками тих творів, що були репресовані в «компартійно-радянські» часи, нерідко їй доводилося вдо-

вольнятися «другими ролями» в літературному процесі. Втім, з'являлися нові примітні твори, серед яких були і кілька новел О. Гончара («Корида», «Чорний яр», «Двое в ночі» і ін.) та його повість «Спогад про океан» (1988). У них, особливо в оповіданні «Чорний яр» та повісті «Спогад про океан», письменник осмислює психологію руйництва у різних її виявах і варіантах, протиставляючи їй саме духовно-будівниче спрямування життя.

До Гончаревих знахідок і шукань у літературі критика завжди була уважною, хоча не завжди й не в усьому точною. Своє право на поетичне художнє мислення («поетичний реалізм»), органічно властиве українській літературній традиції, на «лірико-романтичний» (за нерідкими визначеннями критики), «ліро-епічний» стиль О. Гончар постійно доводив не лише в художніх творах, а й відстоював у публіцистичних виступах та літературно-критичних студіях, що вміщувалися в книжках «Про наше письменство» (1972), «О тех, хто дорог» (1978), «Письменницькі роздуми» (1980), «Чим живемо» (1991) та ін. Романтичним пафосом пройнята також його власне публіцистика, присвячена загальножиттєвим проблемам (екологічна ситуація в країні, захист мови й інших історико-культурних цінностей народу, питання війни і миру, мораль суспільства й окремої людини тощо). Продовжуючи той напрямок в українській прозі ХХ ст., який утвердили своєю творчістю О. Довженко й Ю. Яновський, О. Гончар вніс у нього саме свій відтінок. Для письменника важливими й прикметними є власні способи, форми, засоби поєднання суто реалістичної і поетичної, ліричної, романтичної стихій. З допомогою цих форм і засобів та ще з допомогою пульсуючого (новелістичного) розгортання сюжетів, місткого, «наіскреного сонцем» слова, знаходяться оптимальні зв'язки між часом художнім та реальним, досягається емоційна правдивість зображення світу і його діалектичне поривання до ідеальних форм.

Твори О. Гончара — академіка Національної Академії наук — добре відомі не лише в нашій країні, а й за рубежом. Книжкові видання прозаїка виходили більш як тридцятьма мовами народів світу. Улітку 1995 р. Олесь Гончар помер. Не одне покоління молодих українців училося по його емоційно наснажених книжках, як треба любити рідну землю. У новій історії України його талановите слово, його громадська діяльність, чесна і мужня письменницька позиція знайдуть найвище пошанування.

## Михайло Стельмах (1912—1983)

Донедавна вважалося заледве не обов'язковим першовитоки таланту шукати серед чинників, онтологічно другорядних: у середовищі, з якого вийшов митець, мові, котру він внутрішньо опанував і творчо засвоїв і, звісно ж, у добі, що висувала теми, якими художньо обезсмерчувалась. У випадку зі Стельмахом усе незмірно складніше: народжений у подільському селі Дяківці 24 травня 1912 р., він дитинство провів на одеському Привозі, де батько, колишній молодший чин царської армії, працював вантажником і на опікування сином ні часу, ні особливих можливостей не мав. Білорускамати теж могла передати хлопцеві хіба що глибокопоетичну свою вдачу, яку той далі огранював виключно самотужки.

Починав (та власне, й закінчував) творчий свій шлях М. Стельмах у річищі традиції, родовід якої губиться у сивій давнині, що дала світові самобутнє за змістом і поетичними своїми барвами мистецтво віршованих славлень, плачів, казань, героїчних дум, у спілці з предковично народним словом, на образні багатства якого в письменника був чи не абсолютний художній слух. Гострив і вдосконалював його Стельмах (свідомо й упродовж усього життя) записами й студіюванням уснопоетичних скарбів рідного Поділля та Київщини, де по закінченні Вінницького педінституту вчителював, паралельно пробуючи сили також і в самостійній творчості.

Війна, яку М. Стельмах зустрів у лавах армії, видобула з усіх наявних у поетичному голосі початківця реєстрів найбільш відповідні всенародному горю й усенародному пориванню до відсічі загарбникові настрої та образи.

Орати, сіять виїду перелого,  
Стрічать дощі ядерні та ясні.  
І серцю будуть мріятись дороги,  
Де юність-щастя ходить уповні.

*(«Коли задзвонить сон-трава в діброві...»)*

Позначений 1941 роком цей вірш має примітку: «У шпиталі» — туди М. Стельмах потрапив через важке поранення в голову та спину. Після тривалого лікування поет, у якого на той час у Воронежі та Уфі вийшли за редакцією М. Рильського дві збірки фронтних віршів «Провесін» і «За ясні зорі» (1942), знову на фронті. Списаний медкомісією зі служби в артилерійській частині, він працює спецкором газети «За честь Батьківщини», а одужавши після другого важкого поранення (липень 1944 р.), знову повертається в діючу армію і закінчує війну на німецькій землі.

На час війни припадає й офіційне народження Стельмаха-прозаїка — в 1943 р. з'явилася надрукована в Уфі книжка оповідань «Березовий сік», редактором якої був Ю. Яновський. Автор, здавалося б, тільки переказував трагічні окупаційні бувальщини. Проте й у компонованні сюжетів, і в насиченні тексту реаліями воєнної дійсності він міцно тримається здобутих практикою поета й фольклориста навичок ліричного письма. Через це тут так багато прямих чи опосередкованих ремінісценцій з історичних пісень і дум, для яких і оспівування героїчних звитя, і сум над жертвою завше були невіддільні од установки на звеличення людини, всього найкращого в ній.

Рік виходу «Березового соку» збігся з початком роботи нам вимірним ще до війни великим прозовим твором. Праця тривала вісім років; частини твору «На нашій землі» (1949) та «Великі перелого» (1951) створили в цілокупності після кількох «проміжних» редакцій окремих частин роман-хроніку під назвою «Велика рідня», відзначений Сталінською премією. Саме цей твір утвердив автора серед провідних українських прозаїків повоєнної доби.

На сьогодні це громіздке епічне полотно, крім захоплення живописним хистом прозаїка, сміливістю й свіжістю багатьох майстерно витворених підтекстів, може спричинити й цілком зрозумілий опір. Насамперед — запозиченим із культурівських соціальних програм сюжетним каркасом, згідно з яким село і його люди мали за єдино можливий шлях розвитку лише те, що їм пропонувала більшовицька влада. Йдеться про сумнозвісне гасло знищення куркуля як класу й отримання вимріяного селянського раю лише через колгоспи. Однак зміст талановитого художнього твору зводиться не тільки до тих чи тих авторських позицій.

Якась інша внутрішня настанова, скажімо, дати вичерпну характеристику сталінській моделі соціалізму, зобразивши цивілізовану її карикатурність і вандалізм, перебувала як за межами легальних можливостей, так і дарованого хисту. Хисту, нагадаємо, доволі специфічного, що подовжував на новітні часи дію художнього арсеналу поетичного мислення, яке працювало на моральному пальному усталено народних уявлень про добро та зло, красиве й потворне, нарешті, про диявольське й Боже.

Віра у можливість зближення й навіть повного узгодження цих уявлень з державною політикою щодо села (котра після війни знову скочувалася до нічим не прикриваного хлібоздирства), не вичахає у «Великій рідні» до останньої сторінки. І тим роман, безперечно, *соцреалістичний*. І все ж хронікальний за фабульним принципом пе-

ребіг подій у подільській Новобугівці містить безліч мікро-епізодів, де провідні герої Дмитро Горицвіт і сільський комуніст Мірошніченко відчують повне безсилля заповідати тому, що спершу стоїть на шляху становлення колгоспу, а опісля душить рядового колгоспника не гірше глитайської клешні. І це при тому, що автор докладає чимало зусиль, аби сумнівів у читача щодо сумлінної хазяйновитості всіх, котрі пішли за новою владою й працюють на неї не лише руками, а й серцем, не могло виникнути, оскільки це означало б сумніватися в самому народові, який ніколи не грішив проти землі.

Наступний роман письменника «Кров людська — не водиця» (1957) у зібраннях його творів завжди передує «Великій рідні» як своєрідний пролог. Він повертає читача до Новобугівки 20-х років, коли тіло України здригалось от пристрастей, збурених 1917 р. «Нормою» тоді було почуте в будь-якому селі з уст звичайнісінького дядька: «Земля у нас тяжке діло: кров'ю пахне». Проте — й на цьому письменник наголошує постійно — це був уже не той дядько, що ставав на прою за землю з вилами чи косою в руках, не зазираючи при цьому далі своєї околиці. Недавній пасинок землі, він уже встиг звикнути до думки, що вона повинна стати його. В цьому для нього полягав сенс ходу історії, котра доти нагадувала про себе лише нескінченними поборами.

Ні на мить не забуваючи, що для більшості селян сподівання на щастя пов'язані передовсім із мріями про власний шмат ниви, письменник із мистецькою щедрістю виводить на авансцену розповіді тих, кому ця нива однині належатиме: хитруватого й обережного Мирона Підпригоро, котрий домагається тільки панської землі, воліючи перекинути на інших лють «куркульні»; оглухлу до всього, крім жадання стати заможною господинею, Марійку Бондар, котра вимагає наділу навіть для ненародженого ще дитяти; сільського п'яничку Кузьму Василенка, для котрого близька випивка в багацькій хаті бажаніша від майбутнього хліба з поля, за яке ще можна й накласти головою; одного з найзаможніших новобугівських господарів Супруна Фесюка, котрий у сліпій гонитві за землею провів більшу частину свого життя й лише тепер зрозумів, що ця гонитва тільки тим і завершилася, що внутрішньо його спустошила. Думка, що закладена в назву роману, зринає в епізоді зустрічі петлюрівського сотника Данила Підпригори й підполковника Погиби, які перейшли кордон із метою організації спільного виступу місцевих отаманів та «батьків» проти більшовицької влади, з хлопцем-перевізником. На цей час читач уже двічі ставав свідком жорстокої розправи учо-

рашніх багатіїв із братом сотника, комнезамівським землеміром Василем та дітьми Мірошніченка Настечкою й Левком. І обидва рази трагедійні висоти цих нелюдських вчинків вивершувала голубино-чиста пісня: про великодню василь-квітку, що її співає здитиніла від горя мати, сина якої закатовано, а потім «Гуси-гусенята, візьміть мене на крилята», що промайнула в свідомості Січкаря після розпачливого крику Левка: «Дядю, не вбивайте мою сестричку. Я вам за це дурно гуси пастиму». Утретє письменник вдаряє в читацьке серце «прекрасним самотнім голосом, що невідомо для кого з кобзарською тугою» підноситься над битою подільською дорогою, невідомо кого благаючи не проливати людську кров, бо

Людська кров — не водиця —  
Проливати не годиться.

Прийом зіштовхування фольклорно-поетичного й «реального» життєвих планів присутній і в обох згаданих, і в процитованому уривкові, де пісня дарує додатковий вимір спочатку діям і «летючим почуттям» героїв, а опісля й ставленню до цих дій читача, якщо тільки той володіє достатнім слухом, що не лише вловити, а й осягнути характерологічну насиченість нехитрого дитячого звертання до гусей чи кобзаревого — до сумління сучасників. Ось подальший діалог Погиби й Данила Підпригори з перевізником:

«— Сліпий Андрійко співає. Дасть же бог такий голос,— з сумовитим захопленням промовив парубок.

— Хто ж він? — різко обернувся до нього Підпригора.

— Чоловік,— ухильно відповів парубок.

— Сліпий від роду?

— Де там, осліпили.

— Хто?

— А хто ж його знає? — нахмурившись, подумав хлопець, а потім не витримав: — Одні кажуть — гетьманці, інші на вашого брата кивають...

— А ти знаєш, хто ми? — скипів підполковник і різко обернувся до перевізника.

— Заробітчани,— спокійно відповів той, але це підполковникові здалося в'їдливим натяком.

— Помовч, паскудо, бо я тобі вкорочу і другу ногу!..— засичав, підводячи зброю на каліку.

— Спасибі й за це,— натягнувся голос у парубка.— Бачу, недарма перевозив.— Хлопець плигнув у човен, мовчки відштовхнувся од берега. Вода захвилювалася і понесла парубка до того берега, де і його хтось ждав з добрим словом».

Як бачимо, волання сліпого Андрійка, хоч і вразило всіх, хто його заціпеніло слухав, тільки ковзнуло по озленному нутру Погиби, який одразу згадав про зброю, відчувши в перевізникові свого антипода. Глибше торкнулася ця пісня вчителя Підпригори, який пішов за Петлюрою, повіривши йому. Й тільки один перевізник, мов соняшник, тягнувся за піснею закривавленої своєї землі й був сам її часткою. На одміну від очерствілого в громадянській бійні Погиби, який, відпустивши парубка з миром, тільки й спромігся визнати: «А голос в цього Андрійка прямо з серця жили вимотує.

Тільки в імператорському театрі співати. Але з нашим варварством...»

Варварство, підкреслює цим надзвичайно виразним епізодом письменник, ховається за спинами всіх, хто причетний до осліплення Андрійка, кого не зупинило наївне волання Левка і хто й далі головним аргументом у протиборстві класових інтересів та ідей хоче залишати безневинну, як стало врешті-решт зрозумілим, кров жертви всіх дотеперішніх революцій і воєн — народу.

Не випадає зупинитися при трактуванні кожного з образів роману тільки на трагічних наслідках їхньої писаності в час, про який ідеться: трагедії ж бо вивершують лише окремі людські долі, але історія завжди далі йде крізь них. Через що й письменник, володіючи значно більшим її фактажем, аніж це відбито в романі, знаючи, наприклад, чим загрожуватиме селу волонтаристське ставлення держави до його потреб, не поспішає перерозподілом землі ставити в розв'язанні одвічного мужицького вузла крапку. Крапка ця, як, скажімо, й непідробна мука Фесюкових зітхань: «Земелько, земелько», коли він, «наче сліпець, обмацував її руками, виривав з стернею та зіллям і клав у кишеню свитини», винесені за дужки романного сюжету, де концептуально важливішим є сенс зроненого тут Горицвітом:

«— Не вбивайся, Супруне. Більше твого люди терпіли, більше твого мучиЛтсьь.

— Так земелька ж, земелька,— тримав з коріннями чорний пил її у болюче зведених пальцях.

— Вона не дорожче людей,— відповів Тимофій.— Ти ж, Супруне, толковий чоловік, зрозумій усе».

Зрозуміти все в цьому ключовому епізоді роману належить і читачеві, котрий не може не почути за останніми словами Тимофія голосу автора, що не поспішає остаточно осуджувати оглухлого від горя Фесюка хоча б тому, що той любить землю. Любить, щоправда, далеко не так просвітлено, як Горицвіт, але ж не дарма саме з його вуст пролунало оте запитання: «Чи розуміє нова власть землю?» В гума-

ністичній програмі Стельмахового твору позитивна відповідь на нього також важить досить багато. Її лише накреслено в передсмертних Тимофієвих мріях («Виоремо тебе, ниво, обсіємо. Не зерно, а серце вкладамо в тебе, щоб зродила ти нам щастя...»). Але й самого сердечного ґрунту цієї мрії достатньо, щоб до кінця стала ясною альтернативна щодо зображуваних «революційних» подій ідея такої світобудови, де найвищою буттєвою цінністю буде життя, з якого час доконче мусить вимести не лише тіні кривавого минулого, а й усі межі, якими відгороджувано людські душі одну від одної.

Ще далі, вглиб тектонічних зрушень у житті й свідомості селянина напередодні революції 1905 р., провадить читача роман «Хліб і сіль» (1959), яким автор продемонстрував особливо органічне злиття манери письма з багатющим матеріалом новітньої вітчизняної історії. Народну історію він відтворює в єдності головних її аспектів і рівнів: соціального, коли уважно вдивляється у перебіг подій на селі зображуваного періоду; побутового, коли вимальовує хай часом дрібні, але характерні, художньо місткі деталі повсякденного плину життя героїв; духовно-поетичного, коли послідовно видобуває з цього плину поклади рукотворної й нерукотворної краси, що розлита довкола і є в самій людині. Але тільки в тій людині, яка не втікає в нетрі еґоїзму, в праліс власницької дикості. В цьому плані особливо вирізняється волелюбний характер одного з головних героїв «Хліба і солі» — діда Дуная, який, наче віковий дуб, підноситься над обставинами безправного існування своєю бунтарською натурою.

Цікаво, що в натурі діда Дуная, якщо поглянути на неї уважніше, закладено кілька неоднозначних соціально типологічних пластів. Із шевським своїм ножем, приготовленим для покарання пана Стадницького, він — гайдамака, з власними волами — колишній чумак, а з теперішнім своїм буттям — лише номінально вільний селянин. Але селянин епічний, який, оглядаючи минуле своє й собі подібних, що теж до сивого волосу чекали на щастя, гірко підсумовує: «Не принесли його за увесь вік ні люди, ні боги». Стоять за цим, сповненим не так безнадії, як сумовитої мудрості висновком, котрий і народив рішення індивідуальної помсти кривдникові, цілі віки народних поневірянь, які, проте, не вбили в старому ні співчуття чужому горю (інакше він не поїхав би шукати управи на пана до Петербурга), ні жадання краси («В оселі діда Дуная чисто, як у вінку. В сухий настій лісових трав і квітів вплітається вологий повів нещодавно внесених з льоху яблук і яркого меду, на покутті красується сніп жита, затуляючи одержу сивих святих»). Цими рисами

предковічної селянської вдачі він продовжується в молодих героях твору — Романові Волошині, Юркові Дзвонареві, Давидові Левенцю, які теж, окрім справедливого соціального гніву, носять у собі зачудованість довколишнім світом, готовність йти до нього з добром і навзаєм одержувати тільки добро.

Багатство, за давнім народним прислів'ям, тулиться до багатих. А до багатих душею — пісня, що постійно, але й не нав'язливо підкреслюється в десятках епізодів роману, де вона зринає немовби сама по собі, зріднюючи людей, близьких внутрішнім своїм еством. Об'єднує їх духовна краса, яку не слід витлумачувати однозначно, бо включає вона всі добрі людські порухи, розмаїття яких — невичерпне. Відповідно до цього й стельмахівська картина народного життя відбиває щоденність настільки ж важку й многотрудну, наскільки й поетичну.

«Хліб і сіль» — твір, де об'єктивна поезія народного буття рухає авторську розповідь нарівні з зображуваними подіями. Досягається це передусім постійним звертанням письменника до невичерпних ресурсів образного фонду фольклору, художня енергія якого циркулює в тексті роману Стельмаха повсюдно. При цьому багатства українського фольклору митець ніколи не розглядав з дистанції, що пролягла між часом їх творення і звертання до них. Ці багатства не переставали для Стельмаха лишатися соціально живими, психологічно зарядженими на те, щоб од найменшого доторку до них (мається на увазі відповідний настрій героя чи оповідача) перелитись у текст, віддаючи йому змістові барви, характерологічна чинність яких не підлягає, принаймні для письменника, девальвації.

Особливо яскраво це засвідчив найбільш «відкритий» і чи не найменш адекватно досі витлумачений твір Стельмаха «Правда і кривда» (1961), довкола жанру, тематики й змісту якого точилися свого часу гострі дискусії, лунали навіть критичні голоси, що відмовляли йому в праві називатись романом. Призвідцем подібних категоричних суджень був, безперечно, сам автор, який надану хрущовською «відлигою» можливість виговоритися з питань, які найбільше йому боліли, використав, на перший погляд, надто прямолінійно: унаочнив утверджену ним правду й засуджувану кривду більш як десятком персонажів і пристрасними їхніми суперечками висловив усе, що хотів. Проте коли б, як письменник, він обмежився тільки цим, хтозна, чи роман одержав би широкий розголос, а головне — зробив читачів, що буквально засипали автора схвильованими листами, духовними його спілниками. Причина цього, гадаємо, не обме-

жувалась одвертістю, з якою головний герой твору Марко Безсмертний судить про державні негаразди, що — всім тоді вірилось — не мали жодного права на історичне продовження. Чимало важив при цьому запропонований Стельмахом метод поррахунків із недавнім минулим, що був ним «позичений», звичайно ж, не в тодішніх газетах, а в народі. Точніше — у тих форм художнього мислення, де загальнофольклорний канон домінує над усім, що зображується, насамперед для морального присуду.

Розпочинаючи роботу над цим гостропубліцистичним твором, митець чітко усвідомлював, яку спрєсовану в віках силу має відпрацьована тисячолітнім уживанням багатоваріативна форма сказання про боротьбу правди й кривди, де неминуче перемагає перша, хоч би які випробування випадали на долю тих, хто її втілює й захищає. Знав при цьому автор і те, що читацьке співчуття цій перемозі не потребує аж надто детальної психологічної підготовки: достатньо заявити свого героя до неї здатним (на це вистачило фронтової глави, де Марко перемагає смерть) і поставити перед ним надалі таких самих смертоносних супротивників, щоб читач запрогнув їхньої поразки так само гаряче, як і оповідач. У цілковитій згоді з цим законом співпережиття й розгортається романна дія; з поверненням Безсмертного до рідного села, в якому владу захопила зграя негідників, сили правди там миттєво зростають: з'являється сіно для геть охлялих коней, зазнає прилюдного покарання голова колгоспу Безбородько, коли на вимогу озброєного пістолетом Марка лізе в конопляну яму з крижаною водою, де з його наказу мали б клякнути жінки. Нарешті (чим не казковий розвиток подій), коли Безсмертного після скарги Безбородька викликають на бюро райкому, він там не лише бере гору над своїм антиподом (для цього досить було показати зібранню Золоту Зірку Героя, про яку читач, до речі, допіру не знав), а й повертається додому колгоспним ватажком. І все це, як і в легендах, казках, думках, відбувається раптово. Але не тільки з волі автора, а й за ідеальними спонуканими життя, від імені якого Стельмах писав свій «роман-побажання», обравши головним героєм ідеальну постать з народу.

Подальше розгортання подій теж не відступає від загальнофольклорного сюжету: навколо Марка гуртуються всі чесні односельці, справи в колгоспі відразу повертаються на краще. А сили зла, як їм і належить, щільніше гуртують ряди, готуючись ужалити в будь-яке слабке місце своїх переможців. І це їм почасти вдається — зброєю анонімок, доносів, а то й прямого адміністративного тиску, перед яким навіть Безсмертний почувається безсилим.

Але всі ці й інші сюжетні лінії роману вивершуються благополучно: викрито зрадника Поцілуйка, а жінка, яку він видав гестапо, з'являється на його допит живою. Живою повертається з німецького полону й Маркова донька Тетяна. А сам Марко зустрічається нарешті з першим своїм коханням — Степанидою, яка виявилася названою сестрою його побратима Задніпровського.

Фінал роману засвідчує, що кривда переможена остаточно. І якщо насправді так не буває, то так мусить бути щодо чесної людини завжди і скрізь, каже і цим фіналом, і всім своїм, у багатьох місцях лише позірно наївним твором Стельмах, що формою *народного* за всіма родовими ознаками роману збунтувався як проти невикорінюваних бездушності й безголів'я в ставленні держави до села, так і проти «державної» літератури, яка все ще дотримувалася принципу дозованого підходу до кричущих суспільних бід.

Романами «Дума про тебе» (1962) й «Чотири броди» (1979) М. Стельмах знову повертається у найбільш дражливі не тільки для нього 30-ті роки. Останній, якому судилося стати творчим заповітом видатного епіка, повторив майже всі з колізій (доноси, чиновницькі утиски, переслідування з боку назирацьких відомств), що тривожили дух і сумління провідного героя «Думи про тебе» Богдана Романишина. Окрім найпекучішої — голоду 33-го, про який Стельмах у «Чотирьох бродах» заговорив одним із перших, поклавши в ідейні підвалини цього твору переконання молодого колгоспного голови з учорашніх учителів Данила Бондаренка, що «в кожній порядній людини повинно боліти серце за людей». Проте, як епічне полотно, роман за змістом, безумовно, набагато об'ємніший од усіх разом узятих ідейних переконань позитивних його героїв: художня думка від прос-то думки тим і відрізняється, що на її увиразнення йде незрідка все письменницьке життя.

Ключем до неї в підсумковому творі М. Стельмаха може слугувати епізод приїзду до Бондаренка районних керівників Мусульбаса й Сагайдака. Червоні козаки, обидва вони воювали разом з Даниловим батьком, який геройськи загинув, одразу повірили запальному й уперто правдивому його синові і без зайвих зволікань запропонували їхати головувати в рідне село:

«— А як переберетесь тепер до мене і себе через броди?»

— Коли проскочимо козацький, то, повертаючись, проскочимо й татарський, броди — не журба! — І щось своє згадав Сагайдак.— А от є інші в людин броди: блакитний, як досвіт, дитинства, потім, наче сон, хмільний брід кохання, далі — безмірної роботи і турботи, а зрештою — онуків і

прошання. Мій дід, бувало, казав: чотирма бродами стікають води життя, а назад не повертаються...

— Людей треба рятувати,— обірвав Сагайдака Мусульбас.

— То й по конях!

І вони при місяці проскакували співучі й хмільні води, кілька разів полохали на лугах сонних качок, а коли зупинилися перед будинком правління, Мусульбас вийняв з кишені чи то торбинку, чи то кисет і подав Данилові,

— Ось тобі влада в руки,— печатка, тільки більше орудуй головою, а не печаткою.— Він простягнув Данилові руку.— То й бувай».

До надтекстових змістових величин цього уривка слід віднести первісність вже самого звучання слів — козацький і татарський броди. Автор укладає ці слова в уста людини, яка для Бондаренка сама є згустком історії. Навіть прізвища обох Данилових гостей гублять свій родовід ген у глибині століть, що теж «працює» на поступове переведення авторської розповіді в інший, поетичний план, де «співучі й хмільні води», наполохані кіньми в лугах сонні качки починають сприйматися як деталі пейзажу не ситуативно минушого, а вмонтованого в епічну реальність народного буття. Воно, це буття, не має ні початку, ні кінця. І цю його пролеглість в історичному часі Стельмах підкреслює постійно: в думних заспівах до більшості глав, ліричних відступах, у звичній для романів письменника взаєморозчиненості авторського й героєвого «я».

З огляду на сказане можна зробити висновок про жанрову своєрідність «Чотирьох бродів»: у цьому романі, на відміну од попередніх творів, де письменник ішов до епічних узагальнень відповідних періодів життя українського села (революція 1905—1907 рр./ 1920 р., колективізація, війна) через широке залучення в романний текст структури й духу народних дум, переказів, фольклорно-пісенних сюжетів, ліро-епічна його природа ґрунтується на близькому до поемного мисленні, якому притаманна більша — порівняно з розлогими рецитаціями тих же дум, широким використанням традиційно-пісенних прийомів характеротворення — міра відриву од безпосередніх народнопоетичних джерел, їх якісно інша, глибинніша образна трансформація й переробка.

Така естетична запрограмованість Стельмаха на змістовно-образні родовища фольклору, підкреслює найістотніше в його романі: моральний та художній присуди в ньому вершаться виключно на основі ідеалів, що їх через фольклор і — ширше—родову пам'ять народу заповіла всім до неї причетним мирна хліборобська праця.

У 1957 р. вийшла друком п'єса М. Стельмаха «Золота метелиця», що поклала початок низці драматичних творів письменника: «Кров людська — не водиця» (1958); «Правда і кривда» (1965); «Зачарований вітряк» (1966); «На Івана Купала (Дума про Морозенка)» (1966); «Кум королю» (1967); «Дума про любов» (1971). Ідейно-художній світ Стельмаха-драматурга той же, що й у Стельмаха-прозаїка. В його центрі — село і люди села, подані, звичайно, згідно з природою драматичного жанру. Точність зображення характерів, як правило, романтизованих, і водночас барвистість реплік, діалогів, усього мовного тла Стельмахових п'єс — то найвиразніша їхня особливість. Сюжетно більшість із них орієнтована на зміст тих чи тих романів письменника, хоча вони й мають свої відмінності. Ближче від інших до свого прозового «двійника» стоїть народна драма «Правда і кривда», де лише в пролозі з'являються відсутні в тексті роману персонажі.

Тематично незалежні од прозового доробку письменника, отже, самостійні за сюжетом і образами комедії Стельмаха «Золота метелиця» та «Кум королю». Проте комедійна жвавість низки сцен та епізодів не веде до тої психологічної густоти й характерологічної рельєфності, що необхідні для цього, загалом не опанованого письменником жанру.

Найбільш органічним для Стельмаха був героїко-романтичний стиль народної драми, що й засвідчила собою одна з найкращих і найсамобутніших п'єс автора — «Зачарований вітряк».

Трагедія-гімн — так визначив жанр твору письменник, де од дії до дії набирає життєствердного повноголосся особливо близька Стельмахові думка про невечерпність духовних багатств рідного народу, плоть од плоті якого був і сам автор, чиє неповторно барвисте, означене рисами видатного поетичного таланту слово залишило в українській літературі глибокий слід.

### **Ірина Вільде** **(1907—1982)**

Зовні життєвий шлях письменниці сприймається цілком благополучним. Прожила вона в достатку й пошані до старості; після 1939 р. видала понад двадцять книжок прози, була лауреатом літературної премії імені Т. Г. Шевченка, нагороджена орденами й медалями, обиралася депутатом Верховної Ради України, працювала редактором журналу

«Жовтень», головою Львівського відділення СПУ, не зазнала репресій і переслідувань. Щоправда, на початку 70-х спробувала було порушити питання про утиски української мови й культури, що лише розчарувало партійні чини й показало всю ефемерність і декоративність її громадської ролі й авторитету. Трагічність письменницької долі Ірини Вільде в тому, що її талант не міг розвиватися природно, був здеформований лещатами «соцреалізму» та примусовою для західноукраїнських митців ейфорією «визволення» й «щасливого сьогодення».

Народилася Дарина Полотнюк 5 травня 1907 р. на Буковині в сім'ї народного вчителя і українського письменника Дмитра Макогона. Батько був її першим учителем літератури, а його книжки — початковою позакласною лектурою. Нанашками (хрещеними батьками) вважатиме Ольгу Кобилянську, Михайла Яцківа, «тонкого майстра слова, незвичайно цікаву людину» й ерудита, і «двох каріатид польського письменства» — Марію Домбровську та Софію Налковську. Згодом і сама стане чуйною нанашкою багатьом молодим львівським письменникам.

Усе життя вважатиме себе буковинкою, тужитиме за краєм, де «сонце ходить босоніж, оперезане бабиним літом, з червоною калиною у русявій голівці», де «по досвітках скриплять колодязі, а вечорами линуть сині димочки до неба, як сама молитва», де на польовій стежці зустрілися Він і Вона, і ті «п'ятнадцять зелених років і одне зелене літо у буковинському селі» щемко закарбувалися в пам'яті і не втратили «своєї росяної свіжості» до кінця життя.

Дійсність, однак, не була такою ідилічною. У листопаді 1918 р. Буковину окупувала боярська Румунія. Рятуючись від переслідування й арешту, батько переїжджає 1922 р. до Станіслава. Тут Дарина вчиться у приватній гімназії, потім вступає до Львівського університету, стає активним членом гуртка студентської молоді, що самотужки досліджувала проблеми українського мовознавства та літературознавства, обговорювала новинки художньої літератури. Тут зачитували свої твори — і «божище львівської молоді Б.-І. Антонич», і Дарка Макогон. Молода письменниця виступає із читанням своїх оповідань і на більших літературних імпрезах, поряд із Б.-І. Антоничем, В. Ткачком, С. Гординським, Б. Жарським та ін. Коли через матеріальні нестатки вона мусила залишити університет, то вже була відома в літературному світі як перспективний молодий прозаїк. Влаштувавшись на роботу в часопис «Жіноча доля» у Коломиї, працює там до 1939 р., а потім переселяється до Львова. Крім «Жіночої долі», друкується в «Ділі», «Новій хаті», «Назустріч», «Но-



вому часі». Перші книжки — повість «Метелики на шпильках» і збірка новел «Химерне серце» — вийшли 1935 р. і здобули премію Товариства українських літераторів і журналістів ім. І. Франка. Претендували також на неї Катря Гриневичева зі своїми «Шоломами на еонці» та Наталена Королева з романом «1313». Нагороджена була «мало ще відома початкуюча Ірина Вільде». Під таким ім'ям і увійде вона в історію літератури, хоч спочатку воно мало бути «ширмою перед напастями критики й глузуванням ровесників на випадок краху», до того ж авторка, «справді почувала себе ще Дикою» (німецьке ШіШе — дика) в літературі. Наступного, 1936 р. з'явилася повість «Б'є восьма», а 1938 — роман «Повнолітні діти».

Суспільно-політична атмосфера в Галичині 20—30-х років не була кращою від буковинської. Польський уряд запровадив тут той же режим денационалізації. Закривались українські школи й культурно-освітні та національно-економічні заклади. Тож більшість західних українців широраділа приходові червоної армії у 1939 р., зустрічала її як визволительку. А потім «золотий вересень» забagrився кров'ю наступних місяців «волі», коли тисячі людей були кинуті до в'язниць, передовсім національно свідомі й освічені, тисячами їх вивозили до Сибіру. У червні 1941 р., коли червона армія поспішно відступала під ударами гітлерівських військ, всі ув'язнені були знищені. Аборигени-визволені псували картину: замість покійно шикуватися в колони смертників, пішли в загони УПА, де намагалися визволити свій край і від «братів зі Сходу», і від гітлерівців. Різні там були люди, не тільки герої. Але чи можна вважати бандитом майже весь народ, який на своїй землі боронив свою волю?

У такій суспільно-політичній атмосфері формувался світогляд Ірини Вільде, жили й мислили її герої; але на сторінки творів радянського часу ця атмосфера майже не потрапила. І все ж критика називала їх ідейно незрілими, бо письменниця зосереджувала свою увагу на інтимних переживаннях героїнь, а не на «викритті жорстокої капіталістичної дійсності»<sup>1</sup>.

Реалізм та соцреалізм чітко розмежовують передвоєнні й післявоєнні оповідання письменниці. Звісно, ранні її твори не в усьому бездоганні: деколи і перо ще не вправне, і світ героїв обмежений, нарочито відірваний від «зверхнього» суспільного світу, і поставлені проблеми вузькі. Але тут письменниця знайшла відповідний для роботи її уяви, при-

роди її таланту пласт дійсності — глибинні рушії індивідуальної психології, потаємно-інтимних переживань, філософії родинних взаємин, кохання, витоки характеру й поведінки — усе те, що складає спектр внутрішнього «світіння» людської особистості.

«Вавилонській вежі» кохання: «що серце — то інша туга, що серце — то інша пісня» — присвячені новели «Вавилонська вежа», «Піаніст», «Химерне серце», «Всюди однаково», «Лист», «Любовна пригода однієї дівчини», «Маленька господиня великого дому», «24 години», «Східна мелодія», «Ти». Щастя з погляду тогочасної жінки, смутна його відносність — «Щастя»; вибір нею життєвого шляху — мати «свій хліб» і бути самостійною чи «для жінки найкраща самостійність при боці чоловіка» — «Дух часу». Подібні проблеми порушувала письменниця і в публіцистиці того часу, друкуючись переважно в часописі «Жіноча доля» («Ми й наші матері», «За природне право жінки», «Шлях до щастя в домі», «Чи «ова» — це титул?», «Чи\* жінка й любка в одній особі?»)

Зовнішній сюжет у ранніх творах невибагливий, підкреслено звичайний. Їхнє достоїнство в тонкому зображенні душевних порухів у буденних стосунках між людьми, в підкресленні складності, важливості й недоторканості психологічної суверенності людини. Ця задушевно-люднознавча лінія, модифікуючись, ускладнюючись, міцніючи в професійному й жанрово-стильовому планах, пройде через усю творчість Ірини Вільде, завершившись у її улюбленому жанрі філософської мініатюри — «окрушинах», окремих скалках багатолокового життя, цікавих психологічних спостереженнях із філософським підтекстом. Задушевність, психологічна проникливість у баченні проблем людського, передусім жіночого серця і людських взаємин, відстоювання добра й доброти, людської порядності — це те, завдяки чому письменниця залишиться в нашій літературі навіть у час докорінної переоцінки цінностей.

Ірина Вільде у радянський період творчості намагалася не «збивати» ні себе, ні «трудящих жінок» на обивательсько-міщанські манівці, а вести до «світлого майбутнього». У своїх оповіданнях писала про те, що за капіталістичного ладу в бідняків не могло бути справжнього родинного щастя, бо «щасливою у житті і коханні трудяща людина може бути тільки за радянської влади» («Товаришка Маня»); про «життя західних українців під зорею радянської влади», які ту владу вимріяли в чорні роки неволі, коли «тільки вузька річечка Збруч їх відділяла від щастя» («Історія одного життя»); про «націоналістичних мракобісів, готових шохви-

<sup>1</sup>Цьох Й. Ірина Вільде // Вільде І. На порозі. К., 1955.

лини продати народ» («Кури»); про дружбу народів («Ті, з Ковальської»), особливо українців зі «старшими братами»: «Відколи світ світом, ще такого не було, щоб українець з росіянином полагодити не могли», і т. ін.

Та хоч як «удосконалювалася» письменниця в «благогортворному кліматі нової дійсності», все ж розчарувала пильних критиків перевиданим і переробленим у дусі вимог соцреалізму романом «Повнолітні діти»: знову сипались нарікання: «не показана класова боротьба, а на першому плані — національне». Звинувачення, як на ті часи, надто серйозні.

Насправді цей роман — один із кращих творів письменниці. Талановито, психологічно достовірно, з тремтливою ніжністю й стриманим ліризмом, водночас із безжальною відвертістю відображено тут процес становлення особистості головної героїні — Дарки Попович. Дитячі переживання дівчинки, що «мала багато клопоту з очима, які не вміють говорити неправди», перше кохання до юного скрипаля Данка Данилюка, ревності й розчарування, перші уроки життєвої зрілості. Усе подане через сприймання Дарки, спочатку дитини, потім підлітка й дорослої дівчини. Ця докладність душевних переживань героїні, її багата уява, що виказує в ній майбутню письменницю, факти біографії дають підстави віднести твір до автобіографічних. Та й чимало мініатюр, «окрушин», побудованих на фактах власної біографії («Тобі», «Довіра», «Зустріч», «Картка з старого альбому», «Страх», «Десь»), є ніби продовженням у часі сюжету роману. Внутрішній світ героїні органічно вписаний у зовнішній — життя Буковини під румунською окупацією в 20-х роках. У переробленому варіанті, пам'ятаючи про класовий підхід, авторка поділить гімназійних товаришів Дарки на соціалістів, що орієнтувалися на Радянський Союз (безкомпромісна Наталка Оріховська, її брат Роман, революціонер), і націоналістів (дочка фабриканта Стефа Сидір, Гиньо Іванчук).

У журналі «Жовтень» (1973, № 5) був опублікований фрагмент продовження твору під назвою «Дзеркало». Ця «повість про жінок» згодом переросла в роман-епопею «Сестри Річинські».

Книжковим публікаціям (перша книга — 1958, друга — 1964) передували журнальні та газетні уривки. Останній з них — «Столовників не буде» — завершує видання 1987 р., хоч і не виступає остаточним закінченням роману. Осяжний твір (понад 90 аркушів) вміщує величезну кількість персонажів — протагоністів із усіх суспільних верств тогочасної Галичини — духовенства, службовців, робітників, селян,

дрібних буржуа, а також відомості про діяльність різних партій та громадських організацій, про політику польської адміністрації, стан економіки, освіти, культури. У невеликих просторових рамках постає життя прикарпатського містечка Наше і приміських сіл — уся Галичина; у вузьких часових межах (1937—1939 рр.) через авторські ретроспекції та спогади героїв — суспільне життя Галичини 20—30-х років. Над романом письменниця працювала понад двадцять п'ять років. Зміни в її естетичних уподобаннях та політичних, ідеологічних орієнтаціях вплинули не тільки на об'єкт зображення, а розширили коло обсервації, концепцію людини й історії, дозу достеменної правди.

З погляду жанру «Сестри Річинські» — кілька романів у романі: родинно-побутовий, соціально-психологічний переростають у соціальний панорамний роман, далі — історико-революційний; у результаті постає досить складна, хай і художньо неоднорідна, синтетична структура. Тут закладені драма, лірика, філософічність, гумор, сарказм, пізнавальна історична інформація, що, правда, вихолошена згідно з офіційним тлумаченням західноукраїнської історії. З погляду організації тексту на кращих, живих, реалістичних сторінках панує драматичне начало: сцени-дії, де відповідальність за творення характерів повністю покладено на персонажів, ненав'язливо акомпановані епічно-розповідним та ліричним початками. А на ідеологізованих сторінках — публіцистичність доходить аж до пропагандистських кліше, авторський текст і слово персонажів однаково безживні й безликі. Численні прибудови й надбудови у стилі вдаваного радянського монументалізму та квазіепічності часто заступають собою ошатну й художньо ґрунтовну споруду протороману сімейно-побутового, психологічного (історія осиротілих сестер, яких життя вкинуло із теплої води в холодну, докладність і ґрунтовність зображення родинної сфери, тонке й проникливе змалювання жіночої психології), не завжди ув'язуючись із ним логічно й стилістично.

«Сестри Річинські» — справді найбільше творче досягнення письменниці, бо, навіть поставивши перед собою нездійсненні для її творчої індивідуальності (та й взагалі мистецтва) завдання, вона його виконала: написала роман. Це й найбільша поразка письменниці — компроміс між реалізмом і соцреалізмом, талантом і кон'юктурою, правдою життя, історії і «правдою» комуністичної ідеології. Та немає сумніву, що найкращі, непідробно ширі й талановиті сторінки пов'язані передовсім із темами, мотивами, мелодіями «камерного» характеру, на який був настроєний природою талант письменниці.

Це найбільше стосується високохудожнього змалювання людських характерів. Величезна кількість персонажів, сюжетних ліній, планів, екскурсів у минуле краю і героїв, відступів, подій, історичного фактажу — весь осяжний життєвий матеріал запускається у романний рух особливим епічним, «сюжетотвірним» талантом письменниці. Найдинамічніше розвивається центральна група сюжетних ліній, пов'язана з історією родини священика Аркадія Річинського, життям його п'яти дочок і дружини Олени.

Зовні благопристойний, насправді «політиканин і біржовий гондляр, людина без совісті і честі, донощик, лицемір і авантюрист», який «не вірить ні в бога, ні в чорта»<sup>1</sup>. Такий Аркадій Річинський — сильними, різкими мазками окреслений антигерой, що негативністю своєю репрезентує не тільки певний психологічний тип, а й тип греко-католицького священика. І ця обставина — оскаржуючи Річинського, оскаржує всю церкву, ліквідовану Сталіним і радянською владою, — змушує письменницю старанно, аж до втрати почуття міри, нагромаджувати нові й нові факти вини каноніка, і то вини по всіх можливих і неможливих статтях. Продовженням образу Річинського, щоправда, кожен зі своїми індивідуально-психологічними прикметами, поведінкою, є у романі й інші греко-католицькі священики. Ілакович, Нестор та Михайло Річинські, отець Йоанн — усі негідники й здирці, п'явки на тілі народному; жодної світлої постаті в цьому середовищі, навіть натяку на чисті помисли.

Смерть Аркадія Річинського і його банкрутство відіграли роль катаклізму, що гвалтовно зірвав покров «нормальності» з членів його родини, висвітивши спід душі кожного, справжній характер і різну реакцію на зміну суспільної, моральної і фінансової температури. П'ять сестер Річинських та їхня мати Олена — шість сюжетних розгалужень образу Аркадія, шість історій зі своїми персонажами, побічними лініями, новим життєвим матеріалом. Із двох потрясінь — смерть каноніка й банкрутство — друге, безперечно, вдарило по них сильніше й боліло довше, бо зруйнувало назавше приналежність до світу заможних людей, нав'язавши кожній із жінок нову й принизливу, обтяжливу для них роль і соціальний статус, що побутовою мовою означав одне: тепер жодна із сестер не мала шансів вийти заміж.

Світлі й темні риси в характерах сестер розподілені так, що молодша сестра, то менше в неї темного, батькового, і

більше світлого, материного. Найбільше чорноти в найстарших дочках Аркадія — Катерині й Зоні. Катерина успадкувала по батькові не тільки його непривабливу зовнішність, а й розум і характер, ще й перевершила усіх в підлості та цинізмі. Ціною ошукання та фактичного продажу євреєві-лихвареві Суліману молодшої сестри, красуні Нелі, Катерині вдається одружитися з доктором Безбородьком і втриматися у межах свого колишнього суспільного стану. Становий гонор, дотримання стильного етикету набирають аж хворобливих форм у Зоні, тим паче, що в неї менше підстав для гонору. При досягненні мети вона, як і Катерина, не вибирає засобів, зруйнована нею чужа доля не пробуджує докорів її сумління.

Великою симпатією обдаровує авторка третю сестру, Ольгу, «довіряє» їй не тільки важке психологічне завдання — перебороти соціальні стереотипи, внутрішньо підготувати себе стати коханою і дружиною робітника, а й ідеологічне: покохавши гегемона-революціонера Бронка Завадку, Ольга довела, що й попівна деколи може бути вартою поваги людиною.

Четверта із сестер — красуня Неля — наївна й беззахисна в своїй непристосованості до життя. Неля покохала приреченого до страти оунівця Маркіяна Івашкова і візьме з ним шлюб у тюрмі, відшукавши в цьому почутті, у своїй самозреченості смысл життя й тамування душевної спраги. Що стосується єдиного майже позитивного у романі оунівця Маркіяна (всі інші — дегенерати й зрадники, синки попів і поміщиків), то офіційний «короткий курс» західноукраїнської історії дозволяв наявність в ОУН малого проценту одурених рядових членів, ясна річ, не із середовища попів, хіба селян, як Івашків. Розгортання образу Нелі тісно переплітається із лінією Рафаїла Сулімана, його загадковим, якимсь містичним коханням до неї. Він і після смерті свого друга Аркадія опікується родиною Річинських, сподіваючись у нагороду отримати Нелю. Загалом авторка симпатизує Суліманові, маклерові, лихвареві й своєрідному мудрецеві, який шанує давні єврейські звичаї, напам'ять цитує Талмуд і Біблію, ніскільки не засуджуючи його за лихварство й гондлярство.

Найбільша оптимістка з-поміж сестер Річинських — Слава. Ця юнка наділена не тільки добротою, сердечністю, а й тверезим поглядом на світ, мужністю, силою волі й самоопануванням. Вона перша пориває із Северином Мажарином, залишає його, кохаючи й жаліючи за легкодухістю, безвольність.

<sup>1</sup> Волинський К. Слово про майстра // Вільде І. Твори: У 5 т. К-, 1967.

З великою ніжністю й співчуттям ставиться авторка до вдови Річинської, Олени. Вийшла за Аркадія молоденькою дівчиною, хоч кохала іншого: не сміла перечити опікунам. Так, боячись щось вирішувати, прожила до смерті Аркадія. Деколи своєю непрактичністю й наївністю видається молодшою сестрою своїх дочок. Тепер, звільнившись від диктату, починає жити, відкриває для себе принади світу.

Паралельно із вузлом основних сюжетних ліній розвиваються дещо слабші, художньо блідіші, хоч і там є чимало скрупульозно виліплених, а деколи кількома деталями, психологічними штрихами, людських характерів і типів.

Роман «Сестри Річинські», як і «Повнолітні діти», не закінчений, про що говорила й сама авторка.

В одній із округин Ірина Вільде писала: «Щоб увійти в безсмертя, людина мусить скласти два екзамени: один перед сучасниками, другий — перед історією». Іспит перед сучасниками вона склала. Тепер слово за історією.

## Григорій Тютюнник

(1920—1961)

Письменник народився у селі Шилівка Зіньківського району Полтавської області, де, як і молодший його брат Григір, провів тільки дитинство, якого, проте, вистачило, аби мати з чим братися згодом до слова. Університетський і фронтний досвід та вчителювання, праця в редакції журналу «Жовтень» — це слово хіба що шліфували. А, бува, й збивали на ідейно «непомильні» манівці, про що досить виразно свідчать назви перших публікацій майбутнього майстра: вірш «Комсомолец» у газеті «Большовик Зіньківщини» (1936), збірка оповідань «Зорані межі» (Львів, 1950), повість «Хмарка сонця не заступить» (Львів, 1957). Незгаданими тут лишилися фронтів поезії прозаїка, що увійшли до посмертної збірки «Журавлині ключі» (Львів, 1963), та розпочатий 1947 р. і не закінчений роман про соціалістичні перетворення на Західній Україні «Буг шумить», щодо причин невдачі з яким Тютюнник-молодший у спогадах про брата писав: «Мабуть, кожний серйозний письменник... не може написати справжній художній твір без «моделі». Не писав без неї і Григорій Тютюнник. Спробував раз, коли заходився над романом про Західну Україну («Буг шумить»), побачив, що без «моделі» його гне на вже вторований шлях, до «Поднятой целині», — і покинув. У «Вирі» ж що не пейзаж, що не характер, що не репліка — то й Шилівка, по-худож-

ницьки, безумовно, осмислена й узагальнена — як образ цілого народу»<sup>1</sup>. Та сила й значущість роману самою лише життєвою достеменністю всього в нім зображеного не вичерпується.

Зрозуміло, що багато чого в ідейних риштуваннях «Вир» (1960, 1962) мало бути зорієнтоване на уявлення й вимоги часу його написання. Особливо — у потрактуванні зламних моментів історії рідного народу: серед авторських коментарів є й ті, що ставали чи не обов'язковим ідеологічним загальником, якому автор додавав хіба що власного стильового «шарму», на кшталт: «Радянську владу хуторяни прийняли неохоче. Молодь і ще не старі дядьки повалили всім гамузом до Махна на здобутки гарячого коня і награбованих коштовностей. Під час колективізації від колгоспу відпиралися. Коли ж побачили, що викруту нема, заявили в один голос, щоб їм дозволили організувати степову кому-ну, яка, проте, довго не проіснувала, бо була розікрадена самими ж хуторянами. Пізніше їх приєднали до троянівської «Перебудови», але толку з того було мало: вишнівчани працювали нехотя, по неділях і по релігійних святах на роботу не виходили, а, позодягавши розшиті квітчастими манишками сорочки, бродили хутором, дудлили самогон, билися так, що кров цебеніла, як з биків, чи, позалязивши в холодок, грали в «хвильки», в «гарби», в «дурня» та точили різні побрехеньки».

Та сама скрадлива обережність (а може, й щира переконаність — хтозна...) вчувається у змістовому навантаженні багатьох інших персонажів твору. Особливо — представників «авангардної сили суспільства», комуністів Дороша, Оксена Гамалії, Гната Реви, лише останній з яких залишається людиною аж ніяк не взірцевою. Однак і це чиниться з певним прицілом: щоб гнучкішою виглядала теза, котру задля її переконливості письменник вкладає в уста метикуватого парубка Сергія Золотаренка: «Воно Радянська влада за народ стоїть, але в нашому селі з цим ділом нерозбериха виходить. З такою владою, яку ми маємо в особі Гната, люди не погоджуються. Сесії проводить для форми, грубіянить, ображає людей, одним словом, хазяйнує, як хоче... Кажу вам як комсомолец, є в нашому селі хлопець, змовились ми: не прикрутять Гната місцеві товариші, поїдемо вище правди шукати». Де саме «вище», письменник не вказує, вдовольняючись голосливо заявленим фактом присутності соціальної правди в країні, що, зрештою, робили всі: хто з вірою в не-

<sup>1</sup> Тютюнник Гр. Коріння: Спогади про автора роману «Вир» Григорія Михайловича Тютюнника // Твори. Кн. 2. С. 247.

погіршимість «відновлених» ленінських заповітів, а хто й так, про пильне цензорське та критичне око.

І все ж не ці ідейні загальники (є такі «правильні» наголоси і в зображенні окупаційного лихоліття) зробили «Вир» не просто помітним твором, а *явищем*, хоча у роки його появи друком і широкого розголосу українська проза бідною на здобутки не була; варто назвати бодай романи «Людина і зброя» (1960) О. Гончара та «Дикий мед» (1963) Л. Первомайського. І хай передчасна смерть письменника ніби поставила крапку на його активному входженні в літературний процес, проте є всі підстави твердити, що саме «Виром» заявила про себе принципово нова лінія в українській прозі трьох десятиліть, котра дала такі значні зразки народознавчого письма, як романне чотирикнижжя А. Дімарова «І будуть люди», дилогія В. Міняйла «Зорі й оселедці» та «На ясні зорі» і його ж прозовий цикл «Посланець до живих», «Кров мого сина», «Про цей бік правди», широковідомі «Лебедина зграя» і «Зелені Млини» В. Земляка, не кажучи вже про класичний за значущістю доробок Григора Тютюнника, який камертонним для себе, і небезпідставно, вважав художнє слово брата.

Чим же конкретно «Вир» і досі претендує на визнання як твір воістину зламний, такий, що навіть із вразливими сторонами не підлягає історико-літературному забуттю? Частково на це відповів ще у рік смерті Г. Тютюнника Василь Земляк, зазначивши: «Українська проза з появою «Виру» придбала ще одну якусь окрасу — може, ту середньостатистичну, котру приніс художник»<sup>1</sup>. Надто докладного розшифрування ця проста формула не потребує: найбільш живі й художньо вражаючі сторінки роману справді позбавлені озирання на сюжетні стереотипи в підході до «теми колгоспного села» (зокрема — до нав'язливого орадяннювання буквально кожного кроку й душевного поруху героїв, котрим належало засвідчувати або перемогу всього нового, або крах усього старого). Але ж — запитує своїм романом письменник — хіба, скажімо, у спалахові першого кохання все повинно бути новим? Для його носія — так. Проте й тоді треба неабиякого мистецького хисту, аби донести до читача це почуття таким самим свіжим, яким воно побутувало в серцях Тимка й Оріси — чи не єдиних на всю тодішню прозу молодят, котрі разом з автором абсолютно не дбали про те, аби душевна їхня позитивність підкреслювалася позитивністю конкретно-суспільною. Скажімо, ставленням до справ

колгоспу чи колгоспної праці, хоча, власне, господарські та хліборобські клопоти їх стороною не обходять.

«Зранку захмарило і довго сіяло на землю холодну, дрібну мжу, потім повіяв з Акерманщини вітер, розчистив небо, і на поля бризнуло сонце. Запарувала рілля, тьмяно заблищали на сонці одвернуті лемешами скиби землі. З дошової мряки виринув Вишневий хутір — з два десятки мазанок із зеленими від моху стріхами. Сонце пригрівало сильніше, земля дихала вільготніше, із голубого неба долітав повний жало журавлиний трубний клич, який то гучнів, то завмирав, танучи в голубій безвісти. Тимко, налягаючи руками на чепіги, часто задирав голову, проводжав даленіючі косинці журавлів, і тихий смуток облягав його серце. Він часто кутив і майже не розмовляв з Марком, який, проте, не зважав на замрію свого товариша, а витриндикував та винашувався біля бичків, як на весіллі або якому гриші. Тимко, журливо посміхаючись, з любов'ю дивився на свого веселого товариша, підганяв його незлостиво:

— Давай, давай, а то прийде дядько Прокіп, він нам за таку оранку наламає хвоста».

Час, що нуртує в надрах цього уривка і в натурах Тимка й Марка, за внутрішнім його наповненням не є соціально автентичним, як і Тимків сум — сумом приземлено «причинним», піддатим аналізу, який не заторкував би в ньому найголовнішого: фольклорно-поетичних його джерел і ресурсів. Тому й доміантною рисою творчого методу Григорія Тютюнника слід, очевидно, вважати не «реалістично-епічні» (Ю. Бадзьо), а ліро-епічні прозорки у макрокосмі селянського світу, котрий зі сторінок «Виру» постає гранично самодостатнім і цілісним. «Гранично», з огляду на обмеження, що їх накладала догматична критика й цензура на живе авторське співчуття своїм героям, авторську схвилюваність їхньою душевною красою, яку письменник рішуче й послідовно вивільняє од рабства в ідеології та політики. Його Тимко, Оріся, Марко — передовсім гарні селянські діти, а вже потім, завдяки природно міцним зв'язкам із моральністю хлібороба, — добрі орачі, воїни і т. ін. Так само й щодо решти сільського загалу, з-поміж якого найбільшим для прози відкриттям (і прикриттям!) височіє Йонька Вишор, маразматично, без жодних ідеологічних підкладок, скупий і звичайнісінький сільський дядько. Таку ж «визвольну» загальнолітературну місію виконав Кузь, вигукуючи, де треба й не треба, своє «Інтересно. Бож-же ж мій, як інтересно!»; а ще мовчкуватий і, як віл, роботящий Павло Гречаний, прив'ялена чоловіковими присікуваннями й саме тому, видно, незламна мати Тимка Уляна, байдужий до всього,

<sup>1</sup> Земляк В. Герой «Виру» // Літ. газ. 1961. 1 верес.

крім їжі й жінок, Денис Кошара. Вони стали на сторінках «Виру» *народом* не «ідейно потрібним», а *суцям*, якому відтоді повелось у слові набагато вільніше й легше, хоч на реальну його долю це не вельми вплинуло. Вони допомагали зрозуміти, що ніякого первородного гріха революція за уособлюваним ними народом не закріпила, а навпаки — завинила перед ним у тому, що почала вихитувати його з господарки, відривати од землі, нищити в нім хлібороба, хазяїна власного життя, а не прохача жебрацьких платні й пенсій в освинілої серед узаконеного здиства влади. Слід додати й те, що художнє слово про цей народ уже теж не трималося самого колгоспного двору чи контори. Воістину пророчий епізод, коли Бовдюг гримає на трохи підпилого у Вихорів Кузя:

«— Ти догавкаєшся! Ну на якого чортового батька ти в політику лізеш? Спитав, чому сало на базарі,— і сиди нішком. Так ні! Йому поясни, куди хліб дівається, чого матерії не вистачає. Яке твое діло?»

— Інтересно. Бож-же ж мій, як інтересно! Подивися у вікно — і то скільки видно! А як поїздити та з розумними людьми поговорити. Скільки ж тоді в моїй голові розуму прибавиться?

— А навіщо він тобі здався, той розум? Дурнішому легше на світі жити.

— Е, це вже ти не говори! Не говори! Чоловік на те й родився, щоб весь вік, скільки живе, розуму вчитися. Оце є в мене ще трохи тютюну в кисеті, прийду додому, куритиму та **все** над людським життям міркуватиму».

Саме над життям, а не лише над обов'язками перед майбутнім, штучне світло якого могло зробити, та все-таки не зробило, сільський наш люд незрячим. Бо мав він чимало світла в собі, про що одним із перших заговорив автор «Виру», обстоюючи право зображати людей, якими вони є, і у високості своїй, і в нищості.

## Анатолій Дімаров

(1922 р. нар.),

У гроно талановитих майстрів української прози повоєнного часу ім'я Анатолія Дімарова вписувалося повільно й важко. Принаймні, офіційне його визнання припізнилося на два десятиліття, коли брати за точку відліку 60-ті роки, впродовж яких одна за одною виходили частини роману

«І будуть люди» (1964, 1966, 1968). Лише за останню - «Біль і гнів» (1974, 1980) автор був удостоєний Шевченківської премії.

Втім, читацький загал визнав А. Дімарова ще раніше; перші романи «Його сім'я» (1956) та «Ідол» (1961) були досить популярними, хоча великої преси не мали.

На сьогодні доробок А. Дімарова вже хто зна чи й умістився б у добрий десяток томів. Загальномистецька їхня вартість, звичайно, не в усюму однакова, оскільки мінявся не лише час, а й художні смаки. Мінявся й сам автор, що розпочав життєвий шлях у учительській сім'ї на Полтавщині (народився 5 травня 1922 р.), встиг ювувати, ковтнув повітря окупації і навіть деякий час партизанів. І, напевно ж, не бачив себе в майбутньому саме письменником.

Феномен дімарівського стилю має дві виразні ознаки: глибоко народний психокolorит і пов'язану з ним оповідність вираження через слово і в слові. Недарма найулюбленишим жанром письменника в роки творчої зрілості стали ним у прозі узаконені «історії» — сільські, містечкові, міські — себто художні структури, де авторство розчиняється в матеріалі, що виповідає себе «сам». Його внесок у новітню українську прозу, можливо, тим значущий, що майже адекватно виражає народне пережиття історії. Стверджувати, що ця історія надто відрізняється од офіційних чи наукових її версій, може, й не варто: події та «етапи» і там, і там практично тотожні. А факти — різні. Так, революція, громадянська війна, сталінські й окупаційні жахи мали б народ, здавалося, коли не підкосити, то морально втомити. Та й ближчі до нас часи вимивали в ньому багато з того, що, подібно до гумусу, формувалося віками й так само, як цей родючий шар, в лічені роки не відновлюється. Але ж і не в лічені нищиться. Роман «І будуть люди», який з отого шару увібрав добру третину, досить детально унаочнює, що ж саме — коли не здобув, то з усіх сил беріг — і зберіг! — наш проріджуваний революцією та громадянською війною, сортований колективізацією й смертно вдарений голодомором українець у тому минулому, од якого найлегше було б раз і назавжди відхреститися.

А ми ж тоді звідки? Та звідти ж, звідки десятки дімаровських героїв, що, переживши голодомор, ходили залюбки на лекції, які «читав» їхній же сільський комсомолец Твердохліб, і, мов діти, скаржилися на нього районному начальству за те, що «забороняє Володька танцювати в сільбуді, каже, що то вже буржуйські пережитки. А співать дозволяє тільки «Інтернаціонал»...

— А ви б, може, «Галю» хотіли? — ще з більшим запалом Володя.

— А хоть би й «Галю»! Чим погана пісня?

— Тим, що її класові вороги співали!

— Почекай, Володю, почекай,— вирішив втрутитися Гінзбург.— То це що ж виходить: відмовитись від усіх народних пісень тільки тому, що їх співали наші класові вороги? Так тоді давай і від повітря заодно відмовимося, бо ним теж вороги наші дихали. Та й досі дишуть! Й од сонця, бо воно ворогам нашим світить!

— От-от,— зрадів підтримці Приходько. Отак воно й виходить, товаришу секретар. Ані поспівати нашим дітям, ні потанцювати у тому сільбуді... Та й нам було б веселіше! А то вийдеш після Володьчиної лекції надвір, стоїш та й думаєш: хоть би хто вмер чи справив весілля — все було б веселіше...»

Сценка як сценка, а проте зроджує шемливу, аж до гіркоти, печаль, адресовану не одному, а мільйонам отих, кому хто що хотів, те й забороняв (або, повчаючи, дозволяв), а вони терпіли, проте до останнього зберігаючи потребу в гурті, нехитрій пісні й танці. Думку про людяність цих людей автор виніс у заголовок свого роману не тому, що її шукав серед них, а щоб явити її читачеві як сушу, якою вона є, була й пребуде там, де нею тільки й рятувались. Як саме — уточнювати не треба: епопея Дімарова цю рятівну силу передає навіть самою інтонаційною палітрою авторської розповіді, щедрої на все, чим народ оберігав себе од душевної черствості та оглухлості, що мертвлять кожного, хто, подібно до Твердохліба, не помітив, як за ідейною пильністю втратив здатність розрізнати добре і зле.

Щоправда, Дімаров (і це теж істинно народна риса його прози) не поспішає з остаточним присудом навіть щодо цієї жертви класового дальтонізму, яка серед максималістських своїх вибриків мала й такий: в губернській газеті з'явилася замітка «Геть куркульку від бідняцьких дітей!». В ній говорилося: «Куди дивиться повітнаросвіта?.. Хто дозволив куркульській вовчиці калічити бідняцьких дітей? Чого, окрім ненависті до Радянської влади, до світової революції, може навчити вона? Не потрібно бідняцьким дітям таких сумнівних учителів!» Автором цієї замітки був той-таки Володька, а спрямував він її проти Тетяни Світличної, що, вийшовши з волі помираючого батька за літнього багатія Оксена Васюту, залюбки навчала сусідських дітей грамоти. Розлучена Ганна Мартиненко, чиїми саме малими Тетяна добровільно опікувалася, прилюдно віддухопелила дописувача, за що відсиділа добу в холодній, але на Володьку це не

вплинуло. Він і далі розважав, злив, а то й ображав односельців своїм нерозумним лівацтвом, аж поки війна не підвела його, вчорашнього голову колгоспу, а потім командира закинутої в рідні краї групи розвідників, до самісного підніжжя стіни, якою він був відгороджений довгі роки від народу і за якою в скрутну хвилину не бачив нікого, кому можна було б довіритися. «Бо, перебираючи в думках своїх земляків, бачив, які вони на роботі.., а що в них у душах, що вони роблять зараз, як поведуться у важку цю годину, як зустрінуть його, коли серед ночі постукає у вікно,— цього не міг сказати не тільки майорові, а самому собі». Це його й погубило, бо постукав він до одного з тих, що улесливо догоджали колись йому, а тепер іншій силі — окупантам. Він загинув героєм, іще раз повернувши читача до так і не розв'язаного, але чітко поставленого романом «І будуть люди» запитання: а хіба конче треба було опинитися в безвихідних і трагічних ситуаціях, аби знайти шлях до свого народу? Народу, який і в горі залишався добрішим, чуйнішим і навіть жертівнішим од багатьох із них, хто, як і Твердохліб, вважали життя під дулами завойовників не бідною, а провинною: «Чому на місці лишилися, не евакуювалися на схід? Німців чекали, піддалися пропаганді ворожій?..».

Чоловік, якому належали ці слова (а то був керівник жменьки «на сто відсотків перевірених», що відлежувались у бур'янах), на запитання: «І багатьох ви фашистів знищили?» — строго відповів: «Німців ми поки що не чіпаємо... Від того, що вб'ємо якогось фашиста, німецька армія не стане слабшою, а ризикувати загоном я не збираюсь. От наші зберуться із силами, поженуть фашистів на захід, отоді ми народ і поведемо за собою».

Війну перемогло саме народне життя. «Болем і гнівом» письменник стверджує це пристрасно, dokonано, завершуючи свою величну фреску окупаційного лихоліття епізодом, що найбільш виразно оголює полемічний нерв усієї епопеї. Єдина на всю спалену Тарасівку жінка Ганна Лавриненко відтягла з подвір'я мертвого німця, намила картоплі, знайшла обгорілий шолом і мовчки заходилася варити в нім хитру селянську їжу.

«Отой шолом і привернув увагу військових.

Військові в'їхали у спалене село вантажною машиною: двоє в кабіні, двоє у кузові, й одразу ж побачили Ганну, яка сиділа застигло над вогнищем. Військові були з фронтової газети, і один із них, наймолодший, аж шию витягнув, бо вгледів, у чому варить Ганна картоплю. Він одразу ж подумав, що неодмінно напише про цю жінку і шолом, він скла-

дав уже подумки фрази, красиві й гучні: про війну, про звиятугу наших солдатів, про безсмертя народу.

А Ганна ні про що те не думала: Ганна просто варила картоплю».

У цьому «просто варила картоплю» і є весь Дімаров, як мислитель і як художник. Другий відмовляється живописати будь-що інше, крім буденного обличчя війни, а перший... робить переможцем у ній разом з Ганною кожного, хто внутрішньо вцілів.

Чи не це ж саме після кожної напасти робив і робить уособлений цією жінкою народ, тисячожила витривалість якого, звичайно ж, не безконечна? Але допоки вона в нього є, доти й існує надія, що колись та не треба буде таким, як Ганна, кілька разів на життя усе починати спочатку: нагодувати с'як-так себе, братися годувати державу, щоб та стала на ноги й знову почала вгніджуватися в селянському естві, де проклянутись добру стає вже важче й важче. Над тим, чому і в якій мірі важче, письменник з дедалі більшою тривогою (а останнім часом — і неприхованим сарказмом) розмірковує в сільських, містечкових і міських «історіях», кількість яких зростає, а зміст соціально ширшає й поглиблюється.

Започатковані вони були збіркою «Зінське щеня» (1969), що народжувалась у полтавському хуторі Малий Тікач, мешканці якого, як це й трапляється в усіх відстояних сільських громадах, «породичалися» з більшістю людських цнот і вад, зогріваючи й караючи ними не лише сусідів, а й самих себе. Відлюдкуватість, грубість, захланність і затяте навертання до завше безборонного, але живучого, як спориш, добра, — для кожної з цих рис знайшлися в Тікачі чоловік, а то й жінка. Утім, до відомого протиставлення хуторян за принципом «моральний злочинець — доброчинець» письменник не вдається — бодай через те, що одержане таким побитом унаочнення, як та чи та людина живе, анітрохи не наближає до розуміння того, чому вона так живе.

Традиційна цивілізація села довго давала значно більше простору для самоствердження хоча б тому, що цим простором може стати власний город, хата, господарство, по якому добре видно хист і вдачу її господаря. Залишувана донедавна майже недоторканою адекватність громадських (робота на фермі чи в полі) і приватногосподарських функцій була, умовно кажучи, природоохоронницькою: село і його жителі зберегли поміж себе цілий праліс реліктово чистих натур найрізноманітнішого гатунку — од вродженого лайдака, забіяки чи скупердя до невтомного правдошукача, безсеребренника, доброчинця...

У нього, в цей праліс, де побувала війна, похазяйнували повоєнні нестатки та нехлюйство, і заводить читача сільськими своїми історіями А. Дімаров. Роблячи це не для пейзажних захоплень і не для ілюстрації сумнозвісної сільської «дикості», а для того, щоб вникнути в таїну життестійкості одних і самознищення інших. І тих і тих на хуторі ніби й порівну. Одні, як Карпо Лобко («Хата скраю») чи герой однойменної розповіді Федотович, зазнають повного краху через те, що вгризались лише у власний зиск, аж поки той не помстився їм непоправним горем з дітьми. А решта, маючи за плечима кожен своє, незрідка ніби й прожите життя, уперто ліплять душу, якій, коли придивитись пильніше, теж перепочинку катма, хоч од її клопотів багатства довкола не більше. Проте більше світла. А з ним разом і турбот, що про них автор читачеві лише натякає, як-от у розмові баби з онуком («Якимівна»). На запитання, ким він буде, як виросте, малий відповідає, що льотчиком, аби кидати на Америку бомби:

«— Так там же, в Америці тій, не самі тільки бандити живуть. А й діти, отакі маленькі, як ти, і жінки, як матуся твоя, і отакі, як я. То за що ж ти їх убиватимеш?

— Я на них бомби кидати не буду, — подумавши, каже Костик. — На американців кидати буду...

— Бомба, вона, дитино, не розбирає: убиває підряд... І старих, і малих.

Мовчить онук. Набурмосився, як бичок, на бабу й не гляне. А Якимівна йому лагідненько:

— Ти краще людей вози, а не бомби. Хай їм пек, бомбам отим! То великий грішник їх видумав: йому, мабуть, і своїх діток не жалко було.

Умовляла, умовляла, поки Костик пообіцяв:

— Я людей буду возити... І бомбу одну...»

І розмова, і багато з того, що їй передувало і що змусило врешті-решт Якимівну доживати віку не в місті з сином, а в Тікачі, — звичайні із звичайних; вбачати за ними якусь там символіку чи узагальнення не слід. Дімарову значно важливіше підкреслити в київському житті Якимівни його повне — навіть поруч із синовим — осиротіння, та ще — важкі випробування. Випробування добра, яке ця сільська жінка в собі носить і якого не розуміє поки що онук, і не схильна чути вольовита невістка. Перестав багато в чому розуміти й син: дивується, що мати так рано встає, постійно шукає роботи для рук. Нащо це все, коли можна просто вийти у двір, з кимось там посидіти, погомоніти? Але погомоніти про що? І хіба можна просто так, не думаючи про роботу, цілими днями в тому дворі сидіти?..



Цей ряд соціально та психологічно болючих питань зростатиме. Як і той, що зринає після знайомства з книжкою «Постріли Уляни Кашук» (1978),— вона разом з попередньою увійшла до підсумкового видання А. Дімарова «Сільські історії» (1987). Більшість її персонажів — теж люди літні, їм довелося дивитись у вічі найстрашнішому лихові — насильницькій смерті, яка в роки війни сліпо й легко косила всіх підряд, а ось біля них кружляла довше, одержуючи, бува, облизня. І часто через те, що боялись вони передусім не її, а осуду власної совісті. Саме так треба розуміти молоду рогозівську жінку Химку, що виходила потайки пораненого заврайнво Данила Микитовича і втекла після цього з дітьми із села, оскільки під тортурами виказала місце і час наступної зустрічі з ним. І хоч знала, що той, не зустрівши її в лісі, до хати не піде, все одно пройшла по заметених снігом дорогах сорок три кілометри назад, аби переконатися в цьому, після чого ті самі кілометри пододала за ніч знову.

Такі ж самі, як Химка, полтавські жінки, нехтуючи небезпекою, рятували, інколи й ціною власного життя, єврейських дітей («Діти»). Мотивування цієї, геть наче безрефлекторної, а насправді — глибоко вкоріненої в людині жертовності у Дімарова послідовно наворачтається до вже знайомої з «тікачанського» циклу основи основ людського характеру — вdachі. Vdachі в повному розумінні цього слова вродженої, яку народ камінчик до камінчика викладав у своєму генотипі тисячоліттями.

Посутньо про таке, як у війні, але безкровне вже прорідження реліктово «чистих» народних натур, їхнє поступове струхлявіння чи то в болоті застійного побуту, чи в духовно пісному ґрунті сучасних мегаполісів розмірковує А. Дімаров у книжках «Містечкові історії» (1987) та «Боги на продаж. Міські історії» (1988). Обидві вони густо населені людьми, чиї здебільшого скособочені долі свідчать про явну кризу цінностей, що їх держава мала, з одного боку, за моральний абсолют, а з другого — чи не щодень ігнорувала. Нехтуючи при тому й характери, де ті цінності прижились, аби врешті-решт стати разом з їхніми носіями нікому не потрібними. А бува, й офіційно переслідуваними, як це сталося з молодим робітником («Термінальна історія»): боротьбою з приписками він тільки того й добився, що судової справи проти себе. Таку ж неможливість пробитися бодай до здорового глузду, який подеколи підміняв усунуту з офіційних установ совісність, ілюструють трагічні історії доведеної до самогубства школярки («Дітям до шістнадцяти»), котрій її ж учителі грубо інкримінували розпусту; або молодого зя-

тя, що прийшов у сім'ю нареченої з крилами, але під тиском міщанського пресу мусив їх потайки пообтинати («Крила»).

Звична для дімаровського стилю де зболена, а де й навдивовижу терпляча (од самої ж бо людини у цім світі залежить далеко не все) просвітленість інтонаційної палітри письма у загадках і подібних до них творах («До сина», «Жизнь є жизнь», «Медалі», «Білі троянди, червоні троянди», «Дзвони») з часом відчутно загасає, поступаючись місцем дедалі важче стримуваному сарказму. Особливо у творах «Попіл Клааса», «В тіні Сталіна», де на авансцену виходять раніш недосяжні для художнього заглиблення зловісні тіні минулого. Робити з цього висновок щодо якихось докорінних змін манери письма, звісно, не варто: вона коли й робить якісь поступки, то лише матеріалові чергової оповіді. Це засвідчує й коротка повість «Самосуд» (1990), якою автор вигорнув із себе випадок, знаний ще з часів війни, коли жіноцтво накинuloсь на арештованого німцями енкаведиста, що морив їхній район голодом, і самочинно його скатувало.

Слід гадати, що схожі з цією повістю твори, які або виїшли вже друком (скажімо, «Притча про хліб» — вилучені колись із роману «І будуть люди» глави про 33-й рік), або тільки автором замислюються, ставлять метою доповнити картину всенародного життя од революції до наших днів. їхню вартість для майбутнього важко переоцінити, йдеться ж бо про високохудожній доробок, яким многостраждальному нашому народові не тільки співчували, а цим народом гордилися. Не гучно і без оскомних ідейних узагальнень. На цім у Анатолія Дімарова ґрунтується все — од наскрізного пафосу малих і великих епічних полотен до найдрібніших елементів змісту й стилю, що в єдності своїй творять художній світ, куди олжі шлях був заказаний. Як офіційній, так і літературній.

## Павло Загребельний

(1924 р. нар.)

Біографія Павла Загребельного в основних своїх рисах схожа на біографії багатьох інших письменників, що прийшли в літературу, маючи за плечима досвід участі в одній із найстрашніших воєн. Але є в ній і сторінки, що їх перегорнути довелося не всім.

Павло Архипович Загребельний народився 25 серпня 1924 р. На суворий час, коли по селах тривало «знищення куркульства як класу», закривалися й руйнувалися церкви, засновувалися тсози, колгоспи й лікнепи, припало дитинство письменника, який виріс в одному з мальовничих куточків України, на перехресті трьох областей: Полтавської, Кіровоградської, Дніпропетровської — в придніпрянському селі Солошиному на Полтавщині.

Щойно була закінчена десятирічка — налетіла війна, і вчорашній випускник, ще не маючи повних сімнадцяти років, пішов добровольцем до армії. Був курсантом 2-го Київського артучилища, брав участь в обороні Києва, в серпні 1941 р. поранений. Після госпіталю — знову військове училище, фронт і тяжке поранення в груди 1942 р., після якого — полон, і до лютого 1945 р. — фашистські концтабори смерті.

У 1945 р. майбутній письменник працював у радянській військовій місії в Західній Німеччині. З 1946 р. — він у рідних краях, навчається на філологічному факультеті Дніпропетровського університету. По його закінченні (1951 р.) — майже півтора десятиліття журналістської роботи (в останній дніпропетровській газеті, в журналі «Вітчизна» в Києві), поєднуваної з дедалі інтенсивнішою й помітнішою для загалу письменницькою працею. В 1961—1963 рр. П. Загребельний — головний редактор «Літературної газети» (яка тоді здобула і свою нову назву — «Літературна Україна»), приблизно в той же час з'явилися і його три перші романи «Європа 45», «Європа. Захід», «Спека».

Не меншою творчою й громадською активністю відзначалися і наступні два десятиліття; протягом 60—70-х років прозаїк написав більшу частину своїх романів, зокрема й найвагоміші з них — «День для прийдешнього», «Диво», «З погляду вічності», «Розгін», «Левине серце», «Євпраксія», виступив із кількома п'єсами, створеними на їх основі — «Хто за? Хто проти?» («День для прийдешнього»), «І земля сказала мені навстріч» («З погляду вічності»), із численними публіцистичними та літературно-критичними статтями. За його сценаріями на Київській кіностудії ім. О. П. Довженка знято художні фільми: «Ракети не повинні злетіти» (1965), «Перевірено — мін немає» (1966), «Лаври» (1974), «Ярослав Мудрий» (1982).

У 1979—1986 рр. П. Загребельний очолював Спілку письменників України, був головою Комітету по Державних преміях ім. Т. Г. Шевченка, обирався депутатом Верховних Рад колишнього Союзу та України. В 90-х роках письменник відходить від активного культурно-громадського життя, його

зрідка чути по радіо чи телебаченню, але й далі активно й плідно працює.

Серед естетичних, художніх прикмет літературного процесу другої половини 50-х та 60-х років — подолання описовості, пожвавлення особистісного начала, активізація авторської творчої позиції. Прикладом цього є і тодішня проза П. Загребельного.

П. Загребельний — романіст. Однак починав з новел і повістей, підходячи в них до своєї теми, жанру, стилю. Опубліковані в другій половині 50-х років збірки оповідань «Учитель» (1957), «Новели морського узбережжя» (1958), повісті «Марево», «Там, де співають жайворонки» (1956), «Долина довгих снів» (1957) багато в чому являють перші спроби пера з властивими їм слабкостями. Але у збірках оповідань «Учитель» та «Новели морського узбережжя» вгадувалося і щось свіжіше, ніж у численних книжках новелістичного потоку.

Серйознішою творчою заявкою П. Загребельного стала «Дума про невмирушого» (1957), присвячена молодому солдатowi, який загинув у фашистському концтаборі. Життєвий матеріал, що послужив основою повісті, був близький власному воєнному досвідowi автора, і вже цим були зумовлені позитивні якості твору. Лірична забарвленість розповіді природно відтіняє тут пафос подвигу українського сімнадцятилітнього юнака Андрія Коваленка, який з гідністю пройшов через нелюдські випробування й боровся навіть після своєї смерті: вмираючи, він помінявся з іншим в'язнем, поляком Єжи Фурчаком, номерами, аби допомогти тому втекти з концтабору.

Не все в повісті «Дума про невмирушого» було написано впевненою і вправною рукою, але в українській військовій прозі другої половини 50-х років вона була досить помітною.

Кроком уперед став наступний роман П. Загребельного «Спека» (1960). Виходячи з наміру, що стане постійним його принципом, — класти в основу задуму полемічну настанову, а часто й заперечення «типових», «середніх» взірців, письменник у «Спеці» прагнув спростувати стереотип «виробничого» роману, позбавленого людинознавчої глибини, духовної проблематики.

Характерним для багатьох прозових творів 60-х років, зокрема присвячених сучасності, було те, що вони ставили в центр уваги проблеми особистості, її ролі в суспільстві, її морально-духовного потенціалу. Це був найчастіше аналітико-психологічний, лірико-психологічний роман або повість такого плану.

Опублікований 1964 р. роман П. Загребельного «День для прийдешнього» наочно засвідчував ці позитивні прикмети літературного процесу, так само, як і чимало ознак індивідуального зростання письменника. Тут відтворено гострий і цікавий конфлікт, привернуто увагу до наболілої соціально-етичної проблеми, влучно змальовано ряд характерів, у тому числі й складних, суперечливих. Винахідливою була й сама композиція роману, який, охоплюючи великий життєвий матеріал, розповідав лише про один день, одне засідання в Інституті житла («Вечір», «Ранок», «День» — так автор називає три частини твору).

Органічно й оригінально розкрився тут розповідний хист П. Загребельного. Присутність автора постійно відчутна в романі — він виступає як вельми темпераментний, цікавий і ерудований коментатор. Така просякнута іронією розповідь виступала активним стилетворчим чинником, подекуди потісняючи об'єктивний саморозвиток характерів, хоч тут і велике місце посідають внутрішні монологи, спогади, рефлексії героїв.

Головна колізія в романі — засідання журі і його вибір серед багатьох поданих під девізом проектів найкращого. Зробити це з професійного боку зовсім не важко, але стало відомо, що директор інституту підтримує проект зовсім інший, сірий і безбарвний. Розгортається, таким чином, розмова про принциповість позиції вченого, самостійність мислення, пристрасне відстоювання правоти і, з другого боку, спір з безпринципністю, демагогією, боязкістю власної думки, байдужістю до загальної справи.

Влучно, з допомогою засобів тонкої іронії, гострої сатири виписані образи директора Інституту житла Кукулика, вченого секретаря Кошарного, заступника по господарчій частині Жеребила. Кукулик змальований докладно, з різних боків. Це бездарна, обмежена, хоч зовні й імпазантна людина, він володіє чіпким умінням пристосовуватися, триматись на поверхні.

У кінцевому наслідку основним ідейним осердям роману виступає розмова про почуття внутрішньої відповідальності людини перед людьми, перед суспільством, про діяльну позицію, а не змирненя зі злом, і нещадна критика бездумно-віконавської психології, механістичного, безликого, неоживленого власною мислю думання, тактики перестрашування, професійної, духовної та всілякої іншої інерції. П. Загребельний обґрунтовано встановлює пряму залежність між поширеними стереотипами «Я не можу взяти на себе відповідальність» і розпливчастим, але магічним «ми» («ми не дозволимо», «ми не маємо на це права») або «є така

думка». «...Чому вона є? Де вона взялася? — міркує Іван Діжа.— Як вона могла виникнути поза мою й твоєю головою, поза нашими головами, поза головами тих, хто покликаний створювати цю думку, формувати її, народжувати?...».

Переконаність у тому, що в кожній новій книжці письменник має виступати по-новому, не повторювати не тільки інших, а й себе попереднього, штовхає П. Загребельного до написання романів експериментальних, з надто широким «розкидом» за матеріалом, і за темою, і за проблематикою, і за композицією. Так, опубліковані підряд «Шепіт» (1966) та «Добрий диявол» (1967) були присвячені нелегкій службі прикордонників; це продовження пригодницької лінії, започаткованої П. Загребельним першими романами «Європа 45» і «Європа. Захід». Твори не позбавлені форсажу, довільності, покvapливих зовнішньо-сюжетних, а не ґрунтовно-психологічних розв'язань.

Значно змістовнішим і результативнішим творчим пошуком позначений роман «Диво» (1968). Автор робив спробу поєднати в одній розповіді далеку минувшину й сучасність. Приклади зміщення часових площин до цього були вже в «Дикому меді» Л. Первомайського, деяких інших творах української прози, але здебільшого такі перехрещення часів відбувалися або в межах тої самої історичної епохи, або становили собою суто умовні «вкраплення». У «Диві» ж стало поруч: «1965 рік. Провесінь. Надмор'я». — «Рік 992. Великий сонцестій. Пуща». — «1941 рік. Осінь. Київ». Зіставлялося те, що реально було розділене майже тисячоліттям. І героєм роману виступала Софія Київська — мистецький витвір, що справді належав XI століттю, і такою ж мірою століттю двадцятому, — незвичайне диво, що «ніколи не кінчається й не переводиться».

Крім уже знайомих рис творчого почерку П. Загребельного, тут виявилися й деякі інші: звернення до історичного матеріалу зумовило більшу дисципліну художнього мислення, автор показав себе як майстер пластичних, багатотональних, опуклих картин та характерів; у «Диві» значно виразніша, цілісніша, ніж у попередніх романах П. Загребельного, авторська художньо-філософська концепція.

Майстерно зображений у романі митець Сивоок, будівничий Софії Київської. Його доля — це доля талановитого робітника з древлянських земель, який багато блукав по тодішній Русі, був ченцем у болгарському монастирі, згодом, полонений, потрапив до Візантії, працював у константинопольського майстра як будівник і оздоблювач храмів і аж згодом, дозрілий у своєму таланті й розумінні життя, повернувся до Києва, на рідну землю... Доля героя розкрита змалку й до смерті, особистість його показана у внутрішньому зростанні.

Відштовхуючись од запису в літописі Нестора про збудування собору Ярославом («...святей Софьи, юже созда сам...»), полемізуючи з цим твердженням літописця вже епіграфом з Брехта («Хто звів семибрамні Фіви? В книгах стоять імена королів. А хіба королі лупали скелі й тягали каміння...»), П. Загребельний створює образ русича Сивоока, талановитого митця древніх часів, і пристрасно переконує читача, що в славнозвісному архітектурному шедеврї є відсвіт життєвого й творчого подвигу нашого далекого предка, вірного сина своєї землі.

Складним, суперечливим постає образ князя Ярослава, змальований багатовимірно, зі справжнім реалістичним хистом, на широкому й різноманітному історичному тлі (тогочасне життя Києва, Новгород, древлянсько-язичницька Радогость, звичаї, обряди, мистецтво й архітектура, книжна справа, характерні ремесла, особливості праці й життя трудового низу і міжусобиці, війни, інтриги князів та їхніх прибічників...). Але зображується Ярослав Мудрий передовсім у психологічному плані, як людина і син свого часу, — багато в яких рисах привабливий і водночас жорстокий, а нерідко й підступний; далекоглядний, закоханий у книги, прогресивний як розбудовувач Київської держави — і разом з тим, звичайно ж, виразник інтересів свого стану, далекий від турбот про життя бідного люду...

Внутрішньо масштабні і як типи, і як індивідуальності, Ярослав і Сивоок дали авторові можливість розгортати важливі роздуми узагальнено-філософського значення — про владу та мистецтво, талант і державу, про тлінне й нетлінне, творення й руйнування.

Багатий ідейно-психологічний зміст роману, різні розгалуження основної його проблематики зосереджуються, звичайно, не лише в образах Сивоока і Ярослава. Дід Родим, молодий стрілець Лучук, підступний медовар Ситник — суцільне втілення зла, ширий Сивооків товариш грузин Гюргій, майстер, позбавлений мужності, яку дає справжній талант, пристосуванець з одинадцятого століття Мішило (це про нього Сивоок вигукує: «Бійся посередності, о княже!») і чимало інших, зокрема майстерно виписані, не схожі між собою жінки — острів'янка Ісса, лісовичка Шуйця-Забави, Ягода із Радогості, дочка Шуйці Ярослава — багатолике велелюддя, що разом з рясним історико-суспільним тлом створюють широкий і своєрідний образ епохи.

Серед помітних героїв роману — і наші сучасники: вчені Гордій Отава та його син Борис (історик Гордій Отава під час війни рятує фрески Софії від вивезення до Німеччини, хоча при цьому й гине; Борис Отава досліджує історію зна-

менитого собору, продовжує справу батька). Це все розвиток тої ж теми мистецтва — і як «дива», і як боротьби проти несвободи й зла, і як співця всього життєтворчого. «Хотілося показати нерозривність часів,— пише П. Загребельний у літературно-критичній статті «Спроба автокоментаря», — показати, що великий культурний спадок, полишений нам історією, існує не самодостатньо, а входить у наше життя щоденне, впливає на смаки наші й почування, формує в нас відчуття краси й величі»<sup>1</sup>.

Після «Дива» виступи П. Загребельного в історичному жанрі стають постійними — існує вже ціла серія його творів про Київську Русь та інші періоди вітчизняної й світової історії: «Первоміст» (1972), «Смерть у Києві» (1973), «Євпраксія» (1975), «Роксолана» (1980), «Я, Богдан» (1983).

Деякі з важливих і цікавих ідей «Дива» письменник поглиблює в «Первомості», розмірковуючи про глибокі коріння патріотичних почуттів, властивих простолюдові, в даному разі смердам, розкритим тут у ряді цікавих і примітних образів, а так само і про «родовід» бездуховного утилітаризму та прагматизму (воевода Мостовик, «попидло» Стрижак, «підслухайло» Шморгайлик та ін.).

По-різному реалізується дослідницький інтерес П. Загребельного до минулого. В одних випадках він відштовхується від одного-єдиного рядка в літописі і, спираючись на знання епохи й певного історичного матеріалу, надає великі повноваження вимислові й фантазії. У «Первомості» йому таким вихідним пунктом послужило речення з Іпатіївського літопису (1115 рік): «Того ж літа устрої мост через Дніпр Володимир», а в «Євпраксії»: «У літо 6617 (1109) переставися Євпраксі Всеволожа дщї місяца іюля в 9 день і положено бисть тіло ея в Печерском монастирі оу двері...»

В інших випадках прозаїк здійснює реставрацію шляхом знімання різних нашарувань-трактовок, даваних як літописцями-сучасниками, так і істориками інших епох, канонізованих у легендах, міфах, піснях, прагне домогтись нового і, з його точки зору, точнішого, справедливішого «прочитання» віддаленої доби і її постатей. Радикально переосмислений, наприклад, Юрій Долгорукий, якого автор виправдує й захищає від ущипливих оцінок тогочасних літописців; е неприхована полемічність у висвітленні письменником постаті Роксолани.

<sup>1</sup> Загребельний П. Неложними устами. К., 1981. С. 444.

Важливо, що кожний із історичних романів П. Загребельного містить бодай кілька цікавих, добре розроблених і соціально, і психологічно, змістовних характерів. Це, зокрема, внутрішньо зболена Євпраксія, яка зовсім юною потрапляє в Саксонію як дружина маркграфа і там, серед духовного блуду і бруду, втрачає ціле життя, не втрачає тільки до самого повернення додому, до старості й смерті несхитного потягу до землі «чеберяйчиків», любові до рідного краю. Це Роксолана — Анастасія Лісовська, донька українського священника із Рогатина, яку п'ятнадцятилітньою продали в ясир і яка, потрапивши до гарему турецького султана Сулеймана, стала незабаром його улюбленою жоною, баш-кадуною і «майже сорок років потрясала безмежну Османську імперію і всю Європу». Але зосталася лише «тінню й легендою», — пише автор у післямові до роману й запитує: чи варто воскрешати «тіні минулого»?.. «А, може, слід нарешті поєднати історію цієї жінки з історією її народу, з'єднати те, що було так жорстоко й несправедливо роз'єднано...» «Досі Роксолана належала переважно легенді, міфології — в романі зроблено спробу повернути її психології»<sup>1</sup>, — уточнює свій задум автор.

І справді, «Роксолана» — роман історико-психологічний. Прозаїк прагне проникнути у внутрішній світ непересічної особистості XVI століття, збагнути поведінку, почуття, інтелект Роксолани-Хуррем, посперечатися з польським, фінським, німецьким та іншими авторами, що доволіно інтерпретували її біографію, вважаючи за найголовніше в ній — фактологію інтимного життя, присмачену східною екзотикою. П. Загребельного передовсім цікавить, як і чому Роксолана, котра, здається, не зробила нічого виняткового чи видатного в історії, «не загубилася і не згубилася в вік титанів» епохи Відродження. Вона зуміла відстояти свою людську й жіночу гідність у суспільстві, де зробити це було практично неможливо. Боротьбу Роксолани і Євпраксії жила пам'ять про рідну землю, вона була тим «порогом», який уберігав їхні особистості, не давав їм бути поглинутими чужорідним оточенням.

Два начала — народне й особистісне, дві сфери — історію і психологію, два крила — людини-державця, творця подій і людини з усім своїм неповторним, сокровеним індивідуальним світом П. Загребельний поєднав в історичному романі «Я, Богдан», що має підзаголовок «Сповідь у славі».

Виразно особистісний, монологічний, психологічний характер роману П. Загребельного мав би поменшувати його «панорамні» можливості. І все ж сам предмет зображення — національно-визвольна війна українського народу — задає творові необхідний масштаб і епічність. При всій полемічній заостреності, підкресленій суб'єктивності (це обумовило і ряд втрат роману, послабило подекуди реалістичну ґрунтовність — назвемо, зокрема, відзначаване критиками перебільшення місця і мотивувальної ролі інтимно-любовних колізій), тут і калейдоскоп виразних людських фізіономій, і глибина проникнення в суть подій і людей, і виразне виявлення національно-історичних прикмет життя народу. Важлива роль у цьому історико-психологічному романі випадає не тільки документальному матеріалу, а й документам фольклорним чи напівфольклорним — народним переказам, думам, пісням, легендам, бувальщинам.

Богдан Хмельницький, який охоплює поглядом не тільки свої дії і вчинки, не тільки свій час і боротьбу за національне визволення українського народу, а й їхні історичні наслідки, підтверджуючи чи заперечуючи судження істориків і літераторів — мудрий політик, освічена, талановита людина, непересічна особистість з неабиякими суперечностями, внутрішніми драмами — такий був задум автора, таким було його завдання, цікаве й надзвичайно складне.

Твори П. Загребельного з минулого, безумовно, відіграли «пожвавлюючу» роль в українському історичному романі 70-х років, вони ніби зруйнували «межові стовпи» між історією і сучасністю, що відчувалося передусім у їхньому моральному пафосові, аналітично-дослідницькому прицілі, полемічності проблем, філософській наснаженості. Енергійність у творенні нових історичних версій і концепцій йшла в парі з енергійністю формальних пошуків, про що свідчать оригінальні композиційні нововведення, вільність і іронічність розповіді, різноманітні прийоми вмонтування в розповідь документів (дійсних і вигаданих) тощо.

Інтерес, який П. Загребельний виявив у «Спеці» та «Дні для прийдешнього» до зображення робітничого життя, проявився і в трьох невеликих романах: «З погляду вічності» (1970), «Переходимо до любові» (1971) та «Намилена трава» (1974), об'єднаних спільними героями і передусім — образом молодого трубопрокатника, щирого, чесного, наділеного фантазією та почуттям гумору, схильного до «філософствування» й здорового скептицизму, іронічного Дмитра Череди. А проте не все в трилогії виписане на доброму художньому рівні, на багатьох сторінках відчувається наліт белетризму; в «Намиленій траві» — надмір

<sup>1</sup> Загребельний П. Неложними устами. С. 460.

«викривальної» публіцистики (це — репортаж про перебування героя в США).

Те, що в трилогії «3 погляду вічності» ніби розподілялося по окремих романах («виробничому», «психологічно-драматичному», «політичному»), автор, видимо, прагнув синтезувати, сполучити «простір і інтимність» (вислів М. Слущіса), у романі «Розгін» (Державна премія СРСР, 1980).

Герой «Розгону» — учений Петро Карналь. Академік-кібернетик, людина багатьох службових і громадських обов'язків, ветеран війни із тяжкою воєнною долею, він вносить у твір важливу філософсько-моральну проблематику, задає йому певний інтелектуальний рівень. До «Розгону» багатогранно увійшли і наука, і політика, і мораль, і виробництво, і кохання, і родинні стосунки. В ньому перетинаються різні часові площини і площини просторові, географічні, утворюючи роману будову з чотирьох книг («Айгюль», «В напрямі протоки», «Ой крикнули сірі гуси», «Персоносфера»).

Основне місце дії в «Розгоні» — місто, міське життя, Київ, Одеса, Придніпровськ, але є і далекий кінний завод у туркменському степу, є і українські Озера — рідне село Карналя, до якого його прикликає телеграма про смерть батька («Матір його везли колись кіньми. Коні були копитами по його маленькому серцю. Тепер журчав мотор. Притишено, сумирно, винувато»). Є Париж, куди Карналь приїздить для участі в міжнародному «круглому столі» на тему «Людина в стихії науково-технічної революції» і виголошує публіцистично пристрасну й гостру промову.

Головний герой «Розгону» постає як особистість внутрішньо багата й цікава, що живе інтенсивним духовним життям. Це відчувається, зокрема, і в його роздумах про рідний край з його безмежною розкішшю природи, про історію рідного народу та її духовне значення для формування сучасної особистості.

Втім, розкриваючи характер Карналя, автор нарощує велику кількість різних граней, і ця широта спричинює іноді «розпливання» образу. Загальнотипове переважає над індивідуально-особистісним і в зображенні постаті заступника Карналя і його антипода Кучмієнка, пристосування й користолобця. Тут знаходить висвітлення сьогочасний варіант постійно досліджуваної в прозі П. Загребельного проблеми — конфлікт таланту й посередності, людей обдарованих і людей духовно вбогих. Вона постає тим гострішою, що автор трактує Кучмієнка і Карналя як єдність протилежностей («А може, Кучмієнко — це твоя антиособистість... живий

докір власній недосконалості?» — запитує себе герой «Розгону») і взагалі не відділяє категорично його риси від рис цілком, здавалося б, позитивних персонажів.

Пожавлення в другій половині 70-х років на ниві тієї прози, яку називали то «вільною» і «умовною», то «химерною» і «фольклорною», не могло не зачепити і П. Загребельного. Більше того, він виступив тут одним із перших, написавши веселий, іскристий, заснований на бурхливій фантазії і примхливій грі уяви роман «Левине серце» (1978), вдало поєднавши стильові ресурси гумору, зокрема народного, іронії, лірики й публіцистичності, навіть подекуди документалізму.

Оригінальний у романі образ оповідача, яким виступає сам автор, письменник Павло Загребельний; вдаючись нерідко й до самоіронії, він гумористично висвітлює деякі факти своєї біографії, шаржує певні слабкості своєї прози.

Як завжди, в романі багато інформації, здебільшого, ясна річ, поданої сміховинно, — від відомостей про Гомерову «Іліаду», козаків Запорозької Січі і до з'ясувань, що таке «українські виреники», або «фуражна королева», або «дирсертация»...

У ході цієї весело-іронічної, вільно побудованої розповіді, насиченої влучними афоризмами й репліками, дотепними коментарями, парадоксами й пародіями, словами-новотворами, однак, порушується чимало більших і менших питань — приміром, про безпам'ятність, «сверблячку все перейменовувати», про НТР і природу, чи про пристрасть до створення комісій («по охороні, по боротьбі, по стримуванню, по освоєнню, по роботі з жінками, по роботі з молоддю, у справах пенсіонерів...»), про міграцію молоді з села...

Бачимо в романі також чимало цікавих персонажів фейлетонного характеру, котрі критика визначила як «називні». Це і дядько Обеліск, для якого не було в житті проблем, зате були гасла, згідно з якими все можна «знищити як клас» і на честь перемоги «водрузить обеліск» («Відчуваєте, як нове перемагає?» — доскіпувався він у автора, впіймавши за пельтьки. «Відчуваю.— Отож-бо! А чого не вистачає? — Мабуть, ще мало техніки? — Техніки? Чоловіче, побійтеся бога! Обеліска не вистачає!.. На честь перемоги над відсталістю»). І найдошкульніше зображений «передовик виробництва» Самусь, який заявляє агрономові: «Моє діло посіяти, а вже зійде чи не зійде, то ваша турбота».

З доброю усмішкою (в окремих випадках — і любовнелірично і серйозно) окреслені тут позитивні образи, передусім головного «призвідця» розповіді — чесного й тямкови-

того, але сором'язливого й «не пробивного» хлопця-комбайнера Гриші Левенця, який одержав при народженні ім'я Річард, далі вже став Грішардом і Гришею «з левиним серцем»...

Роман «Левине серце» має своєрідний вступ «від автора», в ньому письменник говорить про свій намір зіпертися на слово, в якому «промовляють до тебе народ, історія, культура, честь, гідність, майбуття», скористатися з цього слова, вловити й передати поезію думки, «високу свободу розкутого сміху, іронії, дотепу, жарту». В цілому цей задум успішне\* втілюється.

Це ж можна сказати й про продовження «Левиного серця» — роман «Вигнання з раю» (1985), хоча критика й сприйняла його стриманіше, зауважуючи пряміші, більш лобові й менш «грайливі» художні розв'язання в творі.

Вступне слово чи передмову й післяслово зустрічаємо і в інших романах П. Загребельного — «Первоміст», «Смерть у Києві», «Роксолана» та ін. Іноді це свого роду невеликі літературознавчі, а то й історіографічні етюди. Взагалі П. Загребельний часто виступав у 70—80-х роках з критичними й літературознавчими статтями в пресі, доповідями, промовами й інтерв'ю, виявляючи в них уже відомі з його романів темпераментність, полемічність, гнучкість думки й стилю, ерудованість. Ці виступи письменника зібрані в книжці статей, есе і портретів «Неложними устами» (1981), хоч, звичайно, не все тут рівноцінне й повноцінне. До неї ввійшла й невелика, перейнята непідробним ліризмом повість-дослідження «Кларнети ніжності», присвячена П. Г. Тичині.

І критика та публіцистика, і драматургія (п'єси «Хто за? Хто проти?», «І земля скакала мені навстріч», «Межі спокою»), і передовсім, звичайно, романістика П. Загребельного виявляють індивідуально самобутній письменницький стиль, своєрідний творчий світ. Ми впізнаємо його по гострій проблемності більшості його книжок, полемічності, що завжди виступає як антитеза інерції думки, описовості, в'язкості фрази, по гостро критичній спрямованості проти негативних явищ життя, по добре відчутній, крім життєвої, і книжній основі, особливому нахилі до пошуків, експериментів, частому відштовхуванні від звичного й усталеного, іноді сперечання з ним чи й пародіювання. Його творам властиві природні й успішні переходи від животрепетної сучасності до історії, публіцистична наснаженість, постійне прагнення до багатотональної розповіді, охоче використання різноманітних засобів умовності — гротеску, гіперболи, сміливі композиційні нововведення й зіткнення різних стилістичних планів (іронії, патетики, лірики, документальної діловитості) тощо.

Бурхливий і спонтанний, нерідко стихійний творчий метод обумовив і відповідний до нього оригінальний стиль: за прозовою манерою П. Загребельного закріпилося визначення вільної, розкутої, а то й «ексцентричної»; серед її інгредієнтів — і насиченість розповіді найрізноманітнішою інформацією, парадоксами, коментарями з тою чи іншою емоційною барвою, винахідливість літературного вимислу, фантазії і взагалі схильність до згущення фарб, нерідко мозаїчний, екстенсивний спосіб художніх мотивувань та інше. Сильовою ж домінантою в усьому цьому слід вважати авторську настанову на розповідність, постійне намагання зробити її цікавою і неодмінний її супровід — іронічність.

Певна річ, романістика П. Загребельного не вільна від уже згадуваних елементів белетристичності, полегшеного імпровізаторства, похибок чуття міри й самоконтролю, але справедливо й те, що мистецький неспокій автора, новаторський порив не дають цій рухливій прозі канонізуватися: майже кожний новий роман П. Загребельного ще різкіше окреслює й доводить її оригінальність, заперечує будь-яку застиглість у тематиці, характерології, поезиці.

«Горбачовську перебудову» П. Загребельний зустрів із випередженням, опублікувавши 1984 р. у журналі «Вітчизна» (№ 1—2) роман «Південний комфорт», просякнутий пафосом гострого сатиричного викриття прокурорсько-суддівського корпусу, його закулісного життя, корупції, безпринципності, прихованих за демагогією зловживань; впізнаними тут були не лише самі явища, а подекуди й конкретні особи, що, внаслідок, й перепинило шлях творові до видавництва й до читача на кілька років. Збірка нових оповідань П. Загребельного («Неймовірні оповідання», 1987) також засвідчила, що проявлюване ще з перших літературних спроб прагнення прозаїка до новизни проблематики й форми, небанального й передовсім гострокритичного підходу до життя не згасає.

Твори П. Загребельного кінця 80-х — початку 90-х повісті «В-ван» (1988), «Гола душа» (1992) відзначаються навагал значно похмуришим, менш оптимістичним поглядом на світ, на саму людську істоту: у першому творі перед нами кат, сліпий виконавець ухвалюваних «нагорі» праведних, а переважно неправедних репресивних рішень; у другому — жінка, яка «пішла вгору», пробилася собі дорогу всіма доступними їй і в принципі досить відомими й неவிбагливими засобами. Письменник не пом'якшує висновків, не приглушує різкості зображення аморального, аномального, відворотного, із саркастичною втіхою домагається і ширшої, соціально-типологічної, і вужчої, кснкретно-«поіменної» адресності. Це —

цілковита психологізована сатира, «кінці» якої ведуть до Щедрина чи й пізнього Свіфта.

20 романів, своєрідних, цікавих (найновіший — «Тисячолітній Миколай», 1994) — такий творчий доробок Павла Загребельного. Не всі з них стали непересічним художнім надбанням української прози, але всі позначені неспокойним, зарядженим на новаторство темпераментом їхнього автора, всі активно читалися читачем, обговорювалися критикою, всі тою чи іншою мірою справляли відчутний — каталізуючий — вплив на літературний процес.

## Юрій Мушкетик

(1929 р. нар.)

Твори Юрія Мушкетика можуть правити за приклад того, що і як українська література 60—80-х років шукала, які мала набутки, де і в чому зазнавала втрат у своїх намаганнях відобразити сучасне життя, відповісти на болючі питання суспільної свідомості.

Народився Юрій (Георгій) Михайлович Мушкетик 21 березня 1929 р. в селі Вертіївці на Чернігівщині в родині вчителя. Дитинство минуло за початків колгоспного життя на селі, тобто тоді, коли це нове життя ще не встигло деформувати одвічну народну мораль, поважливе ставлення до природи, землі. Недарма згодом у творах письменника норми й погляди трудової моралі, віками вироблені українським хліборобським селом, стануть оціночними критеріями і нормою.

Далі була війна. Пережиті роки лихоліття, враження від них з часом складуть основу диалогії повістей «Вогні серед ночі» (1959) та «Чорний хліб» (1960).

1963 р. Ю. Мушкетик закінчує філологічний факультет Київського університету, а тоді й аспірантуру при кафедрі української літератури. Ще в студентські роки він всерйоз береться за твір з давньої української історії. А 1954 р. виходить перша книжка — повість «Семен Палій», через два роки — роман «Гайдамаки» (1956). Захопленість історичною тематикою — взагалі-то не дуже властива молодим письменникам — у 50-ті роки була в українських умовах акцією громадянськи мужньою. Хвиля переслідувань будьяких проявів національно-патріотичної гідності, розпочата ще сталінським погромом «України в огні» О. Довженка, продовжена антиукраїнськими партійними постановами повоєнних літ, самоїдським «антинаціоналістичним» пленумом

СРПУ (вересень, 1947), у 1951-му лунко заявила про незатихаюче самодурство кампанією довкола вірша В. Сосюри «Любіть Україну!». З особливою підозрою сприймалися спроби історично правдивого зображення запорозького козацтва як вірних лицарів-захисників України, самовідданих борців за її свободу.

Втім, то був час «хрущовської відлиги» і хоча система й на гадці не мала щось принципово змінювати в своїй національній політиці (імперській по суті, а демагогічно проголошуваний інтернаціоналістською), однак, певні послаблення, зокрема й щодо трактування національно-патріотичного в історії, все ж намітились. І як наслідок — помітне поживлення в історичній романістиці. Свідченням тому і повість «Семен Палій» та роман «Гайдамаки» Ю. Мушкетика. В них виявлено здатність не лише персоніфікувати історичну акцію, показавши, ким і як вона здійснювалась, а й заглянувши у внутрішній світ героїв, спробувати докопатися до її глибинних людських витоків.

Людське, гуманістичне стає основним об'єктом пристрасних письменникових зацікавлень і глибшого творчого осмислення й від самих початків його виходу на сучасну тематику. Життя героя роману «Серце і камінь» (1962) склалося драматично: був інженером-атомником, став інвалідом. Втратив здоров'я, втратив віру в життя... Приїздить у рідне село, плекаючи надію знайти тут «тиху заплаву», на пенсії доживати віку. Та не зміг залишитись стороннім спостерігачем... Отже, пошуки в художньому осмисленні гуманістичної ідеї самоцінності людини, відкритті «внутрішніх» вимірів особистості Ю. Мушкетик починає вести вже в першому своєму романі про сучасне життя, Справді, Федора Куца — обдаровану людину, фахівця високої кваліфікації, чесного працівника, поки він був при силі, державна система використала цілком і повністю. Коли ж втратив здоров'я (такі ж на роботі) — байдуже відкинула на околиці життя... Що ж лишалося чекати від неї простим смертним?

Ця, можна сказати, лишень у зародку намічена в романі «Серце і камінь» проблема: людина, особистість — і система, знайде і чіткіше визначення, і різнобічне освітлення в романі «Крапля крові» (1964).

Якраз проблема «людина — суспільно-державна система», авторове її витрактування і композиційно-сюжетно організують образно-оповідний матеріал твору, і включають його в широкий філософський контекст. Письменникова ж пристрась перевіряти людські риси на справжність, утверджувати добротворчі якості людини наснажує розповідь полемічно-емоційною напругою, по-своєму сприяє чіткішому й різкішому окресленню основного конфлікту.



Так, розмежувальна грань між способом життя, філософією, мораллю професорів медицини Холода й Білана визначається врешті-решт в їхньому ставленні до людини, розумінням свого професійного обов'язку, його гуманістичною «виповненістю». Холод усвідомлює свою невіддільність від людей, свою залежність від них. Служити їм — для нього глибинна внутрішня потреба. Білан теж майстерно опанував фах хірурга. Проте головне для цього професора-медика із «скрижанілим серцем» — оволодіти модними операціями на серці, піднятися «на вершини», а решта, зокрема людське життя, — другорядні речі. Звідси впливає моральна позиція Білана — заради своєї мети він піде потоптом по людських серцях і долях.

Таке зображення цих двох антиподів — професорів-хірургів Холода й Білана — несло в собі певний відкривавчий момент, і полягав він у тому, що обидва художні типи, змальовані як породження уже радянської суспільної системи, по-різному, і вельми характерно, приймаються й цінуються нею: кар'єристові, бездушному себелюбцю, аморальному пристосуванцю Біланові почувається в ній краще, йому вона віддає явну перевагу. Холод же зі своєю чесністю й громадянською відповідальністю мусить постійно доводити, що він саме такий.

Своєрідним продовженням розробки тої ж теми взаємовідповідальності людської особистості й суспільства став у творчості Мушкетика й роман «Останній острів» (1969). У центрі розповіді — доля іхтіолога Андрія Кузьменка — молодой, проте вже досить пошарпаної життям людини, спеціаліста своєї справи, тепер оце списаного «за непотрібністю». Тож і мріє він прибитися до «тихого острова», віднайти там душевний спокій і рівновагу. Але — не знаходить. Бо хоча й небагато людей було на острові, однак гострих зіткнень вистачало, і більшість проблем виростало зі спільного кореня — байдужості. Це й егоїстично-чиновницька байдужість начальника рибінспекції Притули, і зневага до скарбів природи, річки, до краси довколишнього світу браконьєрів, що разом з їхньою жадобою побільше урвати людської особистості. Браконьєрство розглядається тут (подібно до «Собору» О. Гончара) як духовне браконьєрство, ув'язується тісно з безпам'ятством людей, очужилих до свого родоводу, кореня.

Роман «Останній острів», можна сказати, завершував період творчого становлення Ю. Мушкетика, засвідчував, що він посилює увагу до сюжету (питання, актуального для української прози), дедалі успішніше розкриває психо-

логічний стан своїх героїв, динаміку його змін. В «Останньому острові» він шукає шляхи розширення часового простору роману, вводячи за допомогою невеликих розділів — «сходинок пам'яті» — і час минулий.

Це підтвердили і наступні його твори: воєнний роман «Жорстоке милосердя» (1973) і повість «Старий у задумі» (1974). До речі, повість, у якій ідеться про скульптора, котрий, створивши визначну річ, що принесла йому визнання, славу, матеріальне забезпечення, не зміг у наступних своїх роботах перевершити її й звільнитися од її впливу, від самоповторень, поки врешті не розбиває краший із своїх витворів, — це повість-притча. Звертаючись до цього художнього різновиду, Ю. Мушкетик виявляв чутливість до стильових тенденцій, які заявляли про себе в першій половині 70-х, — до умовності, інакомовлення, алегоризму.

Тоталітарна система, лицемірно проголошуючи за вищу свою мету благо і щастя людини, народу, насправді трималася на тотальному насильстві, нещадному економічному визиску та повному безправ'ї (тої ж людини і народу). Однак, щоб висловити це, літературі, надто в тій частині своїх основних — гуманістичних — домагань, що стосувалася співвідношення людського й системи, доводилося шукати обхідних шляхів, вдаватися до умовно-алегоричних форм, засобів.

Показово, що саме в атмосфері застійних (точніш, їх слід було б назвати задушливими) часів Мушкетик вдається до незвичного для себе жанру фантастики і пригод, звертається до юних читачів з повістю «З'їж серце лева» (1972). В ній — за розповіддю про низку пригод, що трапляються з нашими далекими пращурами десь у часи середнього палеоліту, — досить прозоро поставала цілком сучасна за своєю спрямованістю алегорія: тільки переборовши в собі страх і покірність перед пануючими силами, зможеш «вплювати лева», з'їсти його серце. А відтак — відчутти себе людиною — вільною, достойною, впевненою в своїх силах. Щодалі урізноманітнюються й поглиблюються шляхи та засоби художньої реалізації «стратегічних» настанов письменника. Тонкий аналіз складного комплексу переживань і думок сучасника, проникнення в таємниці життя його душі допомагають прозаїкові виявляти істотне, взаємозв'язок, органічну взаємодію між рухом життя, взятим у його повсякденності, історичним поступом і розвитком людини, а водночас — і здійснювати «просвічування на людяність», на гуманістичність змісту всього відображуваного життєво-історичного матеріалу.

За приклад своєрідного втілення цих філософсько-естетичних самонастанов Ю. Мушкетика може правити і його роман «Жорстоке милосердя». В основі твору єдина воєнна доля — Івана Півторака. Навіть локальніше — історія його втечі з німецького полону. Знайомство з неймовірними випробуваннями й стражданнями, крізь які довелося пройти героєві, не може не викликати в душі читача емоційного співпереживання та захоплення стійкістю, нездоланною силою життя цієї людини. Її моральна міцність, як і вірність патріотичному та особисто-інтимному обов'язку (вони трактуються в творі як нерозривні), виявляються дужчими за світові сили зла, гноблення, винищення людського.

Отже, сконцентрований на індивідуальних людських якостях, «особистісний», «доцентровий» роман «Жорстоке милосердя» разом з тим виводив Ю. Мушкетика на ширший епічний простір, масштабні соціально-історичні узагальнення. Всупереч панівній офіційній версії про головні джерела й витoki перемоги у війні він підводить читача до думки, що країну було відстояно, а потім і здобуто перемогу передовсім ціною надзвичайних народних страждань і жертв, що виняткову роль у тому відіграла душевна міцність людини-воїна.

До теми душевної міцності, цільності людини знову повертається Ю. Мушкетик у повісті «Біль» (1978), даючи також на воєнному матеріалі багато в чому нове, «несподіване» її трактування. В критичній ситуації — на грані життя і смерті — Миколі забракло морально-психологічної надійності, і він, не бажаючи того, став причиною загибелі товаришів по розвідці. Головна увага в творі приділена розкриттю душевно-психологічних наслідків тієї зради, Скрупульозному (іноді, здається, аж тавтологічному) простеженню терзань героя, суду його власної совісті, який виявляється найсуворішим і невблаганним. Чим далі відходить Микола від того «фатального дня», дізнається, що його рідні, односельці — фронтовики чесно пройшли разом з народом тяжкий шлях смертельних випробувань війною, — тим тяжчі, без найменшої надії на виправдання, муки його власного сумління. Це тонко відчула материнським серцем Павлина (образ її — один із здобутків повісті). Інший, не менш драматичний варіант цієї колізії, постає із розкриття інтимної лінії повісті, взаємин Миколи і його коханої Галі.

У роки тоталітарного пригнічення особистості і нації таке художнє оголення і осуд зради (самого себе, товаришів, своєї родини, народу) набувало підкреслено злободенного звучання. Прагнення до якнайпильнішого художнього просвічування внутрішнього світу персонажа не могло ре-

алізуватися без диференційованого підходу до людини, розуміння її неоднозначності, багатомірності, без тонкого психологічного розкриття її мотивів, імпульсів і спонукань.

По виході роману «Біла тінь» (1977) критика хоча й по-різному відгукнулася на твір, однак відзначала, що самим зображенням головного героя роману професора-біолога Марченка Ю. Мушкетик зробив новий крок в оволодінні аналітико-художнім зображенням людського характеру. Тут письменник органічно пов'язує відтворення картини психологічного стану, духовного світу особи в її нерозривних зв'язках з макросвітом — найважливішими суспільно-соціальними процесами часу, його моральними домаганнями, нуртуваннями людських пристрастей, зіткненням інтересів.

Це прагнення, що проглядало в романах «Серце і камінь», «Крапля крові», виразніше реалізувалося в «Останньому острові», у творах Ю. Мушкетика 70—80-х років уже доволі чітко виступає як авторове «надзавдання». Так, у трактуванні образу Марченка з «Білої тіні» не випадково саме категорія совісті постає як надзвичайно важливий, навіть, можна сказати, універсальний вимір особистості, як головний ціннісний критерій, що ним керується герой на шляху самоочищення й самовдосконалення, обстоюючи свої людські позиції. Перевірку на відповідність між «словом» і «ділом» влаштовують наші молоді сучасники уславленому давньому філософові Сенечі, намагаючись в'яснити, наскільки проповідуване ним у своєму вченні відповідало тому, як сам Сенека жив, що і в ім'я чого чинив (повість «Суд над Сенекою»).

У розробці Ю. Мушкетиком морально-етичної проблематики, різноманітних аспектів духовності, совісливості людини явно простежується своєрідна циклічність, повторюваність: у нових творах прозаїк нерідко мовби знову звертається до вже порушуваних проблем, але прагне провести їх дослідження глибше, всебічніше. Хоча досягти бажаного результату йому вдається не скрізь і не однаковою мірою. Приклад — романи «Позиція» (1979) та «Вернися в дім свій» (1981). Ніби ж і писано їх у ту саму «застійну» пору і авторський підхід у них здебільш той самий (через аналітичне проникнення у внутрішній світ особистості, через перевірку мірою людяності її помислів, діянь, стосунків з навколишнім світом, — висвітлити як її саму, так і характерні особливості суспільного буття). Однак результатів досягнуто далеко не тотожних.

Головний герой «Позиції» Василь Грек виписаний з акцентованою авторською симпатією, як мало не ідеальний голова великого колгоспного господарства, як людина висо-

ких моральних, ділових, громадянських достоїнств, керівник «нового типу». Він веде щоденник, і в ньому, зокрема, занотує, що найвищими цінностями є хліб, праця, любов, віра в людину, вміння поважати чужі страждання і совість. І уточнить: «Недарма цим словом, поруч двох інших, рівних йому, великий Ленін нарік нашу партію...» Відповідно й романом автор намагався переконати, що робити все з уболінням за справу і за людей, завжди і скрізь чинити по совісті — то позиція комуніста-керівника Василя Грека. На вихід роману дружно відгукнулась критика, його було відзначено Шевченківською премією.

Втім, після «соцреалістичної» «Позиції» письменник вивірив повернутися «в дім свій»: тобто до властивої йому манери заглибленого проникнення у внутрішній світ сучасника, розкриття складних його співвідношень із світом зовнішнім — передусім із суспільно-політичною системою, котра в більшості творів письменника постає так чи інакше несприятливою для людини, її нормального розвитку й самовияву. У різних ракурсах, але в основному критико-аналітично ті співвідношення висвітлюються в романах «Вернися в дім свій» (1981), «Віхола» (1983) та «Рубіж» (1984), повістях «Обвал» (1985) і «Літній лебідь на зимовому березі» (1989).

Візьмімо хоч би перший з названих романів. Чому так некомфортно почувається талановитий, одержимий і людяний головний інженер проектно-будівельного інституту Тищенко? І чому, врешті-решт, добивається службового успіху Сергій Ірша? Правда, цей молодий архітектор теж обдарований, по-своєму беручий. Але ж самолюбство, невтримні кар'єристські жадання роз'їдають його душу, мов іржа. Він таки зрадив свого вчителя і захисника — радника Тищенка, до того ще й підлю спокусив його дружину... Його іржа, його гандж — це і гандж суспільства, в якому він живе, це наслідок гучних, але вихолощених, знедуховлених норм цього суспільства.

Присуд їй, чи, принаймні, її повноважним репрезентантам, за вищим людським моральним кодексом, проступає і в романі «Рубіж», де помінялися ролі представників молодшого й старшого поколінь. Моральне зіткнення між ними (Парокінь — Орест Шостак) й становить конфліктну основу твору. Правда, те зіткнення своєрідне. Уславлений, щедро відзначений всілякими почестями й нагородами голова колгоспу Парокінь уже помер. Але живе й процвітає його стиль керівництва — командно-зверхній, пробивний, позначений угодовством і виконавською запобігливістю перед начальством і свавільною всездозволеністю щодо інших, в основному залежних від нього людей.

Нехай той суспільний процес безкомпромісного заперечення антилюдяних і антинародних породжень компартійно-адміністративної системи інтенсивно розгорнеться дещо згодом — у другій половині 80-х років. Але вже й на час написання роману «Рубіж» Ю. Мушкетика вдалося підмітити й викрити деякі з сутнісних (головним чином антилюдяних, антиморальних) пороків її на рівні колгоспно-районної ланки.

Та сильніше пафос критики тоталітарної системи звучить у повісті «Літній лебідь на зимовому березі». Взагалі цей твір дещо несподіваний для Мушкетика. Повість побудована на маловідомому авторові табірно-колимському матеріалі. Та, певне, він і в гадці не мав творчо змагатися (в колористиці, влучності деталей, реалістичній соковитості описів) з тими, кому довелося пережити страхіття Гулагу. Він поставив собі на меті інше: дати синтез, узагальнене викриття кореневого зла імперсько-тоталітарного режиму — його ворожості всьому людяному, талановитому, національно-своєрідному.

Справді, чого варта суспільна система, яка, вигадавши безглузде звинувачення («гріх» поета в тому, що він переклав українською мовою вірші Овідія Назона), засуджує людину на неймовірні муки і смерть, засилаючи на страшну Колиму. Тобто, знищує її тільки за те, що вона — інтелігент, людина талановита, духовна. І ще — українець!

Так, у 30-ті роки таке нищення йшло на мільйони. Український народ зазнав тоді геноциду життєвого (голодомор) і духовного (винищення його інтелектуальної еліти). Тож і природно, коли над Україною дедалі сильніше почали повівати вітри національного оновлення, інтелігенція й виступила їх рушійною динамічною силою.

Одним із активних учасників того процесу національного відродження виступає Ю. Мушкетик. Як керівник СПУ, він сприяє пробудженню письменницької маси, сприяє організації та налагодженню діяльності Товариства української мови ім. Тараса Шевченка та Руху. Сам часто виступає з патріотичними статтями. Довгорічна робота над історичними творами, відповідно — й добра обізнаність з історичним матеріалом дають йому змогу висвітлювати глибоко й переконливо порушені проблеми (напр., «Українці донині, нині, прісно і вовіки віків...» — Літ. Україна, 1990, 21 черв.).

Але хоч би якою яскравою була письменникова публіцистика чи й громадська діяльність, головним для нього залишаються художні твори. Показово, що ще на початку 70-х років (перший варіант твору датовано: 1970—1974), коли в

Україні розгортався масований антинаціонально-репресивний наступ, Ю. Мушкетик береться за роботу над найзначнішим із своїх історико-патріотичних романів — «Яса». Звісно, за тодішніх умов такий твір не міг з'явитися друком. Він був опублікований уперше аж 1987 р. А за три роки видавництва «Дніпро» випустило його друге, значно дороблене, видання.

Винесене в заголовок роману старовинне українське слово «яса» має не лише свій аромат, а й кілька смислово-образних відтінків, 11-томний «Словник української мови» подає їх аж шість: «сигнал, знак; чутка, поголос; гучні звуки, гуркіт, грім; вітання гарматними залпами, салют; данина; світло, сяйво». Така багатозначність, різновідтінковість назви твору відповідає його історично вагомому змісту і його складнопереплетеній сюжетно-композиційній структурі. А такими вони склалися по-своєму закономерно: бо мали передати, донести в собі неабияку складність, багатолітність і надзвичайну суперечливість одного з найдраматичніших періодів історії України, який не дарма був названий видатними нашими істориками Великою Руїною.

Роман «Яса» відтворює колоритну, олюднену, зіткану з переплетінь різнорідних інтересів і пристрастей картину, що вражає і своєю реальною повнотою та різнолюдністю, і аналітичним відображенням основних протиборствуючих сил, зіткнення яких, зрештою, й визначили історичну долю України. І сил зовнішніх. Адже тодішнє протиборство поміж Росією, Польщею і Туреччиною з її васальним кримським ханом так боляче і так тяжко позначалось на Україні. Як і сил внутрішніх. Бо ж недостатня об'єднаність українського народу, недостатня згуртованість перед лицем загарбницьких нападів на нього користолюбних сусідів, як і той розбрат, гетьманська чехарда, що почались після смерті Богдана Хмельницького,— стали за тих історичних умов чи не найбільш згубними для долі України. Справді, якби не запорозьке козацтво, не такі його безкорисливі, самовіддані лицарі-патріоти, як Мокій Сирватка, Лаврін Перехрест, Шевчик, якби не легендарний кошовий отаман Іван Сірко, чії образи майстерно виписані в романі,— то хто зна, чи встояла б у ту надзвичайно складну, трагічну годину Україна, чи зберігся б її народ...

Роман «Яса» і художньо звеличує тих рятівників України, і образно-аналітично розкриває, філософськи осмислює історичну значимість їхньої боротьби, життя-подвигу, підносить їхній істинний (не замінаний ні на меркантильність, ні на марнославстві) патріотизм, їхню справжню любов до України... І попереджує, закликає вчитися в історії.

Першим літературним учителем Івана Чендея була народна творчість — казка, легенда, пісня-коломийка. Їх він чув від матері, потім вичитував у журналі «Наш рідний край», головним чином в його додатку «Віночок для підкарпатських діточок». Були ще різдвяні вертепи з колядками-лицедіями, народні весняні забави, похоронні голосіння, ворожіння й заклинання, верховинські весілля... Все це збагачувало уяву, захоплювало, вражало...

На час визволення Закарпаття 1944 р. від фашистів Іван Чендей був учасником літературного збірника хустських гімназистів під назвою «Будет день», організованого їхнім учителем, етнографом Петром Лінтуром, де й надрукував перші оповідання, писані російською мовою. Головною школою для майбутнього письменника стала праця в обласній газеті «Закарпатська правда», до редакції якої він прийшов у березні 1945 р. У цій газеті він працював протягом десяти років, тут було надруковано багато його кореспонденцій про нове життя Закарпатського краю, чимало нарисів, публіцистичних статей, оповідань...

Іван Чендей закінчує Ужгородський університет, Вищі літературні курси при Літературному інституті ім. М. Горького. Вчився і писав, писав проте, що найбільше хвилювало, про верховинця, що майже впродовж дев'ятисот років немилосердно тяжкої історії виборював свою волю. Він, у якого тільки неба над полониною не змогли відібрати, водночас приваблював і непокоїв молодого письменника — своєю правдивою непогамовною жадобою землі, забобонною скупістю й підсвідомою недовірливістю, що їх прищепив віковичний визиск. Але передусім приваблював душевною чутливістю, благородством, суворою гідністю, скромністю, працьовитістю, мудрістю й справедливістю, шанобливою повагою до природи...

Новела «Чайки летять на Схід» дала назву першій, у 1955 р. виданій книжечці оповідань Івана Чендея. Назва ця сконденсувала високу символіку віками очікуваного й виборюваного закарпатцями єднання з братами на Сході. У новелі через трагедійну велич самопожертви батька й сина розкривається незламність народного духу. Зворушливо й правдиво, духовно сильними й благородними зображує своїх земляків письменник і в інших оповіданнях, нарисах, по-вістях.

Після збірки «Чайки летять на Схід» з'являються нові: «Вітер з полонин» (1958), «Ватри не згасають» (1960), «Чорнокнижник» (1961), «Поєдинок» (1962), «Терен цвіте» (1967), «Коли на ранок благословлялось» (1967), «Зелена Верховина» (1975), «Свалявські зустрічі» (1977), «Теплий дош» (1979), «Казка білого інею» (1979), «Кринична вода» (1980) та ін. У 1965 р. виходить друком роман «Птахи полишають гнізда...», у 1989 — «Скрип коліски». Іван Чендей писав кіносценарії, перекладав з угорської мови. І заселяв свої твори новими героями, а частіше — начеб обережно переводив їх із уже написаних у нові — і тих, привабливих своєю моральною чистотою, красою духовного світу, і тих, чию непогамовну зажерливість, скупість і моральну нищість хотів висвітлити правдою сучасності. Історія й сучасність нероз'ємно переплелися в творчості письменника.

«Наше небо... земля — панська і газдівська. Полонини лихварські. Ліси державні, води державні!... А ти прострися на землі і помирай. Ніякої ради добі не даш. Добре, що руки тобі служать, то й можеш ними щось замозолити...», — так думає Василь Порадюк, герой повісті «Терен цвіте». І. Чендей зумів психологічно тонко передати напружений стан Василя напередодні поділу землі. Огорнуті таємницею панські земельні списки тривожать сумнівами, доводять до безсоння, змушують принижуватися, носити хабарі.

Правду життя не просто перетворити на художню істину. Як розкрити віковичне прагнення селянина мати бодай клаптик власної землі, як передати силу всепоглинаючої надії, муку щоденної, щохвилиної турботи про кусень хліба, про жменьку кукурудзяної муки на пісний токан? Важко уявити сьогодні безпросвітну злиденність верховинців у роки панування австро-угорської монархії і буржуазної Чехословаччини.

Відомий український фольклорист і етнограф Володимир Гнатюк у передмові до книжки Е. Егана «Економічне положення руських селян в Угорщині», що з'явилася друком 1922 р. у Празі, писав: «Угро-руські селяни бідніють безстанно і виходять зі своєї батьківщини цілими масами, щоби найти собі ліпшу долю за морем, в Америці... Може прийти, отже, до того, що за якийсь час вони винесуться зовсім, а коли яка їх частина й лишиться, то пропаде для нас, бо потоне в малярськім морі, винародиться цілковито».

З тих літ народжувалися сумні історії про безробіття в період буржуазної Чехословаччини («На заробіток»), розповідь про бездушність сина, якого жадоба до землі й рабська залежність від неї призвели до наруги над умираючою матір'ю («Тестамент»), про долю хворого Василька,

приреченого на смерть, бо лікар з цинічною байдужістю відкладає свій візит до бідняцької родини («Василько»). Та не такий вже темний, забитий і безпорадний закарпатець. Письменник широ, просто, життєво розповідає про те, як поступово розкриваються бідацькі очі на зло й неправду, як наливається рішучістю воля уярмлених людей.

Своєрідність творчої індивідуальності Івана Чендея полягає в максималістській увазі до найвищих категорій людської моральності, що, зрозуміло, передбачає загострену правдивість художнього відображення життя. Це зумовило ідейно-тематичну та стильову оригінальність Чендея-прозаїка, яку переконливо засвідчив роман «Птахи полишають гнізда...».

На схилі з неширокою долиною серед хащі прашур родини Пригар заснував осередок. Випалив ділянку лісу і на цьому згарі збудував хату, хлів... Тому осередок спершу звався Згарицею, а згодом, коли рід Пригар примножився, коли Згариця наповнилася толоками, кісницею, смугами нив, садами, до старої назви прищепилася нова, від родового кореня узятя, — Пригариця. От і поглядала на білий світ Згариця-Пригариця віконцями хати газди Михайла Пригари, який і не відав, що змушений буде покинути рідну, обжиту дідами землю. Втрата землі в умовах буржуазної сваволі означала голод, далеку дорогу за океан або розпач, який гасився паленкою в шинку. Старий Пригара також розгублено апелює до закону, коли голова сільської Ради Дмитро Славинець повідомляє його про будівництво електростанції в долині ріки Бистої, вода якої затопить його садибу: «Я би хотів видіти того закона... Того палаграфа я би хотів, хотів видіти... — раптом вибухнув Михайло Пригара в ту мить, коли вже, здавалося, все-все з'ясоване і зрозуміле». На що терпеливий Дмитро Славинець спокійно відповідає: «Той закон, вуйку, життя!»

Славинець з таких же, як і він, трударів, з широкими, розплесканими тяжкою роботою, мозолястими руками, добре розуміє душевний стан старого верховинця: «То би і мені було нелегко, то би і моїй жінці було гірко, то би і моїм дітям було не солодко залишати своє тепле обійстя... Там ви народилися, там спливли ваші дитинські літа, там ви посадили деревце та й прищепили його. Там ви пустили корінь, бо там ваша Василина — честую її голову — до коліски клала та співала вашим дітям...».

Згодом колгосп вибудує Пригарі нову, з широкими вікнами, з великими сінями світлицю. Та у думках, тривожними ночами, Михайло буде повертатися в рідну хату, буде чути, як скрипить у ній коліска, буде бачити «стіл у кутку і лавицю, що її з клена витесав прадід...».

Традиційні уявлення про фаталістичну визначеність долі людини на землі, про необхідність щоденного, шохвилинного спілкування з природою, про невичерпність гармонійної послідовності й змінності поколінь, пір року, буднів і свят, людських обов'язків, радощів і печалей настільки органічні для Михайла Пригари, що з порушенням цих норм і форм буття починають хитатися і розвалюватися його духовні й моральні основи.

І ось Пригара, сидючи в клубі, на мить захоплений співами й танцями молоді, забуває (не без волі автора) «і про по-вечеріє в церкві, і про великий піст, і про можливе гріхопадіння з сумом і образою згадує батькову заборону співати в хорі, гірко шкодує, що «пісні так і залишилися ним не доспівані, танки не дотанцьовані», «що й казка його залишилася не доказана...». А ось Михайло (знову ж таки спонукований автором) сміється над «паном межовиком» — межовим каменем, що десятки років відділяв поле Пригар від сусідського, символізуючи непорушність законів приватної власності. У романі образ межовика персоніфікується, уподібнюється дивному потаємному чоловічкові, «якому скрізь треба подавати честь».

Письменник майстерно володіє діалогом, який у нього активно творить характери героїв, завжди доречно, у межах естетичної доцільності, вводить діалектизми. Він наполегливо добивається гармонії між звучанням окремої фрази й внутрішнім ритмом всієї оповіді, між ліричністю інтонації й суворою реалістичністю зображення. Надзвичайно експресивно, з елементами сатири, іронічного гротеску, навіть шаржу, змальовані в романі негативні персонажі — от хоч би Куглицький, ділок і цинік, з його прагматичним, утилітарним, суто споживацьким підходом до всього того, що сповнює життя селян Нижнього Бистрого високим змістом.

Мине понад десять років після написання «Птахів...», і російський прозаїк Валентин Распутін у повісті «Прощание с Матерой» звернеться до цих проблем і виступить проти утилітаризму, ігнорування прадавніх святинь, які духовно еднають людину з її минулим, із землею. Чендей одним із перших в українській прозі 60-х років художньо переконливо розкрив внутрішній людський зміст єдності людини з духовним материком свого народу, з моральними цінностями, набутими у віках.

У творчості І. Чендея перехрещуються важливі соціальні, духовні й моральні координати історії Закарпаття. Впевнено наближався письменник до народного характеру-типу, не нав'язливо, але послідовно, від твору до твору, проводячи

ідею добротворення, високого призначення людського буття на землі.

Доброї слави по багатьох селах і далеких околицях зажив майстер-тесляр Іван (повість «Іванові журавлі»). Коли поминали його люди, згадували мости, які Іван збудував, хати, які він зводив, дороги, його руками прокладені... Згадаймо, як у романі хвалить свою доньку Марічку старий Мізун: «Має роботящі руки, бо своїх дітей я не привчав ані лінуватися, ані боятися спеки, ані лякатися холоду. Я за ікону її не клав, які баби кладуть зілля, а вчив робити і на ниві, і коло коси, і коло худоби...» А мамині невтомні руки, піднесено оспівані в повісті «Кринична вода». А у батька (автобіографічна повість «Луна блакитного овиду») — широка, тверда, мозоляста долоня як свідчення порядності й цноти. І слова батька, які значною мірою визначають властиві творчості Івана Чендея морально-етичні принципи характеротворення: «Чесно робити тяжко, але від чесноної роботи легко на душі...»

«Все минається. Залишається тільки людське добро... От вчинив ти добре чоловіку, залишиться воно, те добре, і довго-довго буде гріти!» — заповідає старий Яків Катрич своєму дорослому синові — інженерові Данилу (оповідання «Син»). Данило приїздить на одну лише ніч провідати самотнього батька, який так пишається своїм ученим сином. У домашньому призабутому затишку син поринає почуттями в хвилюючий плин спогадів дитинства, гостро засуджує власну байдужість до батька («Як мало тепла! як мало тепла! як мало тепла я віддав йому!»).

«Дороги... Дороги починаються, і дороги кінчаються... А потім знову дороги... Коли уже не наші, все одно, дороги на землі...». Так роздумує дід Василь (оповідання «Криниця діда Василя»), втішаючись приїздом синів, а сам лаштується в останню путь.

Символ дороги — життєвої долі — в оповіданні не єдиний. Символічне значення має й криниця, яку на схилі життя старий батько оберігає від замулення. Для кого ж беріг дід Василь старого горіха, криницю? Адже він знав, передчував, що сини не повернуться, і годі себе втішати марними сподіванками на те, що їхні життєві дороги приведуть їх до рідної хати. Але все ж надіється, з надією й помирає.

Не треба шукати в оповіданні абсолютизації традиційних форм і принципів сільського життя. Письменник не поспішає звинувачувати синів діда Василя в бездушності й черствості, намагається пояснити об'єктивні причини цього «відсторонення» від села. Письменник роздумує, запитує... Чи не втрачає людина, коли пориває внутрішні зв'язки з своєю «родовою пам'яттю»?

У цьому символі чистоти й невичерпності народних джерел честі, совісті, вірності своїй землі, моральним, етичним заповітам народу зосередилися головні ідейно-сміслові доміанти творчості Івана Чендея. Не випадково й повість «Сестри» одержала нову назву — «Кринична вода».

Наступні збірки Івана Чендея—«Теплий дощ», «Казка білого інею», «Кринична вода» — засвідчують зосередженість письменника на дослідженні соціально-психологічної природи людських характерів, їхніх морально-філософських першооснов.

Незмінно в центрі уваги письменника — віками витворювані народом духовні цінності. Як розуміти духовність? Де, коли, в якій ситуації втратив визначальні критерії інтелігентності, елементарну самокритичність письменник Гаман (оповідання «Комаха в бурштині»)? Чому його так навально захопила жадоба наживи, пихата вдоволеність своїми писаннями?.. Прийшла старість, огорнула самотність, і тепер Гаман з гіркотою згадує слова покійної дружини: «Ти ціле життя брів на гору, а дійсно всього вибирався на углі пригірки...».

Оповідання «Комаха в бурштині» написано не в традиційній для Івана Чендея манері. Засобами іронії, сарказму, впевненими переходами від монологічної розповіді до «відстороненої» констатації подій, вмонтуванням у текст оповідання невеличкої п'єси про «боротьбу» Гамана з видавництвом Іван Чендей досягає значного ефекту в сатиричному розвінчанні новітніх форм суспільної мімікрії.

У повісті «Кринична вода» стара мати оповідача годинами просиджує біля дверей лікаря, терпляче очікуючи тієї хвилини, коли він запросить її до кабінету. Врешті-решт, після того, як вона поклала на стіл червону асигнацію, лікар приступив до діла. Оповідаючи згодом про це своїй сестрі, хвора жінка намагатиметься виправдати хабарника («нелегкий і його хлібець»), та й сестра співчутливо підтримає: «Може, сарака, не так і багато заробляє, а може, й елементи якась з нього дере...» Іван Чендей уважний до чистих джерел народної мудрості, етики, звеличує благородність сумлінної праці, творить гімн рукам Матері, людській доброті, чесності, порядності, «причетності до вічного на землі добротворення й животворення».

Історія його краю — в його творах. Вона відлунує в них гомоном блакитних овидів дитинства, світить чарівним світлом народних казок і легенд...

## Василь Земляк (1923—1977)

Творчість Василя Земляка практично з перших його серйозних кроків у літературі привернула до себе увагу, а після появи «Лебединої зграї» (перша публікація: Дніпро. 1971. №№1—3) письменник на тривалий час став об'єктом дискусій про українську прозу 70-х років, хоча спершу критика була не вельми одноставною в оцінці цього роману. Дехто категорично не сприйняв у ньому поєднання «революційного» змісту з химерно-іронічним стилем. Декому здалася непереконливою життєствердна ідея, мовляв, не втілена у чітко окреслені позитивні образи. Закиди такого типу були, однак, поодинокими. Справжня сутність «Лебединої зграї», її художнє новаторство все ж дістали належну оцінку. Разом із другою книгою («Зелені Млини», 1976) цей твір був відзначений 1978 р. Державною премією України ім. Т. Шевченка, став перекладатися іноземними мовами, витримав удвоєне небагатьох років кілька видань.

Разом із поколінням письменників-фронтовиків прийшов іще молодий Василь Земляк (Василь Сидорович Вацик) в українську літературу 50-х років. За плечима, в минулому — юнацькі враження довоєнної дійсності (його вабило небо, й він, сільський хлопець із Вінниччини, став курсантом авіаучилища в Харкові), жорстоко скорочена війною молодість, тяжкий ратний досвід (був партизаном і звідав увесь драматизм боротьби з окупантами в їхньому тилу). Пізніше, вже як письменник, чимдалі глибше осмислюватиме бачене, чує й пережите, багато розповість про це, починаючи з ранніх оповідань і нарисів («Родина Сосніних», «Вони залишилися невідомими», «Дочка лісника»), створених у 1950—1955 рр. і закінчуючи «Зеленими Млинами», де автор розгортає широку картину воєнного лихоліття в окупованій фашистами Україні.

Як прозаїка непересічного В. Земляка помітили після появи друком двох його повістей— «Рідна сторона» (1956) та «Кам'яний Брід» (1957). Присвячені темі українського воєнного села, ці твори зображували цікаві, взяті з життя колізії, давали начерки колоритних характерів, розширювали «географію» образно освоєваної дійсності. У літературному контексті середини 50-х років вони поставали і як твори художньо своєрідні, і як помітна данина часові з «типовими» рисами так званої колгоспної прози.

Творче змушнення Василя Земляка як письменника, що вже мав власну тему й своєрідний стиль, засвідчили два на-

ступні його твори — повісті «Гнівний Стратіон» (1960) і «Підполковник Шиманський» (1966), які тематично повертали автора до ранніх оповідань про війну, а ідейно й художньо явили читачеві вже досвідченішого й сформованішого автора. Оперті в своїй основі на факти, що справді мали місце в житті (а їх письменник часто брав із особистого досвіду), ці повісті, порівняно з двома попередніми, майстерніше побудовані сюжетно, значно читабельніші й, разом із тим, виразніші як твори саме Василя Земляка: загальний їх тон здобуває ту окресленість, гнучкість, що найперш асоціюються з творчою особистістю цього письменника.

Можливо, що на формування нових рис стилю Земляка вплинули сценарні його інтереси. Працюючи на Київській кіностудії ім. О. Довженка, він створює ряд сценаріїв, названих, утім, кіноповістями,— «Олесь Чоботар», «Новели Красного дому», «Останній патрон» (1956—1963). Письменник відчуває смак до динамічного сюжету, до чітко вираженого вибору сил, яке межує з пригодництвом. Але при цьому не втрачає набутого раніш, тобто загалом не міняє вже вироблених манери мовлення й погляду на зображуваний світ.

«Гнівний Стратіон»— реалістична й водночас романтична розповідь про партизанську боротьбу, її героїзм та її героїв, а ще — про драматичне кохання Стратіонової дочки Галинки, в якому несумісними виявилися почуття і обов'язок, а любов мусила стати ненавистю. Розповідь ведеться від першої особи. Це — ніби сам автор згадує про гнівного месника, партизанського ватажка Стратіона, про підступність фашистів, які не гребують нічим, аби знищити партизанів — господарів Чорного лісу, нарешті, про зганьблену радість материнства Галинки, в яку закоханий був трохи не весь партизанський загін, а їй доля судила шпигуна, лжекапітана Іванка.

Виснажлива боротьба з окупантами неминуха, як і жертви на війні. До них долучається й трагедія Галинчиної душі. Попри все це автор тримається тону переважно піднесеного, скоріш романтичного, часом навіть ультраромантичного.

«Підполковник Шиманський», за визначенням автора,— героїчна повість. Із «Гнівним Стратіоном» твір пов'язаний тематично, «географічно» (приблизно ті ж місця дії), навіть спільністю ряду героїв (Стратіон, Шиманський, а найперше — сам оповідач, котрий лишається тим же рядовим партизанської боротьби). Щодо стилю, то він наскрізь нагадує вже облюбовану й випробувану Земляком розповідь від першої особи — трохи романтичну, трохи іронічну. Хіба що

частка фантастичного, умовного стає тут помітнішою, одвертішою. Це стосується насамперед образу Шиманського, уявлення про якого письменник умисне розмиває, розсіює, так що, зрештою, важко з певністю твердити, хто ж він, таємничий і для окупантів страшний підполковник Шиманський.

Автор удало проводить через увесь твір образ «невольника над містом» — зітканий із синіх димів, із хмар, із самого неба символ нескореності й помсти.

«Чи то не він — у першому спалаху ранку, в дивовижних сплетіннях диму, туману, неба? Спершу голова, потім вся постать його, і рука в тому змаху, коли доводиться рвати ланцюги. Невольник над містом. Зараз схопиться вітерець і зруйнує його. Але я вже не маю ніякого сумніву, що це він, підполковник Шиманський, це його трохи ситулувата постать, натхненне обличчя, на якому я не можу знайти очей, гордо піднята голова...».

Основа повістей «Гнівний Стратіон» та «Підполковник Шиманський», як уже зазначалося, цілком правдива, оперта на знання Земляка-партизана. Однак автор шукає шляхів переосмислення «чистого» документа, аби надати йому значення й звучання надреального, вагомішого в загальнолюдському життєвому досвіді.

Два засоби для досягнення цієї мети випробує письменник — романтизацію героїв і подій, а також фантастичність, неприховану вигадку, що по-своєму метафоризує зображуване. В окремо написаному епілозі до «Гнівного Стратіона» В. Земляк, оглядаючись на партизанське своє минуле, згадує й ніби сам дивується: «...Пригадувались мені дороги війни, і я все сподівався побачити перед собою Стратіона на білому Хмарочосі. Даремно шукав його в степових міражах — іноді я бачив там цілі казкові міста, бачив цілі полки воїнів на білих конях, але його ні разу на бачив. Мабуть, розсідлав Стратіон свого могутнього коня і живе у своєму районі іншим життям...».

Повість «Ніч без милосердя» (1972—1973) — розповідь про те, як в одному з коротких нальотів на ворога партизани полонили малолітнього сина фашистського генерала Прайса, і тепер бої набирають, особливо для спонукуваних Прайсом німців, ускладненого цією обставиною значення. Письменник майстерно проводить ідею несумісності чистого дитинства з жорстокістю воєнних законів. «Ніхто так не постарів за цю війну, як діти»,— ось, власне, те, що сказав цією повістю В. Земляк. Та, окрім згаданої, тремтливо озвученої думки, до розроблюваної письменником теми воєнного, партизанського минулого додає небагато.



Тим часом письменник уже опублікував «Лебедину зграю», яка більш логічно засвідчувала висхідний напрям його творчості й стала вінцем пошуків у галузі стилю та характерології, ввібравши в себе весь попередній досвід Земляка-прозаїка. «Зелені Млини» доводили сюжет цього роману до часів війни. Задумані були й виношувались «Веселі Боковеньки», третя частина твору, який мав би розгорнутися в епопею. Але цілком здійснити задумане Землякові не судилося...

Зміст «Лебединої зграї» і «Зелених Млинів», здавалося б, зовсім неважко окреслити, взявши до уваги зовнішньоподієве начало діалогії. Це — перш за все втілена в образі села Вавілон історія українського Побужжя, починаючи з пореволюційних подій, коли виникали комуні й точилася смертельна «класова» боротьба, й кінчаючи визволенням краю навесні 1944-го від фашистських окупантів. Можна було б звести цей зміст до висловленої наприкінці твору думки про рідну землю й відповідальну любов до неї: «Батьківщино моя! ...Ти в кожного одна, бо хто хоче мати дві батьківщини — той залишається без жодної. Доки є ти — ми вічні. Ми вистояли завдяки тобі, найвищому з понять, яке коли-небудь сотворили і обіймали люди. Моя вина не в тому, що, маючи можливість померти за тебе, я все ж живу. Вина в іншому: у стражданнях твоїх, у смерті мільйонів, які врятували мені життя».

Знайдений Земляком підхід до теми й до героїв, точка зору на події більш і менш віддаленого минулого, нарешті, спосіб розповіді про Вавілон і вавілонців по-своєму відкриті для осмислення й переосмислення, для своєрідного «збільшення» змісту безпосереднього, зовні даного. Елементи умовності, фантастики, гротеску допомагають читачеві помічати в історії й історіях вавілонських не тільки пряме, а й додаткове, друге значення, що асоціюється не просто з ідеєю, а з її філософічністю. Не випадково майже все, що відбувається у Вавілоні чи поблизу нього, знаходить відповідний коментар в устах доморощеного, «самодіяльного» філософа Левка Хороброго: це, так би мовити, перша спроба осмислення історії, доступна очевидцю, й перше по-сильне узагальнення, до якого ще доведеться повертатися наступникам, спадкоємцям, нащадкам.

Автор, до речі, вміло «приховує» себе в романі й за цим філософом, і за оповідачем, яким цього разу виступає один із героїв (спочатку малолітній, а потім дорослий Валах). У цьому творі проблема оповідача взагалі належить до винятково складних і значущих, оскільки йдеться не про стиль, не стільки про точку зору, як про оцінну позицію — героїв, автора, читачу.

Однак події, зображені в романі-діалогії, без будь-якої двозначності адресовані в життя, в реальність з конкретним змаганням сил, соціально, історично визначених. У «Лебединій зграї» це — бідняки, яких об'єднують у комуну, а з другого боку, на другому полюсі — багатії, колишні власники — Бубели, Гусаки, Раденкі тощо. Мабуть, тільки Явтушок Голий стоїть посередині, вагаючись, перебігаючи з табору в табір залежно від політичної погоди. Щоправда, деякий час намагається лишитися не те щоб «над», а «побіля» поєдинку й «філософ» Левко Хоробрий.

Одна з найприкметніших ознак твору — багатство й різність соціально-психологічного типажу, героїв, які справді сягають рівня типів, розмаїття живих, опуклих, тонко вималюваних характерів. Максим Тесля і Клим Синиця, «поет-сировар» Володя Яворський і Лель Лелькович, Орфей Кожушний і його (та, власне, не його) Мальва, брати Соколоуки й Харитон Гапочка, Явтушкова Прися й Паня Ластовенко, навіть зовсім епізодичні персонажі, як-от Тихін та Одарка, що любили обідати по сусідах надурняка, — кожен постає перед нашим зором як живий, думає, говорить і діє по-своєму, за велінням тільки йому притаманної «природи». А разом узяті вони й утворюють ту цілісність, ім'я якій народ — у конкретно-історичній соціальній його характеристиці.

Широке «представництво» персонажів, складні стосунки між ними, численні події, не кажучи вже про хронологічну тривалість зображеної Земляком історії Вавілона, спричиняють щільну насиченість діалогії з усіх поглядів цікавою «інформацією». Здається, автор невичерпний у розповіді й може говорити про героїв та їхні життєві пригоди нескінченно. Політ уяви, фантазії супроводить чи не кожен з епізодів роману, повертаючи його сутність різними гранями, обставляючи її неповторними подробицями, що додають вірогідності зображуваному. Відтак відносини у Вавілоні, Глинську, в цілому краї вимальовуються докладно й глибоко, в різних аспектах — від економічного до морально-етичного. Важить при цьому подробиця, більш і менш значна. Хто знає, як сприймався б читачами, приміром, «філософ» Левко Хоробрий, коли б не було в нього незмінного супутника — цапа на ім'я Фабіян. Це він не тільки в разі потреби допроваджує підпилого господаря додому, на Татарські вали, а й допомагає в розв'язанні суто філософських загадок буття. Прийом, образ, безперечно, вдалий, «працездатний» і оригінальний.

Важливо також підкреслити, що за багатством деталей і подробиць майже ніде не губиться значущість-, різні

«побіжні» описи, сцени, міркування не просто цікаві, а й важливі, змістовні з погляду загальної ідеї твору (хоч тут, треба визнати, відбилися ідеологічні домінанти тодішньої радянської літератури, зокрема у трактуванні «революційного перетворення» дійсності та «соціалістичного будівництва»). Образ Явтушка — одне з найбільших досягнень автора — не виняток у цьому плані, так само як і яскраві описи побуту, звичаїв, сільського життя загалом.

Щоправда, критика закидала — і не без підстав — авторів, особливо з появою «Зелених Млинів», деякі композиційні «провали» та штучність окремих сюжетних рішень. Вийшло, що він якось поспіхом пройшов 30-ті роки з їхнім драматизмом, зокрема у способах та наслідках колективізації (тут панують здебільшого любовні колізії героїв), а в зображенні окупованого фашистами українського села він не завжди витримує мотивацію та глибину. Втім, далеко не все тут залежало від авторської волі. Архів письменника, великою мірою ще не опрацьований, — із чернетками, опущеними (добровільно чи з цензурних міркувань) уривками, а то й цілими розділами, — має відповісти на ряд істотних питань творчої еволюції письменника, авторської волі і т. зв. канонічного тексту.

Діалектика життєвих змін і сталості «основ життя» — це стихія Василя Земляка. Вавілон із його глибинними традиціями перетворюється, можна сказати, в нас на очах, щоб під кінець роману «вичерпати себе історично і соціально» (мовиться, правда, про назву) та стати Веселими Боковеньками. Разом з тим, є й у Вавілоні, й у Глинську, й у тих Веселих Боковеньках щось вічне, неперехідне — як народ, що тут живе й буде жити. Нащо вже Явтушок, цей гріх Вавілона, — його ненадія й непевність, а й він під кінець «знаходить себе» у благородному ділі. І Левко Хоробрий, не без філософського натяку, так підсумовує його життєвий шлях: «Він оживе в синах, в онуках і правнуках, і буде сукатися його ниточка в народі, доки існуватиме любов до землі й доки житиме носій тієї любові — селянин, з усіх суспільних витворів людських, може, найскладніший і найсуперечливіший». Вірний собі автор не втримується, щоб і тут не підправити високості цих слів уже Прісиним висновком у стилі цілого роману: «Згадаєте мене, що цей диявол переживе і сам Вавілон...».

В останні роки життя Василь Земляк створив трагедію «Президент» (1974—1976), присвячену боротьбі й смерті національного героя Чилі Сальвадора Альєнде. Всесвітній резонанс героїчної загибелі президента цієї країни, звичайно ж, спонукав Земляка звернутися до незвичної для нього те-

ми й до ще не випробуваного ним жанру (а драматизм цих подій вимагав тільки трагедії). Однак, здається, дуже істотною обставиною було й те, що в особі Альєнде письменник бачив дорогі йому людські риси: поетичність і доброту, м'якість характеру й безкомпромісну рішучість у боротьбі за ідеал, за справедливість.

Концепція людини в творчості Василя Земляка, таким чином, не замикається, скажімо, на національному типі чи характері, хоч прикмети національного в його творчості надзвичайно виразні. Це, загалом, концепція гуманності, доброти, співчуття аж до тієї міри, за якою починається протест, спричинена необхідністю боротьба. Ось чому герої Земляка, навіть негативні в звичному розумінні слова, мають у нього право на самовиправлення. Ось чому в Земляка, в системі його образів-персонажів особливе місце належить жінкам. Парася з «Рідної сторони», Нонка з «Підполковника Шиманського», Палазя з «Ночі без милосердя»... А Мальва Кожушна з «Лебединої зграї»? Ці образи — як світлий промінь у будь-яких скрутах життя, як символ віри в добро. Нарешті, свою роль відіграє в утвердженні людського в людині авторська іронія як прийом, як світоглядна опора, як спосіб пом'якшити в людині й у житті зіткнення добра зі злом, благородної сили з властивою багатьом слабкістю, духовної високості з приземленими спонуками душі й тіла.

...В українській літературі середини ХХ ст. творчість Василя Земляка посіла своє, належне їй місце — серед явищ найпомітніших. Порівняно невеликий за обсягом доробок з виразним звучанням у літературному процесі свого часу, неповторним колоритом надійно прописаний на стильовій палітрі нашого письменства.

### **Борис Харчук (1931 — 1988)**

Борис Харчук народився 1931 р. в с. Лози на Тернопільщині. Закінчив Полтавський педагогічний інститут (1954) та Вищі літературні курси при Літінституті ім. Горького в Москві. Працював журналістом. І писав. Писав, як веліло серце, як зобов'язувала совість перед тою землею, що його пустила у широкий світ. Тому він ніколи не соромився своїх найперших книжок, не переписував їх. А за три десятиліття многотрудної праці на полицю стала бібліотека томів з його іменем: романів «Волинь» (у чотирьох томах, 1959—1965),

«Майдан» (1970), «Хліб насущний» (1976), «Кревняки» (1984), повістей і оповідань «Йосип з гроша здачі» (1957), «З роздоріжжя» (1958), «Станція «Настуся» (1965), «Закам'янілий вогонь» (1966), «Зазимки і весни» (1967), «Неслава» (1968), «Горохове чудо» (1969), «Помста» (1970), «Материнська любов» (1972), «Школа» (1979), «Невловиме літо» (1981), «Облава» (1981), «Подорож до зубра» (1986). А ще твори, котрі не могли з'явитися за життя автора і лише тепер приходять до нас: роман «Межі і безмежжя» (написаний 1966 р.), повісті «Українські ночі» (1985) та «Мертвий час» (1987), начерки роману «Плач ненародженої душі» (80-ті роки), оповідання й новели.

Для Б. Харчука література ніколи не була цінністю самодостатньою — виділяв лише ту, яка допомагає людині залишатися людиною, а народу — народом. Не визнавав ні детективної белетристики, ні поезії задля поезії — справжньою вважав лише літературу, яка виправдовує своє існування в контексті історичної долі народу, а що народ наш заслуговує долі кращої (писав про це задовго до перебудови), то й література бачилася йому передовсім як сила історієтворна і націєтворна. Література, на його думку, творить народ. У цій свідомій заангажованості виявляється традиціоналізм Б. Харчука.

Однак висновок щодо традиціоналізму важко потвердити творчістю письменника, якщо, ясна річ, розглядати її як щось цілісне, а не обмежуватися одним чи кількома творами, взятими «задля прикладу». Бо літературний доробок прозаїка не просто великий за обсягом — він ще й надивовижу рбзмаїтий, його не зведеш до вичерпної «спільно-знаменникової» характеристики.

Так, Б. Харчук — це густонаселені романи «Волинь», «Майдан», «Кревняки», за якими легко вгадується потужна традиція класичної прози другої половини XIX ст. з її епічним диханням, психологічно місткими діалогами й демонстративною відстороненістю автора, який «не втручається», не видає своєї присутності ремарками, коментарями, прямим — через голови героїв — звертанням до читача. Це повість «Палагна», що її (як і деякі інші його твори про матір, новели різних літ про «хату») можна б назвати «довженківською». Це численні оповідання й повісті про дітей, героїв яких своїми «дорослими» судженнями так часто нагадують усезнаючого, всевидячого, а тому й не по літах сумного Сина Божого на материних руках, якого багатівікова іконописна традиція велить малювати з обличчям майже дорослої людини. Це «стефаниківська» коротка фраза, в якій не опис, а дія, коли така ж наступна фраза незрідка ви-

окремлюється в новий абзац, бо звичайне дієслово означає навіть не конкретну дію, не порух, скажімо, руки, а цілий акт, невидиме дійство, яке звершилося у душі героя. Це «винниченківське» прагнення змалювати людський натовп, охоплений єдиним пориванням, не масою, в якій годі розрізнити окремі обличчя, а спільністю особистостей, де в кожній своя доля в житті, своя мовна партія у гомінкому багатоголоссі. Цей ряд, який мав би потвердити традиційність Харчукової прози, означити її витoki джерелами великих попередників, можна продовжувати...

Але до якої традиційної лінії зарахувати «Подорож до зубра»? Жанрове визначення — «дорожні нотатки» — тут таке ж оманливе й довільне, як і в повісті «Світова верба», що названа автором «безсирітською казкою», а оповідь ведеться у незвичній для Харчука манері — від першої особи, до того ж створюється переконлива ілюзія повної ідентичності ліричного «я» і самого письменника. А лаконічні — на однедві сторінки — «Босі слова», сюжетні мікроновели, в яких на локальному матеріалі здійснено прорив до розуміння глибинних, ретельно заретушованих і міфологізованих офіційною демагогією суспільних процесів. А історична повість-легенда «Ой Морозе-Морозенку», чи саркастична повістина «РгоГіпаіз», в якій прозріливо передбачено кон'юнктуру «перебудову» деяких літературних метрів? А несподівана поява з-під письменникового пера трьох взаємопов'язаних оповідань («Некерована реакція»), героями яких виступають творці ракетної техніки в різних країнах? Назвати твори лише винятками у «загалом традиційній» прозі Б. Харчука означало б заперечити присутнє й серцевинне в ній, звукити створений письменником світ, так і не наблизившись до розуміння тієї справжньої великої традиції, на ґрунті якої зросла його проза.

Людина — народ — людство. У цьому ряду є ще одна ланка — рід. І Б. Харчук зосереджував на ній увагу щонайпильнішу. Турії в «Кревнях», Гнатюки в епопеї «Волинь», Швайки в повісті «У дорозі», Волянюки в романі «Майдан» — це не просто сім'я, а саме рід, чие коріння губиться в товщі століть, а стовбур зазнав деформацій, неминучих при історичних катаклізмах і зміні епох: Тут неминучі питання з розряду вічних: що є людина? Що є світ? Звідки прийшли ми і куди йдемо? Колись між цими питаннями й людиною запобіжно, охоронно стояв рід. «Так на роду написано» — адже це не лише про фаталістичну визначеність долі, а й про нерозривний зв'язок особистого з родовим. Людина була обмежена в своїй свободі родовими зв'язками, але почасти й захищена ними.

Тема роду, його занепаду й руйнації пронизує всю творчість Б. Харчука. З'являється вона і в одній із останніх повістей — «Онук». З'являється за народженням онука, який прийшов у світ проти волі матері-студентки. Ситуація не нова, про неї неодноразово читали в художній літературі, але письменник мужньо сказав про те, що метастази бездуховності уразили й старше покоління — бабусю, саме ті клітини, які завше були біологічною та моральною основою народного буття, гарантували природний зв'язок поколінь. У цьому зв'язку пригадуються Катерина з роману «Кривняки», батьки головної героїні з повісті «Панкрац і Юдка», які воліють не усвідомлювати, що, по суті, підштовхують свою доньку до морального самогубства. «Князь» Біловезької Пущі («Подорож до зубра») залишився диким, попри всі спроби приручити, зломивши його природу. Він пережив кілька імперій і королівств, чії вінценосці знищували зубрів без ліку. Дерево також не може вбити себе. Людина може. Її самогубство починається з заперечення/і родової пам'яті й моралі.

...Усе населення маленького містечка фашисти зігнали до табору, що цинічно зветься трудовим, у порожніх будинках привільно розселилися есесівці та поліцаї. Юдчині батьки щоденно наближають свою смерть, насипаючи греблю для озера, що стане їхнім цвинтарем, вона ж разом з ровесницями мусить догоджати окупантам. Жити! За будь-яку ціну вижити! За будь-яку? Ні, вона, Юдка, не така, вона ще рішучиться, їй здається, що годна вчинити замах на Панкраца, перехитрити його, що, врешті, поступається тільки задля того, щоби порятувати голодних батьків... Те, що уявлялося їй неможливим, сталося, але скільки півтонів і відтінків зафіксував автор у тому переході від білого до чорного, скільки щаблів намацала його героїня у своєму опусканні донизу, в обдурюванні себе! Перед нами — вражаюча анатомія зради заради життя. Марної зради, бо на зраді себе життя не вибудуєш — кінець один, вибору нема, можна лише зберегти людську гідність, як зберегла її Палагна в однойменній повісті. «Панкрац і Юдка» (одна з найкращих повістей в українській літературі ХХ ст.) криком кричить проти людиноненависницької суті фашизму, але і в інших творах, змальовуючи ситуації не екстремальні, а, сказати б, звичайні, буденні, письменник залишався непоступливим в обстоюванні найвищих моральних цінностей — загальнолюдських.

Людина в Космосі — тема, що від 1961 р. заряхтіла в повідомленнях інформаційних агентств і в ейфорійних трактатах, Б. Харчука мало цікавила. Розмислював про лю-

дину на землі й під небом. У начерках до роману «Плач народженої душі» незадовго до своєї передчасної смерті писав: «Небо дивиться на землю очима сонця, зірок, місяця і говорить голосом хмар і грому. А земля дивиться в небо очима криниць усього сушого, що ходить по ній, плаває в її водах і літає в її повітрі. Людина це бачить і чує. Вона — всеможна? Крихка, як дошова бульбашка, і не мудріша за комашку, а осягає таємницю вселенських сфер. Людина дивляється ще пильніше, вона дослухається ще уважніше, войовничо й бездумно скоряючи землю і небо: таємницю сфер, проте, осягнути їй не дано. Що ж можна осягнути, те можна легко знищити».

Письменник мовить про повноту злиття «я» з усім, що бачиш і чуєш, коли «мале тіло єднається з тілом вселенної». Він твердить, що любов — це «усоблення найвищого розуму» і сам дух — в людині та Всесвіті. Тому й таємницю сфер може збагнути лише любов, а не захланна гордіня. Людина сильна не своєю войовничістю, а своєю любов'ю, своїм шлюбуванням з землею, водою, небесним вогнем. Тільки тоді вона не лише природна, а й моральна, тільки за такої умови вона доречна і терпима у Всесвіті.

Світобачення Б. Харчука не було апокаліпсичним. Безпеку й зло він бачив не в людині як такій і не у Всесвіті. У тому бачив, що своєю суттю й метою спрямоване проти людини і Всесвіту, — в антигуманному й антиприродному, в усьому, що хотіло б зупинити вселенський дух і прикувати людство до дощатого помосту фальшивих ідей.

Оповідна манера Б. Харчука виразно індивідуальна, своєю прозою він ще раз потвердив давню істину: стиль — це людина. Пам'ятаємо, звичайно, що стиль письменника — то не лише письмо, не тільки слово. Але й воно.

У Б. Харчука звичайнісінька коса, яку о ранковій порі клепле дядько Захар (оповідання «Косарі») — це все-таки коса з історії. З вічності, яка минає, переходячи в минуле. Тому дуже цікавим є припущення М. Слабошпицького, якому здалося, що Харчук прихований патетик, а тому, боячись патетики, як вогню, намагається писати скупими, заземленими, буденними словами, без ніяких «метафоричних хуртовин», без жодних «стилістичних інкрустацій» — «на грані протоколу». Але й непомітне переведення звичайного, «побутового» слова в інший контекст, «високий», де за ним відкривається буттєве, — це теж Харчукове.

Б. Харчук належить до письменників, що довіряють читачеві, покладаються на його здатність домалювати й додумати, а тому й унікав нудного розжовування та надокучливих авторських коментарів. При цьому, однак, не вда-

вався до езопівської мови — з її натяками, багатозначними образами та свідомо «затемненими», тобто закодованими й зашифрованими думками.

Він писав переважно про тих, кому не до книжок: день у день при землі, у виснажливій роботі. Мав свого читача — всіх тих, кому боліло те, що боліло і йому, але, вірячи в силу слова, своєчасно мовленого й своєчасно почутого, не міг уникнути притаманних українському письменнику болючих роздумів про свого не-читача — про тих, для кого його слово було безодголосним.

Звертаючись до сучасників, хотів бути почутим ними ж — природне бажання людини, яка прирекла себе на щоденну працю не об'єктивно відстороненого літописця, а співучасника й співтворця.

## Роман Іваничук

(1929 р. нар.)

Мистецтво слова вчить людей думати, а думка — зброя, яку неможливо відібрати й знищити, навіть знищивши мозок, що народив її. Той, хто думає, і в умовах рабства ніколи не стане рабом. Думка — єдиний шлях до духовної свободи.

Цьому присвячений кожен із творів Р. Іваничука: «...Я намагався писати їх так, щоб вони будили думку в читача, бо вважаю: література виховує не приписами, а спонуканням до думання».<sup>1</sup>

Роман Іваничук — автор багатьох збірок новел та оповідань, повістей «Місто», «Сьоме небо», «На перевалі», «Зупинись, подорожній!» («Спрага»). Але найбільшу популярність він здобув як історичний романіст. Його «Мальви», «Черлене вино», «Манускрипт з вулиці Руської», «Вода з каменю», «Четвертий вимір», «Шрами на скалі», «Журавлиний крик», «Бо війна війною» — це різні часи, географічні терени, різні жанрові підвиди історичного роману.

В українській літературі саме історичний роман торкався більших точок суспільної свідомості. У темряві культивованого тоталітарною системою національного нігілізму він спрямовував зір читача і на незгасний племінний «отчого світильника» — національної пам'яті, і на історію людської душі в контексті загальнолюдських та національно-істо-

ричних проблем добра й зла, честі й безчестя, милосердя й жорстокості, яничарства й любові до рідної землі, роду й народу.

Як літератор Іваничук виховувався в атмосфері новелістичної школи Стефаніка, яким захоплювався батько письменника, сільський учитель і перший його літературний наставник. Та й народився Р. Іваничук недалеко від Стефанікового села, теж на Покутті. — у с. Трач, що на Коломийщині, і вчився у тій самій Коломийській гімназії (цей період, як і саму гімназію, він згодом із любов'ю опише в автобіографічному творі «Благослови, душе моя, господу», звідти ж, до речі, дізнаємося, що подвигнув письменника на написання серії історичних романів літературознавець Григорій Нудьга).

Уже перший опублікований твір Р. Іваничука — новелу «Скиба землі», видрукувану 1954 р. в студентському альманасі Львівського університету, де він навчався на філологічному факультеті, схвально зустріла критика. Великий успіх випав на долю його першої збірки малої прози «Прут несе кригу» (1958).

Сюжети перших творів Р. Іваничука не є власне новелістичними, «новина» тут пов'язана не з екстраординарними ситуаціями чи драматичними моментами в житті героїв; це найчастіше «новина» настрою героя-оповідача. Якщо класичну новелу порівнюють із блискавкою, що раптово розчухає душу героя, то новели-оповідання молодого прозаїка — це скоріше теплий, погідний промінь світла, що вихоплює із плину буднів якусь подію чи предмет, піднімаючи із дна пам'яті оповідача-героя асоціації-спогади. Майже всі вони будуються на двох часових планах: минуле-спогад в обрамленні сучасного. Гра часових ліній, їхнє постійне переключення й перегук, ускладнене моделювання часу властиве і для його повістей та історичних романів.

У ранніх творах письменника досить багато «опрошених» сюжетних ходів, оголеної публіцистичності, надмірної сентиментальності, прямолінійних характеристик поведінки героїв. Наступні оповідання вдосконалюються за рахунок поглиблення психологізму, філософічності, інтелектуалізації свідомості персонажів, а також посилення епічності, драматизації життєвого матеріалу, економії виражальних засобів.

Самовимогливість, самокритичність і невтомну працьовитість, властиві Іваничукові, добре ілюструє його перший роман «Край битого шляху» (1962). Кожна з наступних частин цієї трилогії (опублікована «Прапором» повість «Зупинись, подорожній!» — у першому журнальному варіанті «Спрага» — мала б бути четвертою частиною, а роман — тетралогією) вирізнялась зростанням майстерності, профе-

<sup>1</sup> Літ. Україна. 1986. 18 верес.

сюналізму, хоча загалом твір не став значним явищем літератури.

Ще виразніші генетичні зв'язки новели з повістями письменника «Місто» (1977), «Сьоме небо» (1985), «На перевалі» (1981), які за побудовою, організацією життєвого матеріалу й розповіді є тими ж новелами, але збагаченими ширшим — повістевим — охопленням дійсності, численними сюжетними лініями і їх розгалуженнями, докладнішим дослідженням характерів, глибшим, об'ємнішим зображенням людської душі.

В усіх трьох діють ті ж самі герої, хіба на різних — голівніших чи другорядніших — ролях. У «Місті» кінорежисер Нестор на вершині слави приїжджає в місто своєї юності за її підтвердженням або запереченням: привозить на суд земляків свій новий фільм. У повісті «На перевалі» той самий Нестор із групою акторів потрапляє у виняткову ситуацію, яка висвічує кожного з них.

У «Сьомому небі» головними героями виступають другорядні персонажі «Міста»: Несторів гімназійний учитель на прізвище Страус, щоб скоротати тюремний час у фашистській в'язниці й подолати страх, розповідає співкамерникам про себе та своїх друзів. Вони зібралися провести канікули на «сьомому небі» — горі Лисинці, і там їх застала війна.

Усі три повісті — як три аспекти проблеми випробування, розділи більшого твору, до якого вони рухаються своєю проблематикою, сюжетними лініями, життєвим матеріалом і долями героїв. Зрештою, те саме спостерігатиметься і в історичних романах: кожен, лишаючись суверенним, завершеним твором, водночас сприймається як частина епопеї, за якою — вся історія нашого народу.

У жанрі історичного роману Р. Іванчук дебютував 1968 р. «Мальвами». Ще не встигли з'явитися рецензії, як усна й письмова «партійна» критика за спецзавданням «згори» проголосила «Мальви» ідеологічно шкідливим «історичним романом без історії». Оргвисновки, безумовно вдарили не тільки по твору, а й по людській і громадянській гідності Р. Іванчука. І, ясна річ, по літературній його долі. Історичний роман «Журавлиний крик», уже набраний в одному із столичних видавництв, «розсипали», і з'явився він друком аж 1988 р. Через десять років після «Мальв» вийшов наступний роман — «Черлене вино».

Що ж крамольного знайшли в «Мальвах» ідеологічні чини? Крамольним на той час було вже саме звернення до національної історії, утвердження ідеї любові до рідної землі і народу як виміру соціальної та моральної вартості людини,

як основи й смислу людського існування. Адже в ці роки повним ходом ішов процес денационалізації народів, їх примусового злиття в «єдину історичну спільність — радянський народ». У романі національні почуття переважали над соціальними, «класовими», та й першоназва роману «Яничари» (знята автором з «маскувальною» метою, що, зрештою, не допомогло) влучно біла у те явище, яке значно пізніше було назване «манкуртством».

Дія в романі «Мальви» відбувається у середині XVII ст. — напередодні та під час національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького. Це історія життя полонянки з України Марії, її поневіряння на чужині з дочкою Соломією, яку вона вже тут, у Криму, назвала Мальвою, сподіваючись, що виживе дочка, як вижили занесені вітрами з українських степів квіти. Україна протистоїть двом державам-загарбникам: Османській імперії та Кримському ханству, що воюють проти України силами її дітей. Узятий у ясир хлопчиком Андрій тепер Алім, воєначальник у яничарському війську; ще немовлям викрадений циганами Семен — Селім — охоронець кримського хана; Мальва-Соломія стає ханською дружиною, матір'ю майбутнього хана. З одруженням дочки гасне остання надія Марії — повернутися в Україну, повернути доньці батьківщину. Невтішно риде Марія, бездітна вдовиця, чий образ сприймається і як образ України, її історичної долі: «...а хіба я не україна, украєна, ущерблена, як моя земля?»

Роман «Черлене вино» (1977) переносить читача у XV ст. Галицькі й волинські землі, над якими нависла загроза колонізації, ще пам'ятають княжі часи. Останнім оплотом волі й незалежності виступає Олеський замок. Хоробро билась олесьчани, але, розчавлені королівськими військами, — всі полягли. Проте ніщо в світі не минає безслідно: «Прийде час, і в цьому замку, який нині стане руїною, народиться орел Зіновій, на прозвище Хмель, і назове його народ Богом Даним, і на цьому самому шпилі, де стоїть у цю мить Івашко Рогатинський, водрузить він малиновий стяг». Така організація часу в романі, де сюжетний його плін трактується як ланка великого часу, як естафета з минулого в майбутнє, — одна з особливостей поезики історичної прози Р. Іванчука.

Циклічність, зчепленість кожного роману з наступним надає їм безперервності вічного часу, куди входять і видатні події, і маловідомі; і видатні люди, і невідомі офіційній історії їх однодумці, без кого й великі не стали б великими. Тому письменник намагається реставрувати ці невідомі по-статі — встановити справедливість, «вирівняти» історію.

Тенденція до демократизації останньої, властива сучасному історичному романові, проймає концепцію часу в творах Р. Іваничука. Тому він вибирає з потоку народної історії не так саму видатну подію, як її соціально-психологічні передумови.

У романі «Манускрипт з вулиці Руської» (1979) показано зародження ідеї визвольної війни, майбутньої Хмельниччини, у Львові кінця XVI — початку XVII ст., боротьбу з духовною проказою — яничарством, «відьомським кодром» ворогів українства, проклятим перед мученицькою смертю «відьмою» панею Абрековою, «випрямлення хребта», тобто народження людської та національної гідності, духовне вознесення кожного з позитивних героїв — Абрекової і Лисого Мацька, прекрасної Льонці і Пилипа Дратви.

У романі «Вода з каменю» (1982) зображено будителів національної пам'яті — «Руську трійцю» — Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича, Якова Головацького, що в 30-х роках XIX ст. уперше в Західній Україні стали писати літературні твори народною мовою. У центрі твору образ Маркіяна Шашкевича — людини з пробудженою совістю, яка змушує його навіть з каменя добувати воду, щоб напоїти подвійно — соціально й національно — знедолених, повернути їм пам'ять, національну, а отже, й людську, гідність.

«Четвертий вимір» (1984) — це філософське осмислення категорії пам'яті (четвертого виміру дійсності) через долю Шевченкового одностумця і друга, одного з кирилومهфодіївців, що після ув'язнення в Шліссельбурзькій фортеці був засланий до «теплого Сибіру» — на Кавказ, де серед грузинів і азербайджанців знайшов другу батьківщину й заслужив добру пам'ять своєю подвижницькою роботою для розвитку їхніх культур. Гулак переживає зламний момент: чи так він жив, чи оцінять нащадки його мужність і стоїцизм, чи пам'ятатимуть? А може, для них важить лиш продукт праці, готівка, як у Костомарова, який під час слідства сказав «Каюсь!» і цим заслужив можливість писати, друкуватися?

Тема суду історії, нащадків і власної совісті над людиною, її життям і вчинками, сповіді, звіту «історичної» людини перед народом, прийдешнім, провідна і для роману «Шрами на скалі» (1986). У романі поєднано три часові плани: епоха Франка, часи Данила Галицького і сучасність. Остання доба пов'язана з особою автора, який, приїхавши в Урич, колишню твердиню Галицько-Волинської землі, де любив бувати Франко, шукає слідів напису в честь Франкового ювілею і на очах читача творить розповідь про геніального поета, про його місце й роль в історії народу, а також

роман у романі — про Данила Галицького, його конфлікт зі співцем Митусою — одвічний конфлікт між вождем і митцем, їх принципово різне трактування блага народу й моральних категорій. Це наче спроба написати задуманий Франком роман про галицького князя, своєрідне продовження «Захара Беркута» (тому ці «уступи» навіть набрані іншим шрифтом). «Тримає», цементує всі ці пласти образ великого Каменяра.

Концептуальний центр роману «Журавлиний крик» (1988) — триада: Воїн-Меч (кошовий отаман Петро Калнишевський), Філософ-Слово (Павло Любимський, Сковорода) і Митець (маляр Шалматов, Іван Котляревський). «Чим житиме народ, коли в нього не стане зброї, а до мислі не привчили? Загине він, — каже в романі Сковорода. — А щоб цього не трапилось, учитися треба: кожну мить, кожен день розум свій будити, — він же безмежний. А коли народ матиме його хоча б у головах окремих людей, то уподібниться він кременеві, в якому затаївся вогонь». По суті, така триада присутня в кожному історичному творі письменника, але незмінно найважливішим її компонентом виступає Слово, першопочаток усього суцього, матеріального й духовного, соціального й морального.

Перед власним судом і судом нащадків, України, що не без вини її правителів остаточно втратила залишки волі й незалежності, постає останній кошовий отаман Запорозької Січі Петро Калнишевський — сповідується, мучиться, карається. Вірною службою Катерині хотів добитися для себе й України царської ласки, тим часом без суду і слідства запроторений на Соловки, імперською рукою «витертий» з історії, і лише через століття його земляки довідалися про те, що він двадцять п'ять років відмучився у Соловецькій в'язниці і помер тут. А Україна, понижена й пограбована, потрапила в кріпацьке рабство. Січ остаточно знищена. Не судився Калнишевському журавлиний крик, бо журавлі кричать лиш на волі. Зате випав йому довгий вік — для карі й каяття, а ще для того, щоб міг пересвідчитись у невмирущості рідного народу: коли на Соловки привезли нову партію в'язнів, у відповідь на своє: «А чи є хто з України? — незрячий, понижений, столітній Калнишевський почув: «Є, діду, — відказав молодий голос. — Адже не помер народу то й має силу й відвагу постачати тюрмам в'язнів».

На жаль, Україна впродовж століть не втрачала такої трагічної нагоди. Герой роману Іваничука «Бо війна війною» (1989) приїжджає на Північ не задля екзотики: сюди тридцять років тому, коли після війни на Західній Україні здійнялася нова хвиля сталінських репресій, він п'ятнадцятирічним хлопчиком був засланий у Воркутинський

концтабір. Євген приїхав, щоб «у добровільному повторенні неволі пригадати, з яким почуттям жили, гинули в концтаборах і виживали люди його покоління». Але ще більше йому хочеться розгадати почуття, з якими «у соловецькій безвісті» жили люди з покоління його батька і стрійка (батькового брата) Михайла Шинкарука, січового стрільця, сотника УПА, потім видатного вченого-полярника, викладача Харківського університету, засланоного на Соловки в 37-му. Через спогади героїв у романі відтворюється історія Західноукраїнської Народної Республіки — ЗУНР, яка «проіснувала неповний рік, узявши за своє існування непомірно високу плату — п'ятдесят тисяч, або й більше, молодих життів». Пам'ятаючи, як прокляття, що українці «віками ходили в чужих мундирах», українські січові стрільці вдягли власні мундири, а на озброєння взяли слово свого пророка — Франка: «Довершилась України кривда стара, — Нам пора для України жись!»

Людина в романах Іваничука духовно поріднена із символічно акцентованими простором і часом. Вона пронизана його плином, і він зумовлює її поведінку і її мету. Саме через сюжет випробування цієї мети людина й розкривається в цих творах, які є в певному сенсі ідеологічними романами випробування, де важливим жанрово-композиційним чинником виступає усвідомлення ідеї чи доростання до неї.

Об'єднують усі романи Іваничука в один цикл, в один великий роман про рідну історію не тільки сам матеріал, історія, спільні події й герої, наскрізні образи-символи, а й наскрізні ідеї, передовсім найвизначальніша — ідея любові до рідної землі й народу як смислу існування людини, ідея призначення, обов'язку кожного відробляти щоденною працею, мати за щастя цей духовний прихисток — народ і землю, джерело сили людей, які, пов'язані спільною долею, живуть на своїй землі.

## Роман Федорів

(1930 р. нар.)

Він прийшов у прозу з журналістики й через журналістику. І це виразно помітно на його перших книжках — «Жовтнева соната» (1959), «Таємниця подвигу» (1961), «Колумби», «Капелан жовтого лева» (1962). Хоча критика зустріла їх загалом прихильно, але й не бралася стверджувати, що в особі автора визріває справді серйозний прозаїк.

Таких творів чимало з'являлося з-під пера журналістів і філологів, ознайомих із законами літературних жанрів і чутливих до краси слова.

Екзальтація, відкрита дидактика, велемовність і перечуленість, романтична поляризація характерів, доведені до схематичної сухості контрасти, надуманість конфліктів — усього цього дуже важко позбувався Роман Федорів ще й у наступних книжках «Євшан-зілля» (1966) та «Арканове коло» (1967). Він писав нариси, схожі на оповідання, й оповідання, схожі на нариси. Однаково патетичний і там, і там, автор мовби прагнув назавжди розмити кордони між літературою і журналістикою. І все ж у його творах час від часу окреслювалась спостережена зірким оком художника реальність, втілена у вигадливу метафору. Згодом він сам характеризував свою початкову літературну практику і свої проблеми: «Писав людей урочистими, піднесеними. Ідеалізував їх. Селив їх не на грішну землю, а на феєричну «подушку» чи «перину», яка прикривала рани землі, її зморшки і печаль...»<sup>1</sup>

Присвячений Олексі Довбушеві роман у легендах «Жбан вина» (1968) став новим етапом у творчій біографії автора. Це твір, у якому гармонійно узгодилися між собою матеріал і стиль. Метафорична вишуканість і патетичний тон не видаються тут недоречними, оскільки легендарний опришок живе в народній пам'яті справді романтично піднесеним, любовно зідеалізованим. Якщо раніше есеїстична дидактика й фольклорний декор подеколи створювали враження манірності та претензійності, то тут вони стали тим «будівельним матеріалом», який допоміг авторові вивершити справді монументальну прозову споруду, що приваблює зір бароковою урочистістю.

У «Жбані вина» розкрився талант Федоріва-романтика. «Стилістика розповіді відтоді ускладнюється, суто реалістичний ряд межує з фантастичним, звичайні побутові сцени переткані легендами, казками, спокійний (аж до буденності) опис зненацька вибухає складною метафорою, несподіваним порівнянням, барвистим епітетом, високий трагізм переплітається з іронією, з нестримним сміхом народного дотепу, жарту, коломийки»<sup>2</sup>, — писав, характеризуючи його прозу, Павло Загребельний. До цієї «візитки» треба додати ще одну особливість художнього письма прозаїка: в нього ніде немає сухого й «каліграфічного» речення. Натомість

<sup>1</sup>Федорів Р. Підсумки // Літ. Україна. 1980. 21 берез.

<sup>2</sup>Загребельний П. Неложними устами. К., 1981. С. 232.



повсюдно поряд з орнаментальною вигадливістю — розгалужені складні періоди, в яких він з зачудуванням вглядається в фольклорні тропи, в соковиті діалектизми — подеколи видається, що для нього всі проблеми прози — це, власне, проблеми мови. Як Борис Харчук культивував у своїй прозі фразу аскетично-лаконічну, так Роман Федорів культивував фразу «багатоповерхову», насичену найекзотичнішими лексемами (прислів'я й приказки, парафрази, історичні й літературні ремінісценції і цілі «гнізда» запашних діалектизмів).

Особливо плідним був для Федоріва період від початку 70-х і до кінця 80-х. Саме тоді з'явилися книжки його есеїстики й повістей «Квіт папороті» (1970), «Колиска з яворового дерева» (1970), «Знак кіммерійця» (1972), «Яре зерно» (1974), «Танець Чугайстра» (1984). Широкий тематичний діапазон усіх цих творів: у них мовиться про народне мистецтво, долю культурних та історичних пам'яток, замулення джерел духовності. Майже всі ці твори спершу публікувалися на сторінках львівського журналу «Жовтень» (нині «Дзвін»). Саме цей часопис був чи не єдиним поміж усіх літературних журналів України, який відзначався постійною увагою до всіх вищеназваних тем: навіть у застійні роки там з'явилося чимало важливих публікацій з історії України.

Майже всі тогочасні повісті Федоріва мають історичні сюжети. Це неодноразово ускладнювало життєву ситуацію письменника — нищівної партійної критики зазнали його «Знак кіммерійця», а також повість «Рудий Опришок» (1984). Після її публікації у «Жовтні», вже в роки так званої перебудови «Літературна Україна» виступила зі звинуваченнями письменника в ідеалізації минувшини, у невмінні підходити до оцінки подій історії з чіткими класовими вимірами.

Монументальним, справді епічним полотном з життя Галицької Русі кінця XII століття став роман «Отчий світильник» (1976). Двоє людей увічнюють діяння князівські в «Отчому світильнику». Перший — Ян — плете павутиння лестощів, зображуючи правителя найхоробрішим, наймудрішим, найчеснішим, найсправедливішим і т. ін. І його анітрохи не обходить, що він зневажає правду. Він обрав собі місію самовідданого апологета правителя. Янів антипод — Іван Русин — прагне в усьому дійти істини і писати тільки так, як було. Він з боєм говорить про нелегкий і неспокійний час розбрату на рідній землі". Важко, в сумнівах і муках, дошукується правди, бачить багато незрозумілого в навколишньому житті: «- Дивно мені, що часом мудрі ото-

чують себе дурнями, дивно мені, що часом милосердні милосердя чинять жорстокими руками. А може, осліп я і бачу розум там, де його насправду нема, і бачу милосердя, що плаває в калюжах крові. Може, видаю бажане за здійснене?...» — з такою тривоною в душі постає він перед читачем роману. Виразна пульсація в творі таких «вічних» морально-етичних питань, багата інваріантність людських характерів, висока художня пластика — все це справді дозволяє поставити «Отчий світильник» у ряд найвищих художніх досягнень українського історичного роману.

Паралельно з іншими книжками створив Р. Федорів і романічну тетралогію—«Кам'яне Поле» (1978), «Жорна» (1983), «Ворожба людська» (1987) і «Єрусалим на горах» (1993). Хоч у «Єрусалимі...» не зустрічаємо героїв із трьох попередніх романів, усе ж твір споріднений з ними і проблематикою, і гострими колізіями, які передовсім пов'язані з питаннями духовного буття народу й збереження його історичної пам'яті. Р. Федорів любить розгортати оповідь кількома потоками. Це засвідчує «Отчий світильник», це бачимо в усіх чотирьох романах про долю західноукраїнського села ХХ ст. Тут наявна сучасна для оповідача подієва площина, а крім того, існує і «нижній ярус» — ретроспективна лінія, яка багато прояснює в долях героїв і всій логіці подій. Саме в цих широких ретроспекціях докладно відтворено многотрудну історію правдошукацтва Якова Розлуча, чие життя осмислює оповідач.

Замолоду наївний Яків Розлуч, якому в спадок од жорстокого й заможного батька дісталися немалі статки, надумав переінакшити світ. Гадалося йому, що як нестиме в люди добро, то й люди ставатимуть добрішими, кращими. І ось уже роздає він шедрі дарунки батьковим наймитам, але всі це сприймають як незрозумілі дивацтва молодого газди, а дехто навіть підозрює, що він несповна розуму. Не судилося Розлучу переінакшити світ, одну за одною втрачає він свої ілюзії. Кульмінацією став випадок: наймит Йосип, якому Розлуч подарував корову і який від несподіваного щастя, ще навіть не усвідомлюючи його, цілував Розлучеві руки, згодом стріляє в свого благодійника. Якою вражаючою несподіванкою було для Розлуча побачити того, хто замірявся відібрати у нього життя! «Яків Розлуч стояв з карабіном перед чорним, нищим, вируючим світом і вперше, відколи вмер його батько, засумнівався, чи можна добротою світ переінакшити. У цей жорстокий світ, як вовкові в пашеку, хіба що можна й треба стріляти...».

І це не просто драма одного людського життя. В долі героя знаходять відсвіт історико-соціальні колізії, художньо

узагальнені й спроектовані на внутрішній світ персонажа. Шкода, що автор подекуди вдається до сухуватої мови ідеологем, намагаючись зробити їх універсальним поясненням усього, що відбувається і в світі, і в людських душах. Це трохи схематизує суть конфлікту й спрошує окремі психологічні епізоди. І все ж навіть оті ідеологічні моменти у Романа Федоріва, сказати б, олюднені. Загалом схильний до романтичної патетики, він не виявляє особливої схильності до патетики політичної. У трьох романах він шукав форму, яка дозволила б йому якомога більше «зашифрувати» текст, приховував авторську думку за повчальною притчею чи легендою, одне слово, вдавався до езопівської мови. Про це недавно зізнався у передмові до книжки історичних повістей та есе «Скрипка, що грає тисячу літ»: «Ні, не сиділи ми, склавши руки, спостерігаючи, як гасла ватра нашого національного буття, як витолочували мову, як обріхували й переписували історію, як вихолощували мистецтво. День за днем ми виходили на своє кам'яне поле й запрягалися у плуги: хто писав історичні романи й повісті й, захистившись щитом минувшини, волав до читачів: не забувайте свого прадідівського кореня, пам'ятайте, чії ви діти; хто глибинно закроював так звану «химерну прозу», а за «химерією» читач упізнавав гірку правду сучасності...»<sup>1</sup>. До речі, наша критика постійно відносила Р. Федоріва до послідовних і яскравих представників тієї «химерної» прози. Цим не в усьому точним означенням охоплювалися письменники, схильні до метафорично яскравої стилістики, фольклорних аналогій, різних паралелей і прийомів казкової фантастики.

Усі ці прикметні риси прози письменника не згубилися й у його новому романі «Єрусалим на горах» (1994), хоча тут автор не зашифровує текст, а, як кажуть, називає речі їхніми іменами. У творі йдеться і про переслідування людей, які намагаються берегти нашу історію та культуру, про жорстокі розправи комуністичного режиму з ними, і про облудливо-демагогічну радянську пропаганду, і про приченість тих, кого називали дисидентами ( гине головний герой роману у нерівному поєдинку з можновладцями). Якщо «Кам'яне Поле», «Жорна» й «Ворожбу людську» для спрощення визначень можна назвати «романами запитань», то «Єрусалим на горах» у такому разі можна назвати «романом відповідей».

Один із найновіших творів Романа Федоріва — роман

<sup>1</sup> Федорів Р. Слово до читача // Скрипка, що грає тисячу літ. Львів, 1991. С. 4.

«Лисиці брешуть на щити». Вдумливому читачеві «Отчого світильника» назва твору нагадає слова з манускрипта Івана Русина, який у фіналі «Отчого світильника» написав: «Князь умер... Що тепер буде із землею галицькою? Хотів би я вірити присягам і хресному цілуванню боярському, хотів би... і не можу, не маю права. Чую-бо: лисиці виють на черленій щити». Як митець Федорів вірний своїм творчим зацікавленням, послідовний у своїх задумах і їх втіленні в художні твори.

## Віктор Міняйло

(1919 р. нар.)

Це письменницьке ім'я з'явилося на літературному овиді наприкінці 50-х років, нагадавши читацькому загалу про дещо спрimitивізовану реготливим перчанським гумором традицію дошкуляти негараздам і злу вкоріненою в національний наш характер іронією. Шлях до осягнення В. Міняйлом народної сміхової культури губиться, очевидно, в генах, бо за натурою В. Міняйло аж ніяк не веселун і дотепник, ба й людина «замкнута», чим, певною мірою, і пояснюється його відстороненість від літпроцесівських «баталій», чийм учасником, а тим паче — героєм він ніколи не був. Не виключено, що спричинилось це провінційною (м. Біла Церква Київської обл.) пропискою, яка увільняла від галасливих письменницьких зібрань, а відтак і од «президіальної видноти» і, відповідно, премій та почесей. Зрештою, авторитет В. Міняйла як самотнього письменника од цього не змалів, проте діяв і діє він виключно в царині прози, впливаючи на розв'яз таких її стильових гілок, як «химерія» та ґрунтована на матеріалі окупаційного лихоліття епіка. Соковита ж і доволі в'їдлива міняйлівська гумористика так і лишилась у дебютному активі письменника, вряди-годи нагадуючи про себе творами (повістю «Молоді літа Олександра Першого», 1981), що романний його доробок аж ніяк не підсилюють. Щоправда, вважати це наслідком пригасання суто сміхового начала прозового його хисту хтосна чи й варто. Скорше автор, випустивши три книжки («Перо жар-птиці», 1960; «Блакитна мрія», 1963; «Дзеркальний короп», 1968), врешті-решт усвідомив, що сатира і гумор у підцензурній літературі мало кого лякають, а вседержавний обиватель, проти якого вони найчастіше спрямовані, як множив, так і продовжує множити дармові свої блага безкарно. Тому третю із названих книжок «Дзеркальний короп» В. Міняйло випустив у

світ радше за інерцію, додавши до неї з раніше написаного лише кілька оповідань, найбільш промовистим серед яких став «Номенклатурний покійник». Цим покійником автор зробив сатирика В. Міняйла, що вмер і на тому світі очолив підприємство «Райські яблучка», де до адміністративно-управлінського апарату входило двадцять п'ять осіб, а працювало одинадцять...

Втім, змужніле письменницьке перо належало людині цілком зрілій: народився Віктор Міняйло 5 листопада 1919 р. у с. Строкові Попільнянського р-ну на Житомирщині, по закінченню залізнично-будівельного технікуму працював геодезистом, учителем, землевпорядником, економістом. То ж і не дивно, що запрагло те перо ширших змістових просторів і закономірно до них звернулося. Обравши для початку жанр живоісторичного, себто зануреного в нещодавно пережите минуле, розповідного роману, письменник у принципі мало зважав на нову для себе художню форму, покладаючись не так на неї, як на власний хист оповідача: «Посланець до живих» (1966) саме тим і вирізнявся, що його автор перебрав на себе все—од бачення кожного з персонажів (що цілком природно) до інтерпретації їхніх дол. Йдеться про головний компонент міняйлівської самобутності — авторський стиль, утворений із природного схрещення двох рівнозначно важливих «стихий»: невіддільної жодній «концептуальній» спрямленості стихії сільських натур і натури самого автора, які постійно взаємопідсвічуються, створюючи характерологічне дійство народопізнавального гатунку. Власне війна і її події, хоч вони й рухають романний сюжет, за подібних умов почувуються все-таки статистами: на сторінках «Посланця до живих» торжествує всеперемагаючий дух життя, яке загарбник, залучаючи до цього й місцевих посіпак, нещадно м'яв, але приборкати не зміг.

Є серед героїв роману і бездоганні керівні діячі, і вихованці не батька з матір'ю, а комсомолу, проте незмірна більшість з-посеред них репрезентує звичайне сільське велелюддя, що за зброю до часу або й зовсім не бралось. Але — боролось. Коли за власну гідність і честь, коли — за прихильність нової влади, а коли й просто за вижиття, затрачаючи на це сил та винахідливості не менше, ніж на полі бою. А може, й більше, якщо врахувати хліборобську безправність перед силою, що потребувала єдиного — хліба й сліпої покори. При цьому дядьківські комори і спини, безперечно, тріщали, а натури?... Вони — і В. Міняйло заговорив про це на повний голос чи не вперше—за першої ж сприятливої нагоди розпростувались і повнилися всіма земними соками,

сповідаючи добро не книжне, а з діда-прадіда своє, котре й рятувало село від духовного обміління. Свідченням цього ставав спасенний для народу сміх, який, постійно вибухуючи в тексті, стверджує нехитру з виду думку: доки сільський простолюд із себе і ворогів кепкує, доти він і внутрішньо неушкоджений, хоч би як важко йому в світі велося.

Наступну після роману «Посланець до живих» діалогію «Зорі й оселедці» (1972) та «На ясні зорі» (1975) так само спіткала незавидна участь представляти в критичних «обоймах» на цей раз українську прозову «химерію» у парі з В. Земляком, ба й у тіні цього безперечно неповторного майстра. Підстав для цього ніби й не бракувало: «Лебедина згряя» побачила світ на рік раніше, тож кожен «спільний» художній нерв чи сюжетний вузол (приміром, образи сільських хроністів Левка Хороброго та Івана Івановича Лановенка) можуть розглядатися не лише як творчий перегук... Втім, спільним в обох майстрів було хіба те, що обидва вони напріч відкидали погляд на пореволюційне українське село лише як матеріал для сталінських експериментів, а на його людей — як гвинтиків із дрібнобуржуазною іржею, що вимагали спочатку безжальної чистки, а опісля — напрямки вихолощеною од життя людського духу «ідейністю».

Ухил у «химерність» за таких авторських позицій був як закономірним, так і вимушеним; ішлося ж бо не просто про реабілітацію села як незаслуженої жертви соціальної практики культивської доби, а про повернення йому в літературі хай не всуціль позитивної, але реальної «фізіономії». З-поміж багатьох можливих формотворчих якостей В. Міняйло зупинивсь на ясній і прозорій іронії, наситивши її по можливості всіма барвами часу. Це — перша половина 20-х років, що аж двигтіла соціальними контрастами, які сполучити в естетичну цілісність ні «романтикам» (Ю. Яновський), ні «реалістам» (А. Головка) посутньо не вдалося. Потрібен був якийсь новий духовно-художній ключ і до трагічного, і до комічного в побуті революцією зрушеного села, де вони (трагічне й комічне) не існували як антитези, оскільки буття народна стихія їх переплела воедино. Отже ключ цей повинен був стати ключем і до самої «стихії», а радше — історично-побутового моноліту, що розколювався і внутрішньо реформувався не тільки важко, а й часто-густо химерно.

Оця химерність перехідних форм сільського побуту і є тією особливістю, що єднала В. Міняйла з В. Земляком. Решта, зокрема й іронія, набули у В. Міняйла іншої, сказати б, суто реалістичної якості, тоді як В. Земляк явно тяжів до філософських узагальнень поетико-романтичного плану.

Своєрідним духовним представником народу в романі «Зорі й оселедці» виступає вчитель Іван Іванович Лановенко, чия «Книга добра і зла» стала певною мірою дзеркалом, у якому життя села Буки Половецької волості відбилося якщо не повністю, то доволі всебічно. Причому всебічно в соціально-побутовому плані, що позначається також і на поетиці діалогії, яка за всіх ліричних завихрень послідовно лишається раціонально «земною», скерованою на відбиття руху селянського світосприйняття. Аби цей рух вловити й випрозорити, автор змушує Лановенка в його «Книзі добра і зла» найбільше місця відвести Любові — цьому вічному двигунові людяності, що усе ще працює з драматичними перебоями. Степан Курило, сам Іван Іванович, ригорист-більшовик (ця риса персонажа підкреслена і його йменням — Ригор Поліщук) — кожен із них це почуття на читацьких очах буквально вистраждає. Не всі занесені Іваном Івановичем до Книги добра. Їх із кожною сторінкою роману стає дедалі більше. Вони ще тривожать читацьке серце своєю незахищеністю перед лицем пореволюційної руїни, нестатків. Але це не зупиняє їхнього посування до себе кращих, хай і ще не здатних до повного із собою порозуміння, обплутаних багатьма передсудами.

Роман «На ясні зорі», зберігаючи напочатку ту ж саму іронічну тональність, за наскрізною темою дещо інший. На його сторінках дедалі частіше проривається важко тамований сарказм, спрямований не так проти турків (цим словом Ригор Поліщук охрестив сільську глитайню), як проти напівзвірячої темноти тих, що, впившись, як і вони, в розбухлу господарку, не лише втрачають людську подобу, а й ламають, нищать Красу. Її в романі уособлює нерідна донька Степана Курила Ярина Корчук. Увійшовши у її хату спочатку наймитом, а опісля приймаком матері, Степан приречено розуміє, що любить не старшу, а юну господиню. Яринка ж невдовзі виходить за душевного виродка й прихованого бандита Данька Титаренка. В сім'ї свекрухи і свекра, здичавілих настільки, наскільки взагалі є диким існування, де свиня чи худобина стають вартішими од людини, Яринка дуже швидко надломлюється, стає після збиткувань чоловіка калікою і з безвиході робить спробу самогубства. З цієї миті й набирає сили розповідь не так про неї, як про хист художниці, що раптом у ній вибухнув. У хаті матері, куди Яринку переніс на руках Степан, вона вперше відкриває для себе світ поезії Шевченка й передає цей світ намальованими скрізь, куди дістають руки, квітами. Не можна не зрозуміти розпачливої люті Степана, якою набувало не лише серце, а й рука, що не могла не опустити

шаблю на голову Данька, коли той після довгих переховувань об'явився серед сільського побоїська під чає перерозподілу землі й застрелив там творця Книги добра і зла Івана Івановича Лановенка.

Саме тут і настає час для запитання: чому ж над усім цим у діалогії панує всерозуміючий, хоч далеко не всепрощальний авторський усміх? І чому він анітрохи не порушує природних пропорцій життя, де, буває, сам неблаганно потьмарюється від споглядання чиєїсь жорстокості та внутрішньої глухоти? Нарешті, чому зовсім не песимістично для читацького слуху звучить зболено авторське: «Нема вже на карті землі того безлюдного острова, де можна переховатись від бур житейських». Усе це, безперечно, так, проте є цим бурям і противага, захована в безлічі минулих, але безкінечно дорогих для діткливої душі митей людського буття, на яких письменник щораз уважливо зупиняється, аби ми їх змогли розгледіти теж.

Зображуваний В. Міняйлом світ, попри наскрізну сонячність авторського ліризму, хоч і містить усі кольори веселки, веселковим аж ніяк не назвеш. Радше — безжально правдивим, що висвічує розпрямлення людських душ у роки війни, які, причастившись усенародних страждань і їх переживши, немовби народилися вдруге.

Сказати, що витоки Перемоги в народі, це сказати ще далеко не все: треба цим народом у війні стати, що для літератури теж є, хай важкою й почесною, але половиною справи. Друга половина криється в мовленому про народ слові, яке стільки перед ним нагрішило, що тільки неабиякої мужності митець осмілиться сісти за свою перед ним сповідь. У В. Міняйла вона забрала майже два творчих десятиліття й постала романами «Посланець до живих», «Кров мого сина» (1969) і «Останній рубіж» (окремою книжкою вийшов у 1983 р.), що склали внутрішньо цільну трилогію. Поки що — як і «зоряна діалогія» — без спільної назви, але зі спільним героєм — Олексою Феопенктіївичем Копитенком, — можливо, одним із найбільш непередбачуваних і некерованих персонажів нашої воєнної прози, якого, створюється враження, не впокорив до кінця і сам його творець. А тільки як міг правдиво зобразив, сам, напевно, скрушно час од часу дивуючись з природи цього крученого, як селянський світ, чоловіка, і як цей світ — незламно великого. Якими, приміром, поняттями можна пояснити, чому чоловік, котрий у першій з книг трилогії тільки тим і привертає до себе увагу, що з приводу й без приводу матюкається, що дезертирував з фронту, плете для продажу німцям солом'яні чуні, гонить для «нової» влади самогон, раптом рубає сокирою

краєсландвірта з його перекладачем і щезає на їхній бричці в лісах? Щоправда, вибух цієї непересічної натури коштував селу Заріччя непоправно дорого: його, а з ним і всіх жителів разом з дружиною й дітьми Копитенка, німці спалили. Вина за це народжує в Олексі навіть не ненависть до ворога, а знівисність, яка вихлюпується у вчинки, де героїзму в чистому його вигляді хто зна чи й варто шукати. А з тим годі шукати (так, принаймні, здається більшості партизанів) в Олексі й доброту, що, проте, не завадило підліткові Володьці, який прибився до загону, саме в цьому матюкальничкові відчуті щось батьківське. А Копитенкові, після того, як він ніс пораненого Володьку п'ятнадцять кілометрів на руках, а потім у хаті одного з поліцаїв, де хлопця оперували, кілька діб не склепив повік, знайти у цій шорсткій, як і сам, дитині названого сина.

На цій душевній хвилі й написаний роман В. Міняйла «Останній рубіж», де комісований через важке поранення з фронту Копитенко стає головою колгоспу села Стрижиків і господарює там, як то кажуть, на мужицький розум. Тобто по-дяцьківськи простосеречно, хоч і через маг-перемат, починає розм'якшувати людські серця, виганяти з них недовіру не так до себе, як до спільної праці. Миттєвого переродження колгоспу й колгоспників, зрозуміло, не відбулося, оскільки автор ані на крихту не відступає од істинного стану справ у тогочасних селах, де працювало здебільшого жіноцтво (війна ж бо ще йшла) і де хліб вирощувався насамперед для фронту. Копитенко володів здатністю думати про людей і поважати їх — здатністю, яка допомогла йому крєвно відчуті всю несправедливість у ставленні до хлібороба, що її не списала навіть Перемога. Але він у «окремо взятих» Стрижиках списував. Притому з дитинно чистою мрією зробити щось для села таке, щоб воно його пам'ятало й по смерті. Отож заповзявся самотужки викопати для Стрижиків ставок, але дочасно помер, так і не побачивши ні води в нім, ні того, чи послухав його наступник, якому Олекса при передачі справ наполегливо радив: «Тільки одного прошу тебе: не переінакшуй того, що я вже зробив. І полюби тих людей добрих, що я полюбив. І не зобиджай Ніну Оскілко, бо навіть я, лютий, її простив. І не поминай лихим поглядом двір Фросини Ковалихи, бо кару свою, мов той горб, довіку носитиме за плечима!»

Хто така Ніна Оскілко, хто така Фросина Ковалиха, яке за ними стоїть життя і які долі — пояснити у кількох словах неможливо. Особливо — коли відокремити їх від усе того ж Олекси Феопенктіювича Копитенка, постаті, від якої у прозу 80-х війнуло невпороно свіжим духом людської справжності й краси.

Євген Гуцало

(1937—1995)

Феномен Євгена Гуцала — у непохитній вірності слову, в такому служінні йому, яке виключає розмінювання на будь-які інші види, нехай і корисної, діяльності.

Народився Є. Гуцало 14 січня 1937 р. в с. Старому Животіві (нині — Новоживотів) Оратівського району Вінницької обл. в родині сільських учителів. За словами самого письменника, життя батьків у важкі роки його дитинства мало чим відрізнялося од буття колгоспників, однак було пройняте тією атмосферою духовності, інтелігентності, що її майстерно відтворив Є. Гуцало в повістях «Сільські вчителі» (1971) та «Шкільний хліб» (1973). Найстійкішим враженням дитинства були краса рідного Поділля, співмірна з нею душевна краса людей, із якими зводила доля, — і криваве апокаліптичне руйнування світу природи й світу людей, заподіяне війною. Світ дитинства, розтерзаний і водночас незмірно поглиблений великою трагедією, становить джерельну основу його творчості. До цього світу знову й знову повертається письменник на різних етапах свого літературного шляху.

У 1959 р. Є. Гуцало закінчує Ніжинський педінститут, якийсь час працює в редакціях газет на Вінниччині, Львівщині, Чернігівщині, в «Літ. Україні», видавництві «Радянський письменник» (нині «Український письменник»), а згодом повністю зосереджується на професійній літературній роботі. Активно друкуватися почав 1960-го р., а через два роки вийшла перша збірка оповідань «Люди серед людей». Книжку тепло привітала критика й літературна громадськість. Того ж року Є. Гуцала прийнято до Спілки письменників України. Відтоді одна за одною виходять нові книжки письменника: «Яблука з осіннього саду» (1964), «Скупана в любистку» (1965), «Хустина шовку зеленого» (1966), «Запах кропу» (1969) та ін. Проза Є. Гуцала активно виходить на сторінки різноманітних часописів і газет, помітно впливаючи на літературний процес, а вся праця письменника впродовж ось уже понад трьох десятиліть сприяє збагаченню традиційного для нашої літератури жанру, втілюючись у найрізноманітніші видозміни новелістичної форми — настроєвий етюд, пейзаж, поезію в прозі, ліричний монолог-медитацію, розгорнуте сюжетне оповідання тощо.

Поряд із Гр. Тютюнником, Вал. Шевчуком, В. Дроздом, Ю. Щербакком, Є. Гуцало належить до тих письменників, які

сформували обличчя молодої прози 60-х років. Утверджувалось нове літературне покоління, що принесло в культуру власний досвід, власне, відмінне од попередніх світорозуміння, власні теми, засоби характеротворення, оригінальну художню мову загалом.

- Виразно окреслений антимонументалізм — одна з ознак творчої манери Є. Гуцала. Погляд на світ дитинними очима, прикметний для його ранньої (і не тільки ранньої) новелістики, давав змогу уникнути того робленого пафосу, ідеологічної заданості, з якою не могли розминутися творці осяжних «соціально значимих» літературних конструкцій.\*

Лірична стихія творчості Є. Гуцала, як і прози інших «шістдесятників», стала формою суспільної опозиції. Батьки, дядьки й тітки — всі ті, хто складав збірний, плакатний образ народу-переможця, побачені дитячими очима в жакливному повоєнному сільському побуті, мали зовсім не такий оптимістичний вигляд, як на плакатах і в еталонних творах соцреалізму. Безперечна заслуга «шістдесятників», — а серед них і Є. Гуцала — перед красним письменством полягає в тому, що вони перенесли своїх персонажів із площини героїчної в ліричну. У цій органічній для своєї манери стихії Є. Гуцало зберіг і розвинув письменницький хист. Тут він почувався найбільш невимушено, розкуто, живописуючи красу природи й людей, охоче фіксуючи улюблений ним стан осяяння, здивування перед світом, те медитативне передчуття радості й любові, яке значною мірою визначає загальний настрій його ліричної прози. «В полях», «Просинець» > «Олень Август», «Вечір-чечір», «Скупана в любистку», «Клава, мати піратська», «Хай собі цвіте», «Весняна скрипочка згори», «Запах кропу», «У сьайві на обрії», «Лозинка», «Таке страшне, таке солодке життя», «Жартували з Катериною» — ці та інші твори дають уявлення про багату акварельно-психологічну новелістичну бібліотеку, створену Є. Гуцалом в українській прозі й перекладену багатьма мовами.

\* Вироблена ще в ранніх оповіданнях тонка акварельна манера письма, дитинна чистота і ясність світовідчуття, відкритість ліричного героя до прекрасного в усіх його проявах — усе це, поєднане з гострою увагою до народних характеристик, інших національних прикмет — вічних і нових, — склало основу його художнього стилю. Назва першої книжки — «Люди серед людей» — програмна. Її можна застосувати до всього літературного доробку Є. Гуцала.

У 60-ті роки, поряд із ліричними оповіданнями, етюдами, замальовками, поезіями в прозі, з'являються друком дві концептуальні повісті Є. Гуцала — «Мертва зона» (1967) та

«Родинне вогнище» (1968, інша назва — «Мати своїх дітей»). Тоді ж, у другій половині 60-х, було написано й повість «Сільські вчителі», надруковану трохи згодом ГЦей період своєї творчості письменник виділяє особливо: «З певністю не скажу, та мабуть, найвизначальнішим етапом у моєму житті слід вважати другу половину шістдесятих років, коли написав повісті «Мертва зона», «Родинне вогнище», «Сільські вчителі», «Подорожні», які відношу до об'єктивної, реалістичної прози. Тепер уже, через двадцять з гаком літ, можу пошкодувати, що й далі не шукав себе в цьому напрямку». Називає і безпосередню причину цього відходу од нового для нього й важливого напрямку творчості: «...Недоброзичлива, голослівна критика, яка не могла не ранили...»<sup>1</sup>.

У повісті «Мертва зона» відбилося нове, формоване в 60-ті роки, бачення війни як тотального спустошення світу людей. Мертва зона — це те, що завжди породжується тоталітаризмом — чи то гітлерівського, чи то сталінського гатунку. І в зоні люди залишаються людьми, вони здатні на благородство, героїчний вчинок, але вони — приречені. Зона — образ антигуманного, ворожого людській природі життя, образ глибокий, із місткою семантикою, котра не обмежується війною. Прихований змістовий пласт виразно вчувається в підтексті повісті, витриманої зовні в цілком реалістичній оповідній манері. Це суперечило «возвеличенню героїчного подвигу народу», ламало схеми, в яких закріпилася воєнна тематика.

Такий погляд на війну утверджує письменник і згодом у низці оповідань та повісті «З вогню воскресли» (1978), в основу якої покладено розповіді мешканців спалених сіл. Не вписувалась у жорсткі ідеологічні схеми й концепція повісті «Родинне вогнище», розповідь про повоєнну відбудову і на перший погляд малопомітну в житті «соціалістичного» села постать Ганни Волох — просто жінки, просто матері. Чоловік Ганни загинув на фронті, всі клопоти пекельно трудного й невлаштованого життя лягають на її плечі. В тих клопотах, у виживанні минають дні, роки, щоб колись розчинитися в безвісті, зникнути безслідно. «Та чи безслідно?» — запитує письменник, і своєю відповіддю, позбавленою сентиментів і сусальних позліток, та не позбавленою справжнього ліризму, правдивості, переконує, що на таких, як Ганна Волох, тримався весь повоєнний скалічений світ. Бережене нею родинне вогнище вкотре вже зіграло й згуртувало людей після шойно

<sup>1</sup> Гуцало Є. Вибр. твори: У 2 т. К-, 1987. Т. 1. С. 8.

пережитої біди. Вічні цінності народної моралі й життєустрою в повісті безпосередню протиставлені генеральним цінностям «найпередовішої» ідеології.

Демократичні процеси 60-х, як відомо, неухильно згорталися вже під кінець десятиріччя. Починаються «половання на відьом», суди, розправи. Хтозна, чи слушно вчинив Є. Гуцало, не продовживши так вдало розпочатих пошуків коріння суспільного зла, але він повертається в обжиту, рідну стихію ліричної оповіді, з якою, правда, і не розлучався: поряд із названими повістями створює ряд настрєєвих оповідань, поезій у прозі. Виходять друком лірико-психологічна повість «Дівчата на виданні» (1971), дилогія «Сільські вчителі» (1971) та «Шкільний хліб» (1973). Повісті з життя сільських учителів були високо оцінені критикою, здобули широке читацьке визнання. Ці сповнені просвітленого ліризму, зажури й надії твори, здається, були написані для того, щоб відновити надломлену віру народу в незнищенність моральних цінностей, переконати, що завжди, за будь-яких обставин люди мають лишатися людьми. Образ героїні повістей Олени Шевківни — з ряду крашких жіночих портретів, створених майстрами нашої прози. Учителька протиставляє світовому злу свою непохитну доброту, брудові — чистоту. Всі, хто спілкується з нею, відчувають її благотворний, очисний вплив.

Повість «Двоє на святі кохання», надрукована 1973 р. в журналі «Вітчизна», подібно до згаданих уже «Мертвої зони» та «Родинного вогнища», на довгі роки була позбавлена права книжкового видання. Якщо перші дві повісті написані в жорсткувато-реалістичному ключі, то «Двоє на святі кохання» — твір наскрізь виконаний у звичній для письменника стилістиці: лірико-психологічній, медитативній.

4 «Двоє на святі кохання» — перша осяжна спроба міської прози письменника. Герой повісті Іван Поляруш — характер самозаглиблений, рефлектуючий, зовні бездіяльний, що розходилося з трафаретною вимогою «активної життєвої позиції». Але рефлексії Поляруша-молодшого — це спосіб самопізнання й самозбереження в новому для нього, ще не обжитому, враженому більше, ніж село, синдромом бездуховності міському світі. Зовнішній подієвий ряд ледве окреслений у повісті. Це й зрозуміло: основне у творі — Полярушеві роздуми, перебіг тонких почувань, внутрішні, глибоко особистісні радощі й смутки. Саме в таких душах і зберігалися зерна народної моральності, практичної життєвської етики, національної духовної культури українців.

Уважний погляд на цей літературний характер дає підстави думати, що маємо справу з іще одним проявом ду-

ховної опозиції. Саме таким видом опозиції був довгий ряд інших рефлектуючих героїв української прози. Їхня життєва позиція ніяк не узгоджувалась із партійними приписами, формотворча природа їхньої внутрішньої культури дисонувала з культурою «розвинутого соціалізму». У творі тонко й скрупульозно зафіксовано копітку роботу душі, спрямовану на подолання докколишньої життєвської скверни. Збережено любов до людей, співпереживання, досягнено просвітленої ясності думок і почуттів, а отже, — духовного суверенітету. Головна тема повісті — екологія душі. Перо письменника фіксує дію механізмів духовного самозахисту народу. Повість об'єктивно стимулювала становлення цілого напрямку в українській літературі 70-х років, відомого під назвою «міська проза» (її можна було б назвати маргінальною), яка переймалася важливою проблемою прискореної урбанізації хліборобського народу. Порівняння міської та сільської, більш консервативної і збереженої, культур складається в цих творах у містку драматичну метафору з відчутним моральним акцентом. Герої (напр., «День мій суботній» Гр. Тютюнника, «Самотній вовк» В. Дрозда) мовби розіп'яті між містом і селом, прикметні тим, що зображені на зламі, в динаміці соціального перевтілення.

•-Етапним для творчості письменника було звернення до романної форми. Трилогія «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена» та «Парад планет» (1982—1984) викликала неоднозначну реакцію критики, спричинювалась до літературних полемік. За шедрістю використання фольклорних скарбів (насамперед — народної фразеології, прислів'їв, приказок, анекдотів тощо) трилогія може змагатися з відомим романом О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...»

Ущільнення тиску командно-адміністративної системи наприкінці застійного періоду позбавляло літературу можливості здійснювати своє пряме призначення — відбивати й формувати самосвідомість нації. Реалістичне відтворення сучасності, попри всі офіційні заклики до такого, було попросту неможливе, історична проза, зокрема, експлуатувала арсенал езопівської мови. Задихаючись в обставинах суспільної несвободи, література шукала тих шарів життя, де могла б відновити свої сили, відтак закономірно зверталася до цілющих джерел народної творчості. Герой трилогії Є. Гуцала Хома Прищепа — персонаж народного комічного дійства, втілення найвиразніших рис національного характеру, насамперед оптимістичного світосприйняття, морального здоров'я, життєвої сили та мудрості. Роблячи саме такого персонажа героєм романної трилогії, письменник, вочевидь,

мав намір оновити, осучаснити традиційну постать українського фольклору — веселого мудрого оповідача й навчителя життя. Образ Хоми Прищепи ретельно індивідуалізований, прописаний із цілковитою докладністю, розкритий у барвистій стихії словесного фольклорного буйства, однак залишився помітною мірою сконструйованим і штучним. За всієї розмаїтої палітри художніх прийомів, застосованих Є. Гуцалом, за цільності комічних ситуацій тощо, трилогія полишає враження скорше есеїстичного твору, ніж роману. Письменник акцентує саме на фольклорну домінанту головного персонажа трилогії, відтак прагнучи вписати цілісний фольклорний світ у конкретику сільського українського побуту 80-х років; при цьому неминуче впадає у заданість і штучність: хліборобська цивілізація остаточно втратила свою цілісність на українському терені, як утратив світопо-яснюючу роль фольклор. Мабуть, ця невідповідність між концепцією трилогії та житейською конкретикою й спричинилася до того, що образ Хоми Прищепи сприймається як проєкт характеру, а просторі його розмірковування — як різновид народознавчих студій.

Появі романів передували своєрідні, за визначенням автора, ексцентричні оповідання («Жінки є жінки», «Звабники і звабниці» та ін.), які ввійшли до збірок «Полювання з гончим псом» (1980) та «Мистецтво подобатись жінкам» (1986). У цих творах, написаних із невимушеним використанням елементів гротеску, трагедії, бурлеску, своєрідно реалізується давній задум Є. Гуцала створити український Декамерон. ^

Поважну частку творчого доробку письменника становлять твори для дітей: «Олень Август» (1965), «З горіха зерня» (1969), «Дениско» (1973), «Саййора» (1980), «Пролетіли коні» (1984). Дві останні книжки удостоєні Шевченківської премії. Дитяча проза (точніше — книжки для дітей і батьків) Є. Гуцала прикметна особливим, по-гуцалівськи поетизованим зображенням стосунків між людьми. Невичерпну «країну дитинства» письменник осмислює в різних жанрово-стильових формах, щоразу — в новому баченні, про що свідчить і цикл «Оповідання з Тернівки» (1982), книжка «Княжа гора» (1985).'

У 1981 р. вийшла друком перша поетична збірка Є. Гуцала «Письмо землі». Далі з'являються книжки віршів «Час і простір» (1983), «Живемо на зорі» (1984), «Напередодні нинішнього дня» (1989). Так рівно через двадцять років після надрукування першої поетичної добірки «Зелена радість конвалій» повертається письменник до лірики. Поезія у формах власне поезії органічно вписується в загальне

річище всієї творчості Є. Гуцала. Вірші письменника — це ліричний щоденник душі, згустки вражень, спогадів, мрій, можливість зафіксувати психологію миті, медитативний настрій:

Наче й досі — дитинне минуле,  
Що до гострого болю пройма,  
Про майбутнє віщує зозуля,  
Те, якого вже нині нема.

Те, якого вже нині немає,  
Те, яке ще нині мина,  
Те, що душу, минаючи, крає  
Так, як тільки душа про те зна...

Ця постійна туга за втраченим дитинством із його свіжістю й гостротою сприйняття світу наскрізь пронизує лірику Є. Гуцала, формулюється в болючі запитання, що на них немає відповіді. Дитинність у трактуванні Є. Гуцала є синонімом моральності, гармонійного злиття з природою, істинності людського існування. Вірші письменника — то своєрідне ворожіння над душею, сенс якого — в очищенні від суєтного, минушого, в омолодженні, у поверненні до того стану любові, людяності, космічної доброти, котрий і є найбільшим людським скарбом.

Привертає увагу й те, що книжка віршів «Напередодні нинішнього дня» геть позбавлена модної в поезії кінця 80-х років злободенної публіцистичності. Є. Гуцало зберіг вірність природі свого хисту, яка становить визначальну рису його письменницького, громадянського темпераменту.

Володимир Дрозд

(1939 р. нар.)

Володимир Дрозд двадцятирічним юнаком видав першу книжку новел та оповідань («Люблю сині зорі», 1962), ураз був прийнятий до Спілки письменників і включений критикою, поряд із Гр. Тютюнником, Є. Гуцалом, Ю. Щербакком, В. Шевчуком, Р. Федорівни, Р. Полонським, Н. Бічуєю, Р. Андріяшком, до шереги тодішніх молодих прозаїків. Далі були нові публікації, твори, книжки. Розпочавши літературну працю як новеліст і продовжуючи вряди-годи друкувати новели, В. Дрозд поступово утверджується як автор повісті й роману.



Дещо осібно стоять у творчості письменника романи-біографії «Ритми життя», «Дорога до матері» — про родину академіка О. Богомольця, «Добра вість» — про Ювеналія Мельникова, «малороса» із Чернігівської губернії, «російсь-копідданого», одного із перших марксистів в Україні. Усе написано неіндивідуалізованим словом підручника з історії із обов'язковими для літературного твору «художніми картинками». Безперечно, робота над цими творами принесла суто професійну користь, але не таку велику, як можна було б сподіватися від «каторжної роботи, що забрала,— зізнається письменник,— десяток літ чи не найплідніших для творчості», бо ні жанр роману-біографії, чи радше ілюстрації, ні життєвий матеріал, ні, тим більше, слухняно запозичена концепція людини й історії не відповідали характеру обдаровання письменника, тому й справді «їх міг би написати і хтось інший» (В. Дрозд). Але ці, можна сказати, випадкові — тематично й жанрово — для прозаїка романи зовсім не випадкові в психологічному, світоглядному плані: загалом усі його твори можна поділити на дві групи — такі, що їх міг би написати «хтось інший», і такі, що їх міг написати тільки В. Дрозд. З одного боку — «написані» Петрунею (персонажем-письменником із роману «Спектакль») «професійно, сучасно, дотепно, не переступаючи межі, за якою треба відстоювати написане», щось бадьореньке й оптимістичне про колгоспне село (повісті «Так було, так буде», «Новосілля», 1987), про невсипущу справедливість радянської юриспруденції («Інна Сіверська, суддя», 1983), про тих же героїв-революціонерів. З другого боку — твори, які хотів і не зміг написати Петруня, — «на повну силу, без поспіху, без оглядок на критику». Твори, які міг написати тільки В. Дрозд і які не мали зеленої вулиці: повість «Вовкулака», про всяк випадок перезвана у видавництві на «Самотнього вовка», йшла до читача дванадцять років, «Ірій» — шість; опублікований лише в журнальному варіанті роман «Катастрофа» (Вітчизна. 1968, № 10) — понад двадцять; і т. ін.

За глибиною хвилююче-достовірного самоаналізу героя «Спектаклю» Ярослава Петруні, роздвоєного на «чиновника від літератури», «систему для читання і продукування нових книжок» та справді талановитого літератора, який через брак характеру, почуття обов'язку перед людьми, егоїзм, життєві обставини не зміг себе реалізувати, виразно прочитується проблема роздвоєння, розщеплення творчо; свідомості самого автора. Письменник Петруня — герой-застереження для письменника Дрозда, можливий варіант його людської долі й творчої свідомості. Але це й сам Дрозд; і «петрунинські» твори в його творчому доробку — тому

підтвердження, як і автобіографічні та сповідальні мотиви в романі. Власне, автобіографічність та безжална сповідальність — найприкметніші риси творів В. Дрозда.

Для В. Дрозда як письменника властиве егоцентричне світосприймання й мислення, тому його твори — це речі, збудовані на аналізі власного життя і власної душі. Тут і поширена в мистецтві творча позиція, висловлена у фразі Флобера: «Емма Боварі — це я». Так і в Дрозда: «Сластьон — це я... жадова зовнішнього виявлення Харлана в «Самотньому вовку» чи кар'єризм Сластьона, чи схильність Петруні до компромісів теж мої, потенційні, нереалізовані. Але вони є в мені, як і в кожному з нас, але інший боїться собі в цьому признатися, я ж не боюся, і в такий спосіб, можливо, їх переборюю». Те саме авторське «я» присутнє і в «позитивних» героях. Крім того, це «я» щодо багатьох героїв В. Дрозда, передовсім літераторів, як Литвин (повість «Маслини»), Загатний («Катастрофа»), Михайло («Ірій»), Петруня («Спектакль»), стосується справдешнього «я» письменника безпосередньо: у них та сама, авторова, біографія, та ж у неї топографія із висхідною прямою, що, однак, закономірно й різко, круто замикається у коло: Пакуль — Терехівка — Мрин — Київ і знову Пакуль. Звісно, усі ці топоніми вигадані, біографії героїв не конче дослівно копіюють життєпис автора, але основа, кістяк безпосередньо пережитого неодмінно є. Біографія письменника — «син колгоспника з глухого польського села» відразу після школи став журналістом у районній газеті, закінчив університет, доріс до відомого столичного письменника — увійшла в його твори як продуктивний літературний прийом, стійкий архетип його творчості.

Основні твори вищеназваного кола «Маслини», «Семирозум», «Ірій», «Катастрофа», «Спектакль», «Листя землі», багато новел — зображують, повторюють, доосмислюють той самий світ, польську Йокнапатофу, малий весвіт, що має всі ознаки великого світу, із центром у Пакулі. Якщо котрийсь із героїв і виривається поза межі цього світу, то за підтвердженням свого буття вертається назад, у Пакуль, центр світу і своєї особистості. Тут єдина реальність, усе поза ним — нереальне — спектакль, бо «тутки мого пупа закопано, сюди й наvertsає душа, у які світи не бродила б». Ті, що мали чаклунську силу, як Нестор Семирозум, втрачали її поза цим світом; «Петербург одбирав у нього силу»: «там більша сила» від Несторової, бо його силу давала йому лиш його земля, Бог, який тільки над Пакулем розплющував для нього своє око.

І пройшов той світ дорогу, як і великий світ; крізь ті ж пристрасті: мав і наївних народників, як пані Дарина, і «незламних синів партії», як син Мартина Волохача, перетвореного злобою у вовкулаку, як Устим, котрий вірив: «Тільки пролетаріат власть у свої руки візьме, на всій землі райська жизнь настане». І «борців за народне щастя», як Гаврило Латка, що вів односельців шукати Горіхову землю, рай на землі, але, упевнившись, що така земля — у душі людини, повернувся до Пакуля і там намагався створити Горіхове царство на крові й страху, бо, як казав, «без страху царства не збудуєш», для цього мріяв зробити свою гільйотину. Але мав і Нестора Семирозума, чаклуна й дивака, що говорив із Богом, бачив карту долі Краю, червону від крові, попереджав людей не чинити зла, бо «злоба за злобу чіпляється, і ланцюг цей тяжкий для люда, і душить їх, як удав чи петля», бо живе людська душа, поки є в ній добро, а «як проросте зло натомість — вмирає душа, як дерево, якому корінь підрубано». Пакульський світ, герой Дрозда, виходячи поза свої межі — відлітаючи в Ирій (Ирієм називається перша зупинка «відльоту» автобіографічного героя, містечко, куди його, підлітка, забирають дядько та тітка закінчувати школу), чи то Андрій Литвин («Маслини»), чи Петруня («Спектакль»), чи Харлан і Шишига («Самотній вовк») — бере із собою хоч би й не хотів: він, світ, Край, навечно вкарбований у його душу й пам'ять, як поліський розріз очей і форма вилиць. Кожен вертається у Пакуль — фізично чи подумки, як вертаються птахи з іррю, як вертається туди сам автор у своїх творах. Вертаються на суд і сповідь — перед Краєм і самим собою. Пакуль — місце, звідки бере початок і де завершується містерія людського життя Дроздового героя, едемський сад його невинності (гріхопадіння відбувається поза межами світу Пакуля) і долина плачу, каяття та спокути, куди вертається його душа на страшний суд совісті.

Ця сповідальність, що руйнує захисні — словесні, поведінкові — стіни між людиною і світом, що анатомує, «роздягає» людську душу, відкриваючи світові, Всевишньому всі її порухи, нерви, пристрасті, відкриває і загальний психологічний стан даної людської душі. У прозі В. Дрозда це передовсім всезагальний стан роздвоєння. Він розчаює на кардіограмі часу саме 70-х років і авторську свідомість, і свідомість героїв — роздвоєння між селом і містом, між голодним дитинством і ситим благополуччям зрілого віку, між ширістю і вдавненістю, грою, між правдою й правдоподібністю, талантом і графоманством, митцем і Вермутом у собі —

на дві душі, віддзеркалюючи психологію абсурдного суспільства «розвиненого соціалізму», психологію справді нової людини, яку виховали комуністичні експериментатори, — гомосоветікуса, виготовленого у лабораторії хворого радянського суспільства, роздвоєного між тим, чим воно було насправді, і тим, чим себе уявляло і подавало світові, різко поділеного на тих, хто говорив неправду, і тих, кому казали неправду, на верхи, які мали все і все їм було дозволено, і низи, які не мали нічого, лише «світле майбутнє», і яким було дозволено лише працювати та слухняно засвоювати набір догм, «ідейно-витриманих фраз», що їх, услід за директором школи із повісті В. Дрозда «Маслини», можна сформулювати як «тра-та-та, тра-та-та».

Дроздів Сластьон, який ще з дитинства мав потяг до «вишеньких», до того, щоб «загадувати» іншим роботу, а не працювати самому, не просто пародія на номенклатурне мислення, адміністративно-бюрократичну систему, де акцентовано головні симптоми портфельної хвороби, а й типовий їх зразок, доведений до абсурду провінційною запопадливістю й примітивністю. Цінність людини в нашому оберненому світі, радянському задзеркаллі, визначалась лише приналежністю до верхів. Тому й лементує розпачливо Софрон Литвин («Маслини») до своїх односельців: «Люди, вислухайте мене, поки я начальник!»

Герої В. Дрозда, уродженці затурканого й безправного колгоспного світу, мріючи вирватись із нього, вступити у світ феодальний, «вишеньких», намагалися доп'ясти передовсім його речові знаки, як віхи сходження вгору, — маслини, галіфе, портфель, шапку, чоботи, машину, імпортний одяг і моральні (аморальні) — як «добавочна жінщина» в Сластьона, чи юна Маргарита, «вітамін життя» — у Петруні. Беззастережно приймали і «моральні» закони світу номенклатури: вчилися уміло брехати, знали, як і про що треба писати, щоб бути опублікованими, тощо. А ще догоджали, підлабузнювались, як Харлан і Шишига («Самотній вовк») в умовній установі — метафорі радянської дійсності (де навіть простір строго поділено на низ і верх), доносили, бездумно й запопадливо виконуючи волю «вишеньких». Для цього мусили зрікатися себе вчорашнього, справжнього, що й породжувало трагедію роздвоєння душі, а відтак — отруєння її лицемірством, брехнею, вдаваними пристрастями. В. Дрозд ставить у своїй прозі проблему екології душі, часто занедбаної до такої межі, коли вона вже не здатна самоочиститися, і закликає кожного виявляти в собі бодай цятку

суспільної хвороби, щоби не перекинулася на все суспільство, не доходячи до висновку, що якраз суспільство і є носієм і продуцентом цієї хвороби.

Герої Дрозда постійно грають як актори, світ для них — сцена в театрі — чи приміщення установи із сходами нагору — низ і верх («Самотній вовк»), чи плантація буряків поблизу рідного села («Спектакль»), і життя їхнє — спектакль, де і смерть — лише передягання за кулісами життєвого театру. Власне, такою і є концепція життя в прозі В. Дрозда — безконечний спектакль, містерія життя людства, «згідно із релігійними уявленнями: невинність, гріхопадіння, праця в поті чола, борсання серед дрібниць, плутанина ідей, бажань і — страшний суд і каяття, і спокута» («Спектакль»).

Талановитий молодий журналіст Загатний («Катастрофа») диктував передовицю в районну газету і ніби на кіноплівку себе знімав: «Загальний план: кімната, глядачі, ставний мужчина, високе чоло, нервово ходить; середній план: друкарська машинка, залитий чорнилом стіл, інтелігентна людина йде на камеру; крупний план: глибокі, стомлені очі людини». Трагедія Загатного в тому, що він усі зусилля потратив на те, щоб грати талановитого, замість працювати для того, щоби стати таким. Грають ділових, відданих, перспективних працівників Харлан і Шишига, з трудом затаюючи своє «вовче нутро». Грає молодого, перспективного улюбленця народних мас Ярослав Петруня: «Життя людини — спектакль. Йому випало грати роль письменника, розігравати казочку про Попелюшку, яка знайшла свого принца, а зла мачуха і зла доля посоромлені». Грає геніального актора Михайло Решето («Ірій»), подумки приміряючи до себе великі ролі: «Величезні афіші на виставу за участю Михайла Ірія (бо що таке — Решето?), майдан перед театром запруджено людом, поклонники й поклонниці з квітами, відчай в очах тих, кому не поталанило з квитками...».

Вони так викладаються на ролі, зосереджують на них усі внутрішні ресурси, що приростають до них, втративши здатність до особистісного, інтимного, широго спілкування. Є в нього й герої, які не грають, живуть, — це сусід Слатьона, тракторист Микола («Балада про Слатьона»), Великий Механік і Прагнимак («Самотній вовк»), дядько Кирило («Маслини»), «принципові і вперті світочі духу, знані і любимі трудовим людом» — справжні письменники («Спектакль»). Та надто вже вони пласкі й невиразні, порівняно з типовими дроздівськими героями, просто стафажні фігури в

глибині сцени, де розігрується спектакль життя типових героїв.

Осібнo стоїть Галя Поночівна, українська мати з повісті «Земля під копитами» (1980), написаної в іншій манері — інший життєвий матеріал, не тільки в часі, а й психологічно — війна; інша поетика, інша концепція життя й людини. Безліч раз фашисти вбивали Поночівну, та вбити не могли, вона й умерти не мала права, бо діти і «стільки роботи на одні руки», та й треба комусь і після війни порати землю й квітчати. Розстріляна, вона, чудом виживши, верталася знову до своїх синів, до хати, кози Мурки, пронесла дітей і біду, як стожила, витягла на своїх руках, втримала при житті своєю любов'ю синів і землю рідну. Реальна і водночас легендарна Поночівна уособлює незнищенність нашого народу й материнської любові, вічне материнське начало життя. Мова повісті «Земля під копитами» поетично-піднесена, як У Думі-

Із творами В. Дрозда, такими, як повісті «Ірій», «Замглай», «Балада про Слатьона», «Самотній вовк», новели «Сонце», «Три чарівні перлини», «Білий кінь Шептало», зв'язані здобутки химерної прози, українського варіанту модного в літературі 70-х міфологізму. Треба сказати, художня умовність у В. Дрозда цілком оригінальна, несилювана, вигадливо-розкута, виростає не так із наслідування досвіду латиноамериканської прози, як із традицій національної «химерії» та демонології — і літературної (В. Дрозд підкреслює вплив на нього Гоголя й Лесини «Лісової пісні»), і фольклорної — казки, легенди, переказу, бувальщини, уламків слов'янської міфології, яка донині тримається «поліських лісів та боліт із усім їхнім чортovinням». Густа міфологічність, але іншого, більше філософського плану пронизує всі клітини відзначеного Шевченківською премією роману «Листя землі».

І все ж, за словами письменника, його «завжди цікавило, що сказати, а не як сказати», стиль, форма — похідне, а головне для нього в літературному творі «не література, а душа». Власне, людська душа, стан душі сучасної людини, саме трагедія деформації, роздвоєння душі радянського українця, найчастіше, як сам автор, інтелігента в першому поколінні, хворобливого розщеплення її в умовах хворого суспільства, а також її екологія, порятунок душі і є основним предметом дослідження, головним героєм прози В. Дрозда. Для цього його персонажі (найтиповіша серед них людина, що грає) розігрують спектакль, містерію людського жит-

тя, знову і знову виходять на сцену і в момент совісті сповідаються, оголюючи свою душу, каються, ламаючи хід нав'язаної їм суспільними умовами та добровільно вибраною роллю гри, і, не в силі далі нести по життю свій гріх, свою понівечену, розчахнуту душу, відходять, щоби почати спочатку, бо «смерті немає,— є повернення. До самого себе! І все спочатку — але уже інакше!» Та чи буде інакше — покаже саме життя.

## Григорій Тютюнник

(1931—1980)

«Мало — бачити. Мало — розуміти. Треба любити» — творче кредо Григора Тютюнника. Феноменальна здатність письменника осмислювати найзагальніші моменти буття своїх співвітчизників через найконкретніші постаті в найпопулярніших обставинах закорінені в його намірі «глибоко і всебічно простежувати історію і сутність особистості та суспільства»<sup>1</sup>. Він бачив життя у всій його складності, і часто творчість була для нього продовженням пізнання людей, а не лише викладом уже набутих знань — він звертався до неї, щоб долати роз'єднаність людську: «...За тими клопатами людськими, за їхнім практицизмом є прекрасні душі і треба добуватись до них, бо інакше не можна, інакше всі ми будемо самотніми...»<sup>2</sup>.

Григорій<sup>3</sup> Михайлович Тютюнник народився 5 грудня 1931 р. в селянській родині у с. Шилівці на Полтавщині. З шестирічного віку ріс у донецькому краї. Під час війни пішки прийшов до рідного села, зазнавши в дорозі не лише фізичних, а й глибоких моральних страждань. Вони, власне, супроводжували його й надалі, своєрідно концентруючи в собі всі етапи тяжких випробувань, які випали на долю нашого народу. То і голодна зима 1947-го, 700-грамова щоденна пайка хліба учня Зіньківського ремісничого училища, що, як зазначав у автобіографії, врятувала його й матір. Була нетривала приналежність його, шістнадцятирічного, до ро-

Вічна загадка любові. Літературна спадщина Григора Тютюнника // Спогади про письменника. К., 1988. С. 61.

<sup>2</sup> Там само. С. 132.

<sup>3</sup> За паспортом — Григорій. За літературне ім'я узяв собі Григорій, щоби відрізнитися од Григорія-старшого, рідного брата по батькові, автора «Виру».

бітництва у Харкові й Донбасі. Військову службу відбував на флоті у Владивостоку, де навчався у вечірній школі; тоді ж і пробував писати. Значний вплив на формування літературних смаків, на ставлення до літературної праці справив його брат — Григорій. Період літературного учнівства лишився прихованим від сторонніх очей. Те, що Григорій Тютюнник почав писати російською мовою, не дивно: перебування протягом майже двадцяти років у зросійщеному середовищі, російське відділення філфаку Харківського університету (закінчив 1962 р.), дипломна робота з психологічного аналізу творчості Л. Толстого.

Українською мовою став писати після смерті брата. «Цей злам вам повинен бути зрозумілий...» — зазначив у автобіографії. І далі: «Прочитав словник Грінченка і ледве не танцював на radoшах — так багато відкрив мені цей блискучий твір. Негайно переклав свої «Сумерки» на рідну мову і тепер уже не розлучаюся з нею, слава богу, і не розлучуся до самої смерті. І все це на четвертому десятку!..»

Провчителювавши рік у Донбасі, в 1963—1964 рр. працює в редакції газети «Літературна Україна», публікує там кілька нарисів та перші оповідання: «Дивак», «Рожевий морок», «Кленовий пагін», «Сито, сито...». Молодіжні журнали «Дніпро» та «Зміна» (тепер «Ранок») вміщують новели «Місячної ночі», «Зав'язь», «На згарищі», «У сутінки», «Чудасія», «Смерть кавалера». Постійне невдоволення собою, наполегливі пошуки слова — найпотрібнішого, найвиразнішого — тривале обдумування кожного твору і згодом, досить часто, — попередня, до викладу на папері, «апробація» їх в усних розповідях, — ці риси творчої індивідуальності виявлялися вже тоді. Працюючи у сценарній майстерні київської кіностудії ім. О. Довженка, створює літературний сценарій за романом Г. Тютюнника «Вир»; згодом переходить на редакторсько-видавничу роботу і врешті цілком віддається літературній творчості. 1966 р. вийшла його перша книжка «Зав'язь», яка була одним із яскравих виявів посилення ліризму в малій прозі. Водночас поява збірки і заперечувала нову тенденцію, коли поширена «ліризація» прози переростала у розпливчате багатослів'я, смислове «безпредметництво» тощо. Точно зауважив тоді Д. Павличко: «Сподіваюсь, що молоді українські прозаїки писатимуть лаконічніше, роль Стефаніка як учителя буде зростати, при цьому розпливчасті ліричні плями повинні переходити у залізні силуети характерів, а нудота банальних думок — у свіжий і міцний сюжет. Коротка форма вимагатиме ювелірної фрази і значущого узагальнення»<sup>4</sup>.

Тематичною основою більшості творів збірки були враження й спогади про зруйноване повоєнне село. Фактуру оповідань складають точні штрихи побуту, часом — малюнки щоденного буття. У творах «Сито, сито...», «Дивак», «Перед грозою», «Тайна вечеря», «Смерть кавалера» та пізніших — «Обнова», повістях «Облога», «Климко», «Вогник далеко в степу» — бачимо багато в чому автобіографічний образ «пасинка війни», за яким проглядалися доля і психологія цілого покоління. Ці хлопчачі наділені гострим зором, недитячою інтуїтивною проникливістю й водночас довірливі, беззахисні; їхня чистота виявляється найточнішим виміром забрудненості світу. Видно ранню визначеність їхньої етичної позиції, сформоване відчуття грані між справедливістю й несправедливістю, жваву уяву, спостережливість, відчуття досконалості природи. Мимоволі виникає «підказувана» письменником думка про зумовленість високих етичних критеріїв людини багатством її внутрішнього світу.

В оповіданні «Смерть кавалера» драматизм народження громадянина через протест, прозорливість дитячих очей, затуманених сльозою кривди («...Сльози виступили самі, в очах стало двоїтися... йому здалося, що ...їх стояло два — два Валерії Максимовичі...»), порушення проблеми соціально-морального розмежування в середовищі учнів-ремісників — сприймаються тепер як сигнал тривоги, поданий з початку 60-х років, як образне застереження від тієї подвійної моралі, що роз'їдала суспільство. З'являється тут і соціальний тип так званого начальника-професіонала, «номенклатурної» особи, що його надалі письменник розглядає в різних аспектах, на грані драми й гротеску («Обнова», «Поминали Маркіяна», «День мій суботній», «Грамотний» та ін.).

Важливі риси стилю Гр. Тютюнника — простота розповіді, розмовні інтонації. Ліризм першої збірки — не лише стильова ознака, а й настроєва домінанта, що зумовлює глибинну поетичність творів, зміст яких виразняють пластичні малюнки природи («Дивак», «Зав'язь», «Холодна м'ята», «На згарищі», «Проти місяця», «Печена картопля»). Лаконічні діалоги, недомовленість, за якою криється багатий підтекст. Широко послуговується письменник монологічними формами оповіді, зокрема внутрішнім монологом, який то наближається до мови автора у «дорослих» оповіданнях, то істотно відмінний од неї у творах про дітей. Його оповіданням, за словами Янки Бриля, «притаманне авторське

вміння не просто показати людину, а й поріднити її з читачем, заразити читача почуттями героя, зацікавити його гіркою й щасливою долею»<sup>1</sup>.

У першій збірці визначились основні теми й мотиви подальшої творчості письменника: послідовна правдивість в осмисленні непримиренного протистояння добра і зла, здатність розгледіти явище (чи суспільне, чи моральне) у і зародку, а тенденції — у їхніх першовитоках. Виявились і основні риси літературного стилю прозаїка: композиційна стрункість, граничний лаконізм письма при емоційній та змістовій насиченості, конкретність портретних, мовних, психологічних характеристик, вагомість художньої деталі. Ритміка твору в цілому й кожної окремої фрази створюють музику мови письменника, що наближає його прозу до поезії.

У 1968 р. «Літературная газета» оголосила всесоюзний конкурс на краще оповідання. Гр. Тютюннику було присуджено премію за оповідання «Деревій». Цей твір дав назву збірці (1969), до якої увійшли декілька оповідань і повість «Облога», — її малий герой іде дорогами землі, шойно визволеною від фашистської окупації. Всі події та явища подаються у сприйманні підлітка Харитона, який набуває гіркою досвіду в зустрічах із найрізноманітнішими людьми та обставинами. Самотній і неприкаяний, він тужить за домішкою і тягнеться до людей світлих, простих, у чиїх вчинках бачить відповідь на запитання: «Навіщо?».

Безперечний зв'язок повісті з тим, що пережив автор у дитинстві. Спогади героя надають трагедійного відтінку творів не лише своїм змістом, пронизливістю настрою, а й самим фактом їх виникнення — адже то згадує дитина, і згадує про таке далеке мирне життя... Жорстокі реалії одного з найжахливіших періодів у житті України насичують недитячим болем ті спогади, як і тривожні сни. Сон Харитона — повинь у рідному селі — один із найяскравіших зразків поетичного, філософськи узагальненого мислення прозаїка, він сповнений багатозначної символіки: тут і обважнілі від щедрого нектару бджоли, які гинуть у брудній піні, і тривожне бемкання давно онімлілих дзвонів, прощальні голоси яких хлопчик чув іще тоді, коли їх поскидувано з дзвіниці, і підпалені божевільною бабою Палазею копиці, які «...посунули на село. І вже над ними кружляли не лелеки, а червоногарячий півень з жариною у дзьобі...».

<sup>1</sup> Дружба народів. 1967. № 10. С. 145. (Того року журнал відзначив оповідання Гр. Тютюнника як кращі серед своїх публікацій.— Л. М).

У 70-ті роки з'являються в пресі нові твори Гр. Тютюнника. У Талліні виходить збірка його оповідань естонською мовою (1974). Журнал «Сельская молодежь» (1979, № 1) повідомляє, що його нагороджено медаллю «Золоте перо» за багаторічне творче співробітництво. Виходять друком збірки «Батьківські пороги» (1972), «Крайнебо» (1975), «Отчие пороги» (Москва, 1975), «Коріння» (1978). Улюблені герої Гр. Тютюнника — ті люди, що просто живуть — життям високодуховним, але не піддаючись оманливим «ідеалам», які, по суті, уособлювали принцип протистояння людини природі, людини людині, такі особистості, як Данило Коряк («Деревій»), бабуся Марфа і старий Терешко (цикл «Крайнебо»), Юхим Кравчина («У Кравчини обідають»), дядько Нікін (однойменне оповідання), Леся («Холодна м'ята»). «Я зустрічав таких, які витрачали свою енергію для певної мети, потім, переконавшись, що витрати не скуповуються, кидались в протилежний бік. Але енергії вже нема. Це трагедія, про неї треба буде написати», — нотував ще в 1961 р. й потім не раз звертався до неї («Бовкун», «Гвинт», «Кізонька», та й «Поминали Маркіяна» і ін.).

В оповіданні «Три плачі над Степаном» люди, віддаючи землі тіло свого односельця, оплакують добру, чесну, працювиту людину, поряд з якою всім було добре, — турботливого чоловіка, сина й товариша, кращого колгоспного водія. Лише про одне ніхто не згадав: любив Степан, «як на яблуню у спілих яблуках сліпий дощ іде... Тоді вони й плачуть немов, і сміються...». Цей поетичний світ, який пішов з життя, збіднивши його, краса душі цієї особистості, неповторної й незамінної, дорогі письменникові.

Твори, що складають цикл «Крайнебо», написані особливую, ритмізованою мовою, в незвичному піднесеному стилі. Це «акварелі», поезії в прозі, щодо яких можна говорити і про вплив поетики О. Довженка, і про близькість до тих самих народних джерел. Ліричний герой, від чийого імені ведеться розповідь, чи не вперше виявляється тут невіддільним від образу автора. Художник відхиляє завісу своєї творчої лабораторії, способу осягнення життя: «Можна б, звісно, розпитати в нього, яке життя прожив, та не хочеться в'язнути до людини, мовчазної й роботящої — соромно, так само, як пити воду з чужого колодязя, не спитавши дозволу в господаря, як стати і послухати, про що шепочуться молодята в саду». Важливим характерологічним засобом є промовиста художня деталь: погляд, вираз очей, манера говорити чи ходити, посмішка. Про людину добру й чулу серцем напише: «Дивиться він на мене завжди так, що наче якби я падав, то він самим отим поглядом підхопив би...» («Червоний мо-

рок»). А от персонаж оповідання «Обнова»: «Завжди похмурий, з приплюсненими очима, наче боявся, що в них хтось колить зазирне...».

Обираючи найзвичайніші, «найневиграшніші» ситуації, він створював яскраві, індивідуально неповторні характери, серед яких часто трапляються не «апробовані» літературою. Далека від стандартів композиція оповідань «Дивак», «У Кравчини обідають», «М'який», «Бовкун», «Тюра», а в таких творах, як «Іван Срібний», «Син приїхав», «Дядько Нікін», «Оддавали Катрю», «Три зозулі з поклоном», «Устим та Оляна», «Кізонька», сюжет вибудовується навколо однієї події, яка допомагає з'ясувати сутність людини, вихідні точки її вчинків, її життєву позицію.

У долі своїх земляків і рідних побачив Гр. Тютюнник розселянювання села протягом майже півстоліття, бачив причини та основи невідвратної деморалізації людини, виродження народних традицій не лише в розумінні обрядів, а й у самому ставленні її до цінностей життя, до землі, до праці, одне до одного. Слушно зазначив П. Мовчан: «Він ніби певний підсумок у нашому національному бутті: село перероджувалось, змінювався наш етнос, видозмінювалась відповідно до природи людської й природа навколишня»<sup>1</sup>. Незворотні зміни в людському естві закладалися тоді, коли всіма засобами витравлювалося в селянинові почуття господаря на землі («Комета», «Облога», «Три зозулі з поклоном», «Бовкун», окремі сторінки повісті «День мій суботній»). Унікальний малюнок створено в новелі «Медаль»: суцільною фантазмагорією виглядає церемонія вручення медалі «За трудову доблесть» — за успіхи у тваринництві — умираючій від голоду людині у вимираючому чи то порожніючому селі.

Життєвий і творчий шлях Гр. Тютюнника припав на час послідовного й жорстокого винищення духовності українського народу. Виморювання, а згодом і закономірне «добровільне» виродження (останнє досить евфемічно звалось «міграцією») селянства, яке являло собою останній прихисток духової традиції; вигнання, а в роки репресій — і винищення майстрового люду, здатного до найрізноманітнішого рукомесла; відступ інтелігенції од своєї місії шукання істини; розпад родини й роду — ось на що спрямовував свою увагу письменник. Він був одним з перших серед тих, хто ще з початку 60-х замислився над важливістю моральних, духових чинників, без яких жоден матеріальний добробут не принесе повноцінності життя. З неабиякою художньою силою показуючи внутрішню порожнечу Дзякуна («Син приїхав»),

що став рабом речей, грошей, письменник не глузує з нього, хоч і не приховує своєї відрозі, — він сприймає це як драму, тим серйозніше, що його герой свого становища не усвідомлює, так само, як і ті, хто його оточує. Гр. Тютюнник приходив до думки, що на селі ще виразніше, як у місті, виявлявся процес руйнації гуманістичних принципів, утвердження споживацького ставлення до праці, природи, світу. Все це не просто роз'єднує людей, а постійно підточує їх ізсередини, руйнуючи милосердність, співчуття, взаєморозуміння («Оддавали Катрю», «Грамотний», «Нюра», «Устим і Оляна», навіть «У Кравчини обідають» — один із найсвітліших творів письменника).

На початку 70-х років Гр. Тютюнник працював у видавництві «Веселка». Серед його редакторського доробку — настільна книга-календар для дітей «Дванадцять місяців» (1974), у підборі матеріалів для якої виявився його літературний смак, мистецька вимогливість, повага до юного читача. Пише він і сам твори для дітей, видає збірки оповідань «Ласочка» (1970), казок «Степова казка» (1973). Серйозно й довірливо розмовляючи з малим читачем, автор розповідає йому про звірів як про наших менших братів, про людину, що знає й розуміє життя природи. Дитячі твори Гр. Тютюнника будуються як своєрідні діалоги між людиною й природою. Письменник створює важливу для виховання активного мислення дитини ілюзію самостійного бачення й спостереження того, про що вона прочитала, зважає й на особливості дитячої психології — від конкретного, образного мислення до емоційності, що керує життям дитячої душі.

Повість «Климко» (1976) написана на тому самому матеріалі, що і «Облога», дещо подібна до неї композиційно, однак має істотні особливості. В «Облозі» дитяча безпосередність і душевна прямота вступають у суперечність із системою рабсько-індивідуалістичних моральних заповідей, що письменник трактує як трагедійну колізію. Виникає парадокс: повість «Климко», з її трагічним фіналом, несе в собі оптимістичний зміст, на відміну од «Облоги», герой якої лишається живим і навіть має якусь надію на майбуття. Але «Облога» — про трагічну дисгармонію, спричинену наступом тоталітарного режиму на людську особистість, злочинним руйнуванням села, основ народного життя, що призводило до деморалізації, роз'єднаності людей, розвитку в них гірших якостей. Климко ж чітко знає: самотнім і бездомним його зробив ворог, який з війною прийшов на нашу землю. Він не стає мучеником чи жертвою, його натура більш активна, дійова, це маленький борець, — і саме тут виразно простежуються і спільність його з Харитоном, і відмінності.

Климко подає допомогу саме тим людям, світлим особистостям, яких так бракує на життєвому шляху Харитона. То і сповнена гідності, хоч і розгублена (бо з немовлям на руках!) вчителька Наталя Миколаївна, і дівчина на базарі — перелякана, беззахисна, але так само чиста, як і Климко, який мимоволі називає її сестрою, і червоноармієць, що тікає з полону. Харитонові ж, що й сам ще слабосилій, трапляються люди зламані, тяжко травмовані найрізноманітнішими обставинами (Меланя, Ленка).

Такий своєрідний вираз знайшла в Гр. Тютюнника невідворотна історична й психологічна логіка еволюції характеру героя з народу, поставленого ходом подій перед сувою альтернативою: життя чи загибель.

До цього ж покоління звернено повість у новелах «Вогник далеко в степу» (1978), лейтмотивом якої є світла думка про доброту людську, про її незнищенність і необхідність. «Повістинка ця співзвучна з «Климком» і в часі (перший післявоєнний рік) і по настрою: ліричний (проте не сентиментальний!) колективізм, чи що» — писав автор у листі до перекладачки Н. Дангулової. Письменник наче стомився від безперервних страждань своїх юних героїв — разом з ними — од надміру тягаря, кинутого історичною долею на їхні слабосилі плечі, на їхні незахищені серця. І він звернувся до тієї сили, що допомогла народові витримати найтяжчі випробування, — сили взаємодопомоги, дружби, милосердя. Це помітно і в повісті «Климко»: люди, як можуть, підтримують одне одного, навіть чех — солдат німецької армії — зі словами «война, война... плохо...» дає хлопцеві плащ-палатку, пачку галет, сіль — нечуваний скарб об тій порі. Але в сюжетній основі, пов'язаній з головним героєм, усе ж повернутий світ, у якому сильнішим, захисником доводиться бути тому, хто сам, за нормального стану речей, потребував ще опіки. «Вогник...» усе ставить на свої місце: тут діти є діти, а дорослі є дорослі, старші, кожен відповідно до своїх можливостей і міри духовної щедрості турбується про молодших. Твір намічає, сказати б, перспективу торжества гармонії в цьому житті. Основний його зміст — то живе життя, постійний і незворотний процес пізнання, зростання і самоутвердження людини, — чим і прекрасна пора ранньої юності. Життя повоєнних «ремесників» автор знав добре — звідси й точність у характеристиці персонажів, у зображенні обставин та оточення.

За книжки «Климко» і «Вогник далеко в степу» Гр. Тютюннику присуджено літературну премію ім. Лесі Українки 1980 р.

В останні місяці життя письменник працював над повістю «Життя Артема Безвіконного», яка лишилась незавершеною і в якій бачимо і м'яку усмішку автора, і безліч потішних деталей, і гіркі подробиці нашого життя. І от найтривожніший штрих історії, пов'язаної зі спробою самогубства Оксьона: «Сусіди помалу розійшлися, і в очах у них чаївся жаль, що так нічого й не скоїлося, тільки подратували». Вірний собі, Гр. Тютюнник не осуджує людей за таку їхню здатність. Але в яку страшну психологічну безодню — уже не вперше — зазирнув художник. Зрештою, ця безодня затягнула і його самого. О другій годині ночі 7 березня 1980 р. він пішов з життя, лишивши на письмовому столі передсмертну записку: «Домучуйте когось другого, а все моє, що в мене є, спаліть...».

У березні 1989 р. творчість Гр. Тютюнника відзначено премією ім. Тараса Шевченка.

Найбільш цікавив Гр. Тютюнника душевний стан людини на межі глобальних соціальних зсувів, — людини часто маленької (не лише за віком) і беззахисної, такої, яка намагається залишатися собою за будь-яких «землетрусів», а часом і змушена пристосовуватися або й відмовлятися від своєї сутності. За паралельності мотивів різних творів Гр. Тютюнника в них немає двох однакових характерів. Крім того, ці твори практично неможливо розтинати літературознавчим скальпелем — через них можна лише осягнути серцевину народного, національного характеру та зміни, які відбуваються в ньому під впливом конкретних соціальних умов.

«...Мучуся ще над нарисом про шахтарів, — писав у листі. — І не тому, що матеріал мені не подобається (Донбас і людей цього краю рідного я люблю), та ось біда — не нарисовець я зовсім. Треба зігріти матеріал, а «прийшов, побачив, перемиг» — оце не по мені. Пережити треба». Внутрішня ж тема митця, виношена, вистраждана ним, залишилась незмінною протягом усього його творчого Шляху; сюжет він розумів, за його ж словами, як «простеження руху душі героя на якомусь короткому чи довгому відрізку його життя»<sup>1</sup>. Про свій естетичний ідеал сказав Гр. Тютюнник в інтерв'ю: «...Ідеалом для мене завжди були і залишаються доброта, самовідданість і милосердя людської душі в найрізноманітніших проявах»<sup>2</sup>. Самому ж йому довелося наражатись на чимало несправедливостей, зокрема в оцінці його творів, героїв. Його постійно супроводжувало й дратувало,

деморалізувало пильне око ідеологічного, цензурного нагляду.

Найбільше тривожила письменника проблема морального здоров'я суспільства, духовних основ життя народу, збереження його самосвідомості, історичної пам'яті й совісті як виду історичної енергії багатьох поколінь. Естетична цінність його творів невіддільна од етичної сутності таких вічних категорій духовності, як доброта, честь, громадянська гідність, милосердя, чулість. Один із найдраматичніших і найсвітліших художників другої половини століття, він утверджував кожну окрему людину як найвищу цінність буття й, відповідно, фіксував ті тяжкі втрати для всієї людської спільноти, а далі й для Всесвіту, які спричинюються поруйнуванням хоча б однієї душі, тим паче, що така руйнація має тенденцію до поширення своєї дії на інші душі, які є поряд. Кожен рядок Григора Тютюнника перейнятий нестерпним болем за понівечені людські долі, за невилічні душі. Вся його творчість — то відчайдушний крик застороги, попередження про глобальну катастрофу, яка буде неминучим наслідком бездуховності.

## Валерій Шевчук

(1939 р. нар.)

Усю різножанрову творчість В. Шевчука проймає фундаментальний, наскрізний, системоорганізуючий образ Дому. Це — символ міцної осілости й захищеності, щось упізнавано-матеріальне, рідне, прописане до найдрібніших деталей, і водночас — ідеальне, алегорія духовної Батьківщини. Дім духовний. Точний малюнок цієї монументальної Шевчукової споруди знаходимо в романі-баладі «Дім на горі» (1983), але до її побудови письменник підійшов уже в перших оповіданнях та повістях (збірки «Серед тижня», 1967; «Серед охрестя», 1968) та в романі «Набережна, 12» (1968). З вікон цього Дому побачено українську історію трьох століть у романі «Три листки за вікном» (1986), удостоєному Шевченківської премії за 1987 р. Особливий часопростір Дому розбудовується у нових творах, що дає підстави вбачати в ньому наскрізний образ усієї творчості В. Шевчука.

По закінченні історико-філософського факультету Київського університету В. Шевчук працював у газеті «Молода гвардія», науковим співробітником Київського історичного музею. Далі — творчість, яка й становить біографію письменника, основу його внутрішнього духовного життя, присвяченого шуканням істини. Цим він схожий на своїх героїв.

<sup>1</sup> Ранок. 1981. № 12. С. 9.

<sup>2</sup> Вічна загадка любові. С. 135.



Перші життєві враження В. Шевчука пов'язані з війною, дитинство — з повоненням. Війна закодувала його підсвідомість. Апокаліптичне зіткнення добра і зла відчутно позначилося на світорозумінні письменника, поставило перед ним вічні філософські дилеми, при вирішенні яких залучаються все нові сфери духовного буття народу.

Повоєнна розруха, створення «соціалістичного табору», холодна війна, ідеологічне протистояння, боротьба з дисидентством, боротьба з природою, в тому числі й людською, боротьба з «буржуазним націоналізмом», боротьба за комуністичні ідеали... В атмосфері цієї фанатичної, часто безглуздої боротьби минуло перше п'ятдесятиліття письменницького життя. Зараз здається майже неймовірним те напружене внутрішнє протистояння В. Шевчука будь-яким проявам насильницького запровадження «добра». У своїх творах стверджує він думку про те, що злом годі перемогти зло, що перемога, якщо вона досяжна взагалі, можлива тільки добром.

Зрозуміло, така позиція викликала осуд критиків — жерців соціалістичних догматів. В. Шевчука то «закривали», позбавляючи можливості друкуватися, то «відкривали» під тиском літературної громадськості, то «згадували», то «забували». В цьому його доля типова для шістдесятників. Менш типове ставлення письменника до своєї літературної долі: на відміну од значної, на жаль, частини колег, він ніколи не робив жодних кроків назустріч режиму, не писав нічого покаянного чи виправдально-лояльного, аби сподобатись ідеологічним кваліфікаторам. Не займав він і позиції відвертого дисидентства. Трудний шлях подолання Зла Добром став його творчим кредо, потвердженням життям.

Серед головних героїв Шевчукової прози не зустрінемо політиків і вождів, начальників будь-якого рангу — всіх тих, хто силою влади покликаний грубо регулювати зовнішній подієвий плин суспільного життя. Політичні, ідеологічні теми й конфлікти, герої-номенклатурники, владики, завойовники і властива їм потреба влади, боротьба за владу як форму існування, змагання марнославств не входять у коло творчих зацікавлень письменника.

В. Шевчук уособлює той напрям у прозі «шістдесятників», котрий тяжіє до книжності, культурництва. Його ліричний герой, виразно заявлений ще в перших новелах, а потім прописуваний у різних іпостасях і часових площинах, — насамперед книжник. В. Шевчук може наділяти його будь-яким фахом, але тип мислення, схильність до заглибленого рефлексування виказують у ньому передусім інтелігент, характер вельми споріднений із авторським.

Книжники стали й центральними постатями романів В. Шевчука: «На полі смиренному» (Семен-Затворник, автор «Нового синаксару Київського»); «Дім на горі» (друга частина роману «Голос трави» має підзаголовок: «Оповідання, написані козопасом Іваном Шевчуком і приладжені до літературного вжитку його правнуком у перших»); «Три листки за вікном», де зустрічаємось із постатями Іллі Турчиновського, автора своєї рідної автобіографії, та Кириака Сатановського, котрий веде свою «Чорну книгу». Праця над книгами є справою життя всіх цих малопомітних у соціально-історичному сенсі постатей, саме ця праця робить їхні дні осмисленими й ваговитими, нею вони вирізняються з-поміж мільйонів, які безслідно розтанули в мороку століть. Книжна творчість — це засіб лишити сконцентровану енергію свого духу для вічності, це одна з форм змагання тлінної людини з часом, де перемога можлива. Книжництво — прикмета інтелігентності, прописки того чи того персонажа в культурі, знак культури, а герої В. Шевчука вирізняються насамперед приналежністю до неї, акумулюють культуру своєї епохи, мислять категоріями культури, бачать світ через неї.

Життя цих людей здебільшого минає на суспільній периферії, концепція околиці розроблена В. Шевчуком у найрізноманітніших планах, зокрема й міфологічному. Вони не зумовлюють характер визначальних політичних подій, здебільшого й не беруть у них участі. Зате вони нерідко виявляються кращими провідцями порівняно з центральними посталями історії, котрі існують у вирі подій і мають реальну владу й силу, щоби впливати на ті події. Річ, певне, в тому, що створені В. Шевчуком Ілля Турчиновський, чернець Семен, козопас Іван Шевчук — це уособлення життя в культурі, яке в творчості письменника опонує реальному історичному існуванню. Саме життя в культурі має ті прикмети гуманізму, що їх не втомлюється обстоювати письменник. Саме таке життя гідне людського призначення, саме в ньому реалізується вічне прагнення людини до повноти буття і щастя існування.

Міркуючи так, ясніше бачимо ті два монументальні пласти, які постійно зіштовхуються у творах письменника. Це — реальна й культурна дійсність, шодення й вертеп, історія і міф. Усі герої-книжники В. Шевчука мають спільну родову прикмету, чинну всупереч хронологічним рамкам різних епох, представниками яких вони виступають. Усі — речники культурної опозиції, а тому відіграють найчастіше роль спостерігачів, самовидців, а не учасників подій. Така життєва позиція не є ознакою слабкості, вона виважена внаслідок зрілих роздумів, вистраждана, потверджена до-

свідом, зумовлена цілком конкретним, укоріненим в духовній практиці українства, екзистенціальним спрямуванням філософської думки. Найзначнішим виразником цієї екзистенціальної філософії був Г. Сковорода з його славнозвісним афоризмом: «Світ лувив мене, та не піймав», з його практичною філософією, потвердженою життям.

Мабуть, настав час принципово змінити погляд на історичні постаті й літературних героїв, подібних до Іллі Турчиновського, героя роману-триптиха В. Шевчука «Три листки за вікном». Цю постать, звісно ж, можна розглядати під кутом зору її соціальної значимості й активності, місця в історії, як то робить, наприклад, М. Жулинський у передмові до роману: «На жаль, система його світосприйняття oddalała його від насущних проблем соціальної боротьби того часу, од політичних проблем епохи, адже саме в цей час на Правобережній Україні і в Білорусії, де мандрує герой, посилено закріпачували селян, збільшували релігійний гніт, а на Лівобережжі, звідки Турчиновський був родом, козацька старшина інтенсивно збагачувалась й немилосердно гасла меншого брата. Ілля Турчиновський, однак, всю свою боротьбу переносить у площину морального становлення й удосконалення людини, схоластично відриваючи його від соціуму й насущних проблем епохи»<sup>1</sup>.

Річ зовсім не в тому, щоб спростувати таку, цілком слушну й виправдану з погляду соціологічного методу оцінку характеру Іллі Турчиновського, літературного героя і цілком реальної постаті, яка вписала свою сторінку в історію давньої української літератури. Та з погляду утвердження духовних засад моральні шукання Турчиновського мають не менше, якщо не більше, значення в розвою українців, аніж безпосередня участь у соціальній боротьбі. Вирушаючи в мандри шукати істину, він втілює і реалізує по-своєму позачасове, загальнолюдське, одвічне, в усі епохи актуальне прагнення людини. Не відповідаючи злом на зло, він дотримується сформульованих в усіх великих релігіях людства моральних приписів. Не вчинивши зло, досягає пошукуваного. Ілля Турчиновський — антипод Феофана Прокоповича, котрий обрав інший шлях самореалізації, став визначним церковним діячем, політиком, просвітителем, досяг найвищих нагород і посад, заплативши за свій успіх ціною зради Україні, прислужництвом її катові — російському імператору Петрові І. Внутрішні духовні зусилля турчиновських «у площині моралі» певною мірою нейтралізують, корелюють

<sup>1</sup> Жулинський М. У вічному змаганні за істину // Шевчук В. Три листки за вікном. К., 1986. С. 7.

бурхливу зовнішню (у площині соціально-політичній, кар'єрній) діяльність прокоповичів.

Роман «Три листки за вікном» перегукується з романом «На полі смиренному» (1983) насамперед у позиції головного персонажа. Семен-затворник, який замірився, на противагу канонізованому «Киево-Печерському патерикові», скласти власний «Синаксар» — правдиву книгу з життя лаврської чернечої братії, твердо переконаний: треба жити «на цій землі так, щоб нікому не принести лиха». Семен-затворник не ставить під сумнів християнське вчення, віру в Бога, він сповнений жагучої непримиренності до тих, що лицемірять, спотворюють вічні істини. Цей характер цікавий своїм політеїзмом: християнство співіснує -в його свідомості з прадавньою релігією предків — язичництвом, причому останньому віддає перевагу і отець Семен, і автор роману.

Скутому ідеологічними канонами життя В. Шевчук протиставляє у своїх творах життя у злагоді з власною природою і природою загалом. Його пантеїзм — органічний, бо спирається на міцну й давню традицію, закріплену як у народній свідомості, так і в літературі. Окультурене, олітературене, значною мірою ідеалізоване язичництво взагалі нерідко виступає у В. Шевчука й ряду інших українських прозаїків синонімом справжнього, розкутого, сповитого поезією, одухотвореного спорідненістю з природою людського життя. Будь-яке насильство над таким повним існуванням неприпустиме.

Ще одним визначальним мотивом, чи не найглибше опрацьованим, є творчість у всій багатомірності й багатозначності цього поняття. В. Шевчук послідовно обстоює ту думку, що саме творчість, у тому числі літературна, є найпосутнішим засобом людського самовираження. Письменник часто описує процес творчості, при цьому трактує як творчий акт і розлогі рефлексії своїх героїв, і їхні візи, досягнення певних станів душі, настроїв просвітленого спокою. Хлопець з роману «Дім на горі», подібно до інших персонажів В. Шевчука, насолоджується таким настроєм, як стан пізнання, момент істини: «Хлопець сидів, обійнятий м'якою радістю: широкий світ клався йому перед очі. Здавалося йому, що вишло з-за хмари сонце, і він побачив себе загорненим у хмару вогненного світла... Погідний ритм упізнав він у всьому — там, у небі, і тут, на землі: рух планет, соку й крові, рух живих та мертвих тіл. Він збагнув раптом: не мертвий світ лежить навколо нього, а жива тремтлива матерія, що виповнює небо, землю і все, що є. Живу присутність він пізнав у всьому, і це наповнило його справжнім щастям. Зрозумів: весь світ дивовижно уладжено і все діє співмірно до добра

кожному, а основним принципом світу є все-таки любов... Рука його мимоволі потяглася, щоб натрапити на олівець чи ручку, але завмерла в повітрі...».

Цей уступ надзвичайно характерний для В. Шевчука. Тут розкрито і джерела його письменницького натхнення, і спонукальну до творчості мотивацію. Хвилини духовного прозріння, нетривкий настрій єдності зі світом і Всесвітом здебільшого спонукає письменника братися за перо, щоб передати цей настрій людям. Подібне відчувають і його герої. Хоч, звичайно, не всі. Кириак Сатановський із роману «Три листки за вікном» — персонаж, мічений тавром русифікації, національного нігілізму, а отже — позбавлений духовної серцевини, відсторонений од народного досвіду, керується протилежними до творчості спонуками: записуючи в «Чорну книгу» людські вади й пороки, він заспокоює свою хвору совість, переймається зловтіхою.

Поглиблені студії в царині духовного, увага до міфологічного, дослідження в нетрях підсвідомості привели В. Шевчука до занедбаного в пореволюційний період теми української демонології. Роман «Дім на горі» має досить незвичайну побудову: складається з повісті-преамбули й циклу оповідань «Голос трави». Майстер новелістичної форми, В. Шевчук дає в цій другій частині роману ряд цікавих взірців художньої обробки традиційних у народній демонології мотивів (оповідання «Відьма», «Перелесник», «Чорна кума», «Свічення», «Перевізник» та ін.). Ці твори нагадують притчі, в яких зафіксовано присутні, константні риси народного характеру.

Притчевість — родова прикмета й фантастичних, за визначенням автора, а точніше — філософських повістей В. Шевчука «Птахи з невидимого острова», «Сповідь», «Мор», «Місячний біль» (1990). У них письменник виявляє себе прекрасним інтерпретатором української старовини часів першого відродження, майстром тонкого психологічного малюнка. Письменник знову звертається до вічних мотивів гріховності, причинності зла, висвітлює таємничі, нерідко темні закапелки людської свідомості, національного характеру, шукає формули його.

Вагому частину творчого доробку В. Шевчука складають оповідання про митців («Вогнище», «Диявол, якого нема», «Чарівник», «Мандрівка в гори», «Постріл», «Полиновий тлін» та ін.). Звернення до драматичних доль визначних діячів української культури — давньоруського співця Митуси, Шевченка, лаврського іконописця Григорія, Федьковича, Метлинського та інших стає приводом для улюбленої розмови про творчість, її одміни, про безкорисливе служіння правді.

Оповідання «Диявол, якого нема» присвячується «забутим творцям». Цю присвяту можна трактувати і як своєрідне лицарське гасло всієї осяжної культурницької праці В. Шевчука. Впродовж довгих десятиліть знімає він архівний пил із рукописів, біографій світочів нашої духовності, вводячи їх у живий естетичний обіг, роблячи цінним набуток сучасної культури. В. Шевчукові ми зобов'язані ґрунтовними студіями в царині давньої української поезії. Він — один з упорядників поетичного збірника «Аполлонова лютня», перекладач і коментатор літопису Самійла Величка тощо. В. Шевчук шукає і виявляє себе в різних літературних жанрах — роман, повість, оповідання, новела, есе, критична студія, драма (його перу належить цікава п'єса «Вертеп», що збагатила не вельми широкий репертуар сучасних українських театрів), поетичний і прозовий переклад тощо, але завжди лишається собою, завжди працює у злагоді з природою свого таланту. В цьому він — переконаний послідовник етичної філософії Г. Сковороди:

Щонайбільше там печалі, де велично-пишний дім,  
А найменше в серці жалю у будиночку малім.

Невдоволені завжди ми — то печалей джерело,  
Помислами повні злими — ось бунтарства де зело!

Потримаймо дух несипий! Годі мучили свій вік!

Не шукай край знаменитий! Будь звичайний чоловік.

Пафос цих рядків Г. Сковороди, перекладених В. Шевчуком, суголосний настрою **всієї творчості** письменника, котрий подвижницькими зусиллями збудував для всіх відкритий, власний Дім духовний, позбавлений помпезності й позліток, зате мічений карбами надійності. Той Дім, у який варто ввійти, щоб, кажучи словами Семена-затворника, «трохи побачити неба».

## Роман Андріяшик

(1933 р. нар.)

Роман Андріяшик належить до покоління, яке прийшло в літературу в 60-ті роки, в часи великих сподівань. Українська проза 60-х відобразила початок процесу вивільнення особистості, перегляду еталонів суспільної моральності. Усвідомлення значущості й самоцінності людської індивідуальності дало нову якість літератури, нове романне мислення. Ці світоглядні спрямування значною мірою виражає творчість Романа Андріяшика.

Р. Андріяшик народився 9 травня 1933 р. - в селі Королівці на Тернопільщині. У 1964 р. закінчив факультет журналістики Львівського університету, працював на журналістській та видавничій роботі. Характерною особливістю творчості письменника є те, що він одразу ж заявив себе як талановитий романіст. Першою його книжкою став роман «Люди зі страху» (1966). Проза Андріяшика — анти монументальна. В ній немає ні епохальних подій, ні епохальних героїв, ні ідей-пам'яток. Суб'єктивне ставлення до дійсності, з чим вийшов письменник уже в першому своєму творі, було принциповим. Якщо «панорамні» епопеї 40—50-х років характеризувала колективна ідеологія, декларована окремими персонажами твору, то герой Андріяшика постав перед читачем з усвідомленим правом вибору й сумніву, з почуттям власної гідності.

Стильовою доміантою цієї прози стане лірико-трагічна тональність. За нею відкривається широкий романний простір, у якому розкриття внутрішніх імпульсів, особливостей психіки героя також руйнувало псевдоепічну цілісність світу.

Заперечуючи традицію монументалізму, відкидаючи провінційне соціально-побутове письмо, Андріяшик насичує текст інтелектуальним змістом: різними філософськими, поетичними ремінісценціями, цитатами тощо. Для шістдесятників-прозаїків визначальним стало відкриття Е. Хемінгуей, Г. Белля, бо це було передусім нове прочитання трагедії війни. Тема війни у творчості Р. Андріяшика посідає також значне місце, виростаючи в проблему чоловічої долі.

Головний герой роману «Люди зі страху» — учасник першої світової війни. Захищаючи політичні амбіції Австро-Угорської імперії, він переживає безглузду й абсурдну для українця війну. Звідси, від пережитого, прийде розуміння, що гідність та всілякі невігдані чоловічі чесноти не можна випробувати на війні, де від людини вимагається лише її бездумна, механічна участь. Гідність, мужність приходять з «волею». А велич людини розкривається лише за сприятливих суспільних обставин. Ці думки, висловлені Прокопом Повсюдою, розходилися з традиційною точкою зору, згідно з якою людину випробовують обставини.

За своєю природою герой Андріяшика не є придатним до насильства, якому всіма силами чинить опір. «Скільки солідного миру навколо», — каже головний персонаж роману.

Так само і герой роману «Додому нема вороття» (1976) Оксен Супора, сторонній, чужий воюючому світові гуцул, мріє про надійно влаштоване життя, з усіх сил ирагне вижити. Страх перед нескінченністю війни, втратою батьків-

щини та й взагалі страх перед фізичним винищенням перетворює його на приреченого втікача. У повній безнадії, спізнавши неймовірну радість любові до жінки, він спізнає на повну силу і невичерпну осоружність самотнього і зіпсованого життя. Тягучи «страшну, втомлену і німу душу» по тернистих дорогах насильства, він поступово втрачає впевненість у можливості нормального життя на рідній землі. Р. Андріяшик показує реальність війни як машини і духовного нищення: страх людей перед насильницькою смертю примушує рятуватися самотужки, перетворює народ на бидло.

«Як би то так сказати, щоб не схоже було ні на пам'ятник, ні на сльози», — говорить Оксен Супора у стані глибокого емоційного надриву. Ця фраза яскраво характеризує стильові пошуки письменника. Проблема засобів вираження в даному творі розв'язується саме на межі між патетикою, якої прагне уникнути романіст, і сентиментальністю, супроти якої він бажає виставити нейтральну фразу, де слова тільки на перший погляд мовчать: у підтексті — невимовлене слово.

Продовжуючи художнє дослідження війни на іншому етапі нашої історії, письменник завершує його в романі «Сад без листопаду» (1980). Герой твору — сучасник автора, звільнений в запас офіцер радянської армії, що став заложником атомної зброї, жертвою ядерного опромінення. Р. Андріяшик одним із перших в українській літературі замислюється над чоловічими жертвами підпільної атомної війни. Людство, стверджує письменник, живе передчуттями нової руйнації. Адже «наше століття — це доба безперервних воєн, оголошених і неоголошених», а кожне «нове покоління чоловіцтва» носить у своїй свідомості «втому, голод, насильство і страх смерті». Проте ідейна настанова, виражена, зокрема, в метафоричній назві роману, спрямовується на утвердження незнищенності світу, вічності саду життя, на сторожі якого стоять добро і любов.

Однею з наскрізних проблем творчості письменника є переживання національного почуття. В романі «Люди зі страху» автор спирається на події 1916—1919 рр. в Західній Україні, позначені розпадом Габсбургської імперії, проголошенням і крахом Західноукраїнської Народної Республіки. Це був час надій, сумнівів і зневіри. Р. Андріяшик зображує дві політичні сили — прихильників національної ідеї та соціальної революції. Його герой втомився від політики, прагне у «цьому содомі» зберегти свою окремішність, своє самостійне існування, бо «стужився за самим собою», втомився споконвічною невлаштованістю своєї нації. Проголошення республіки дає йому трохи впевненості, він починає буду-

вати хату, мріє про власне господарство. «Туга за загатою і запотілим вікном» бентежить Прокопа надією, бо це туга за влаштованим життям селянина: «Якби пахуче зелене літо, досягаюче поле, чисте небо і не це ярмо, яке зовуть політикою, якби довгий день — я закінчував би роботу в каменоломні рано...».

Занепад республіки, крах омріяних сподівань підсилюють песимистичні настрої героя щодо українства. Люди зі страху не можуть творити історію. Цю думку в романі продовжує професор Кривов'яз: «У нас так багато трагедій, я маю на увазі — з державою, що ми боїмося про неї думати. Ви, наприклад, маєте державний розум і відповідні здібності, до вас приходять і кажуть: «Створіть уряд». У ваших жилах захолене кров од страху. Правда ж?.. Нам потрібен Хмельницький. Але, щоб він народився, треба, щоб принаймні кілька десятиріч кипів Дніпро від козацьких човнів, щоб десь за очима змужніла наша сила і ми до неї звикли».

«Жертви, посвята, самозречення» націоналістів, патріотів здаються Прокопові «страхотливо бридким ділом», де «лише галасу багато», де можна виправдати свою бездіяльність. Все це можна назвати «трагедією занепаду», яку розігрують амбіційні «плаксії», не спроможні на власну державність — так іронізує головний герой роману.

У романі «Люди зі страху» Андріяшик намагався узгодити офіційну ідеологічну доктрину щодо національно-визвольної боротьби в Західній Україні зі своїм патріотичним почуттям, це спричинило ідейну непослідовність твору. Позиція головного героя виявляється через заперечення. Духовність і почуття братерства врятують наш народ, — вважає лікар Грушевич, але такий погляд викликає в Прокопа Повсюди лише гірку іронію. «Яка це драма, — думає він. — Неповноцінна людина, якою є кожний невільник, наполегливо, надокучливо добивається миру між ближніми».

Інший шлях, шлях нещадної помсти, також для нього не прийнятний. Онисим Невечір — колишній стрілець, який люто ненавидить поляків-колоністів, вважаючи, що «лишень на вістрі сокири» сховано порятунок для українського народу — це для Повсюди кривда, а вона породжує тільки кривду. Отже, українство не здатне знайти свій шлях, який би влаштував усіх. Тому єдиний вихід — революція. Але ж що таке революція, питаємо ми, — як не ненависть, не помста, не кривда? Бридкий, «темний», «гадючкуватий», з перекошеним ненавистю лицем, Онисим Невечір, хотів того автор чи ні, неадекватно характеризує національно-визвольний рух в Західній Україні. Подібну ж місію виконає в «Саді без листопаду» Юрій Верхоляк. Так, власне, завершується розпоча-

та в першому романі критика «буржуазних націоналістів». Але це буде вже у 80-х. А посередині цього періоду ще вийде «Полтва».

Цей роман був опублікований у журналі «Прапор», 1969 (№ 8—9). Значно перероблений, позбавлений головних ідейних акцентів, твір вийшов у 1982 р. під новою назвою «Думна дорога». У «Полтві» Андріяшик звертається до історії польської окупації Галичини, до надзвичайно промовистого факту тих часів, — діяльності «першого і єдиного у світі підпільного університету» в умовах жорстокої полонізації в Західній Україні. В дуже похмурий час, ускладнений подіями в «ЧССР» та їхніми наслідками, з'являється сміливий роман про те, як пригноблена нація живе надіями на визволення, незважаючи на весь налагоджений механізм шпигунства та переслідувань. Машина гноблення, «шпигунські звичай» мають на меті вселити страх, примусити людину замовкнути, посіяти підозру й роз'єднати рух опору. Діалоги й монологи на цю тему, які ведуть головні герої Юліан та Марта, підсилюють наскрізний критичний пафос роману. У творі виразно вимальовується образ «держави-потвори», огидної своїми законами й прислужниками.

Символічною є сама назва твору. Полтва — це річка, що тече під Львовом. Її замуровано в бетон. Але люди пам'ятають, що «під чавунною декою клекочуться і б'ються об мурі темні запінені потоки» колись чистої річки Полтви. Забруднена нечистотами, ця підневільна річка виростає в романі до символу попсованого життя, підпорядкованого суспільному беззаконню, за яким «усе найсвятіше в людських прагненнях, усе найправдивіше й найвеличніше стає засобом поневолення, спотворюється, забруднюється, огиджується, доводиться до зужитку».

Вдумливому читачеві неважко було провести аналогії з радянською дійсністю, зокрема з тим, як пильно вистежувались і викорінювались у ній всілякі паростки національно-визвольного руху.

Не могла не злякати апологетів тоталітаризму торжествуюча впевненість, що проймає роман: «уся ця закутана з накиненим на ший зашморгом» «все-таки лишиться іскрою волелюбства, навіть після того, як її зроблять польською чи німецькою». Ми маємо всі підстави, щоб на це сподіватися, стверджує Юліан. Його мова пристрасна, емоційна, це мова борця, впевненого в собі й у своїй справі: «Офіційне «духовне» життя так подурнішало, що вже ніхто не прагне захити похвали. Є підпільна художня література, пісні, музика, живопис, домашні театри. Причому все це до такої міри скероване в завтра, таке значуще, що бракує критеріїв, аби його

оцінити. Словом, реальний світ лише гнітить і переслідує, у глибокому підпіллі вже цілком визрів новий світ...».

У «Полтві» виразно простежуються дві тональності — трагічна і героїко-оптимістична. Вона передусім пов'язана з двома персонажами — Мартою та Юліаном. Багато деталей, зокрема історія загибелі непокірних татар, понівечена молодість Теклі, згвалтованої на камінному хресті польськими, жовнірами, трагедія стрілецького війська, смерть дівчинки Олесі в замуваній річці Полтві, а також тужлива поезія Верлена та й сам образ Марти підсилюють трагічну тональність твору. Мартою Чорнезою називає письменник свою героїню, цим підкреслюючи свій задум образу «трагічно замріяної» жінки. А Юліанове прізвище — Господар. І воно асоціюється із впевненістю, перемогою. Саме з образом Юліана, цього небезпечного для польської імперії державного злочинця, з образом його думання зв'язаний викривальний характер роману.

У «Думній дорозі» образ Юліана, по суті, затушовано, таким чином лірико-трагічна тональність стає визначальною, а образ Марти — головним. Ідейний зміст цієї переробленої редакції роману скеровується в історичне минуле українського народу і не торкається сучасного і майбутнього.

"Написаний на хвилі національного відродження, роман «Полтва» був несподіваним ударом по тоталітаризмові. Офіційна критика одразу відреагувала на це. Зазнавши політичних звинувачень, Андріяшик змушений був піти на певний компроміс зі своїми переконаннями. У середині 70-х років письменник змушений прислухатися до соціального замовлення «відтворювати героїчні будні робітничого класу» і видає роман «Кровна справа» (1978)—річ, безумовно, компромісну, прямолінійну, але в потоці тодішньої «виробничої прози» вона все ж вирізнялася більшою художністю.

Накрикінці 80-х Р. Андріяшик публікує роман «Сторонець», де створює художній портрет Юрія Федьковича. Він був офіцером царської армії і німецьким римотворцем. На рідній землі, куди після військової служби повернувся на спочинок, тут, у «безгомінному запусті», у Сторонці-Путилові, йому судилося стати українським письменником.

Образ героя створюється через передачу внутрішніх дум, усамітненої розмови, коли витворюється поезія, осягається неосяжне: «Яке нікчемне щастя — життя! Спробуй-но все це описати...». Романіст використовує улюблений прийом — перехід авторського слова в слово героя і навпаки, так званий монтаж об'єктивного й суб'єктивного мовлення:

«Нічка темна гори вкрила...

Та вже засріблювалися, затагувалися шпилі Горганів. Сонце мовби шукало опори в землі, висвічуючи верховини. Шумів ліс. Здавалося, квілять десь струни і ослабним голо-сом промовляє сліпий кобзар на Говерлі. Федькович розвів багаття, і, мружачи очі, протягло зітхнув. Довкола таки було життя. Довкола кипів його незгаслий вулкан. Десь Емілія дотанцює партію з пристаркуватим румунським королем. Десь Юлія Дияконович дохрипувала сон і питала вві сні:

— Де мій коханчик Юр?

— Там,— відповідали гори.

— Утік?

— Так».

«Сторонець» — роман, що належить до інтелектуальної прози. В ньому звучать голоси відомих сучасників Юрія Федьковича — західноукраїнських діячів — К. Горбала, А. Кобилянського, Д. Тяничкевича, німецького поета й літературознавця Е. Нойбауера, поетичні ремінісценції з Гете, Шіллера, цитати з Клейста, Бюргера, Новалиса, влучні вислови із польської, німецької, латинської, французької мов. Дискусії про літературу та історію. А також народні пісні, прислів'я, вірші Федьковича. Багатий культурний матеріал вводить читача в широке коло інтелектуального спілкування. А заодно створює образ поета, високоосвіченого українського інтелігента.

Назва «Сторонець», окрім топонімічного, несе й символічне навантаження. Сторонній. Сторонець. Поет незрозумілий. Дивак, що раптом усвідомив себе українцем і про це заговорив до чужого світу: «І, знімчений буковинець, я шукав під шпіцрутенами свого народу, як конаючий Мойсей з господніми заповідями, а народу того й не було, бо він ще не народився».

Федькович у трактуванні Андріяшика — переконаний нонконформіст. Саме така позиція посилює самотність цієї творчої постаті не лише у суспільстві, а й в особистому житті. Образ «до краю самотнього, безрідного, безрадного», непокірного, непристосованого чоловіка й митця особливо близький авторові, про що свідчать його попередні твори.

Відображена в його творчості трагедія людського життя, позбавленого впевненості й самоцінності, означала відновлення гуманістичного пафосу нашої літератури, яка від суспільних і соціальних проблем еволюціонувала до проблем людських, індивідуальних. У своїх творах Роман Андріяшик упритул підійшов до проблеми насильства суспільства над людиною, здійснюваного у різних формах (війни, національне, соціальне рабство тощо), а також до проблеми страху, спричиненого цими негативними явищами. Він показав не

лише підневільну людину, а й «мозаїку людського неприйняття» чужого світу.

## Віктор Близнець

(1933—1981)

Віктор Близнець народився в селі Володимирівці на Юровоградщині 10 квітня 1933 р. У 1957 р. закінчив факультет журналістики Київського університету, працював у газеті «Комсомольское знамя», в апараті ЦК ЛКСМУ, в редакціях журналів «Піонерія» та «Малютко», заступником головного редактора видавництва «Молодь». Публікуватися почав 1959 р., а перша книжка оповідань для дітей «Ойойкове гніздо» вийшла 1963 р. Більшість написаних книжок — для дітей. Переказав з давньоруської мови для юного читача «Повість минулих літ» (1980). Прекрасно оформлений Г. Якутовичем том був відзначений на міжнародній книжковій виставці. У видавництві «Веселка» готувався до друку двотомник «Вибраного». 2 квітня 1981 р., за тиждень до 48-ліття, В. Близнець несподівано для багатьох, що його близько знали, вчинив самогубство. Причин називалося чимало, але жодна з них не була вичерпною.

Навіть у творах, на яких не стоїть гриф «для дітей», кращими є ті, де йдеться про дітей і дитинство. В. Близнець був дитячим письменником за природою свого таланту: він умів розглядати проблему «від початку», звертатися до найпершого значення слова й метафори, відкривати нове в давно знайомому. Звідси й закономірний інтерес до історії народу в таких творах, як «Паруси над степом» (1965), «Древляни» (1968), «Підземні барикади» (1977), «Вибух» (1980).

1968-й рік, коли вийшли друком «Древляни», — це час перелому в бік догматизму й стагнації у всіх сферах життя, розгортання масштабної боротьби проти національної інтелігенції, проти всіх виявів національної свідомості народу. Сама назва твору свідчила про спробу автора протистояти цій політиці. Жанр книжки визначити непросто: примхливе поєднання хронологічно не завжди послідовних, часто не об'єднаних спільним героєм, різноманітних жанрово й інтонаційно фрагментів (тут і етнографічне есе, і **реалістичне** оповідання, і романтична новела тощо) змушує шукати аналогі форми в інших видах мистецтва, насамперед у музиці. Очевидно, найближчим означенням була б «сюїта». Персонажі твору, в якому чимало автобіографічного, — предки оповідача, кілька поколінь поліщуків; серед них вирізня-

ється постать головного героя — Сашка, що міг би бути (чи й є?) батьком автора-оповідача. Він один письменний з-поміж братів проходить складний шлях від бідного наймита-лісоруба до ротного командира червоної армії. Освіта й гострий розум час від часу дають йому можливість перейти з «табору» в «табір», тобто нібито зрадити справу бідних, до яких і сам раніше належав. Але щоразу герой лишається з трудовим народом. «Шістдесятницька» позиція Близнеця тут розкрилася якнайповніше.

Просвітленість ідеї, тонкий психологізм новел, де діють діти, авантюризм, пригодництво в новелах про громадянську війну, романтична цнотливість оповідей про кохання — все це розмиває межі адресата; твір міг бути рівною мірою цікавим і доступним також і дитячій аудиторії.

А вже наступна книжка В. Близнеця — повість «Звук павутинки» (1970) змусила критику говорити про автора як про одного з найяскравіших дитячих письменників України.

Герой повісті Льюнька — істота високої духовної організації. Навколишній світ хлопчика населений незвичайними звуками, явищами, істотами: він бачить срібного чоловічка, який не боїться Сопухи, він чує звук павутинки, він дружить, як із живим, із собакою Рексом, що його давно вбив сусід Глипа. Дружить він і з прекрасною дівчиною (феєю?) Ніною, з котрою часто приятелюють діти, але забувають, коли дорослішають. Розкриваючи язичницьке світобачення дитини, письменник проникає в таїну світової гармонії, в якій існує Льюнька.

Не втратив дитячої здатності бачити й розуміти цей світ і Льюнчин дорослий приятель Адаменко, або Адам, як він просить себе називати (в імені — також спроба вийти на первісне, на джерело). Смерть Адама — його вбиває променева хвороба, як наслідок (чи кара) за досліди й створення «атомного сонця» (автор міфологізує навіть причину смерті, до того ж тут відчутний перегук з біблійними плодами дерева знання) — для Льюньки не лише страшна трагедія, а й урок спокути, прозріння, самозречення.

Має хлопчик і запеклого ворога — сусіда Глипу, примітивного прагматика, байдужого обивателя. Коли нога коня Бакуна, наприклад, застрягла в камінні на дні броду, Глипа швидко знаходить вихід зі скрути: «Треба п-пилу, — сказав Глипа. — Відпиляємо ногу і баста. А що, все одно не вирвем. Заклинило...»

Цікаво, що конфлікт між Глипою та Льюнькою автор не переводить у площину реального зіткнення. Сили героїв не просто різні — вони різновимірні: у світі Глипи можливості Льюньки надто малі, а туди, де він справді дужий,

сусідові взагалі зась. І таким чином саме сусідство персонажів набуває метафоричного, міфологічного змісту.

Наступ сірої більшості, Глип, у всіх сферах суспільного життя викликав опір інтелігенції, «зараженої» шістдесятництвом. В. Близнець за своєю морально-психологічною конституцією не був бійцем, він не вступав у відкритий поєдинок із системою. Але в повісті «Звук павутинки» піддав беззастережному осуду моральну позицію, що стверджувалася в суспільстві, перевіrivши її найвірнішим «лакмусовим папірцем», — дитинством — і довівши їхню цілковиту несутимість.

У написаній невдовзі повісті «Мовчун» (1972) автор пішов зовсім іншим шляхом, хоч і в ній відчувався полемічний потенціал, світоглядне протистояння системі. Це твір суто реалістичний. Дія відбувається в роки війни. Головний герой — підліток Сашко, батько якого на фронті, а сам він із матір'ю — на окупованій території. Здавалося б, герой типовий для нашої дитячої літератури 40—80-х років, але на цьому типовість його вичерпується. Бо ніяких подвигів Сашко не здійснює. Більше того, коли в їхній хаті отаборюється німецький зв'язківець, хлопець навіть проймається якимось співчуттям до нього: забутий відступаючими однополчанами, фашист розгублений, наляканий. Ворог у хлопця інший. Сашкова мати зраджує батька з гультапакою Гринею, і син відчуває докори сумління, щось на зразок співучасті, власної вини. Його опір мовчазний (згадаймо назву повісті) — він іде з дому, оселяється в скирті соломи в степу й живе там кілька днів, аж доки мати не знаходить його й не приводить додому. А коли на одну добу з'являється батько, Сашкові доводиться вирішувати зовсім недитячу проблему: чи перекладати цей тягар на батькові плечі, а чи й далі нести його самотужки... У кожній конфліктній ситуації Сашко робить правильний вибір, обирає найважчий шлях, і проводирем йому щоразу — людська гідність.

Образом мовчуна Сашка В. Близнець започаткував в українській літературі традицію, що продовжилася хоч і в небагатьох, але надзвичайно вартісних творах, де діють маленькі герої, які завчасно дорослішають через воєнне лихоліття. Втрачаючи, по суті, дитинство, вони зберігають найдорожчу якість душі — гідність.

Письменник прагнув говорити про те, що в суспільній свідомості свої позиції втрачало. А що це був свідомий підхід — свідчить хоча б зізнання автора з приводу повісті «Женя і Синько» (1974): «...Я намагався злити два струмені, дві течії, які існують у нашій дитячій літературі. Перша — це суто побутова повість про життя дитини, скажімо,

у сім'ї, на вулиці, у школі, а друга — фантастична, казкова повість для дітей. Ці дві течії розвиваються якось автономно, і мені хотілося спробувати їх трошки об'єднати, синтезувати. Гадаю, що це перспективна річ — звернення до народнописенної творчості, до фольклору, до казки»<sup>1</sup>.

Звичайна київська п'ятикласниця Женя знаходить у підвалі будинку маленького кумедного чортика Синька і забирає його, хворого, додому. Дружба ця ніяких переваг Жені не дає — Синько нічого такого казкового не вмє, навпаки, про нього самого треба дбати. Натомість дівчинка одержує те, що не піддається ніякому обліку, але є, мабуть, найціннішим: зерна народної моралі й мудрості. «Я, щоб ти знала, — зізнається Жені Синько, — ...живу на землі вічно. Тобто народився я недовгочесно, п'ять років тому, але жив раніше в батькові, а разом з батьком у дідові, а разом з дідом у прадідові... І часто буває так: я не знаю, де кінчаються мої діди і де починаюсь уже я... Дивись, це найсекретніший секрет!...»

Так досягається найвища мудрість буття — усвідомлення себе проміжною ланкою в безконечному ланцюгу поколінь. Символом невмирущої народної душі виступає в повісті бугало — незгасний вогник, маленька жаринка, яку «кожен порядний Синько» береже щонайпильніше. «Ось цю жаринку дід передає батькові, батько синові, а син онукові. Ми ховаємо своє бугало в лісі, в старих корчах, у найпотаємнішому місці. Бо в тій жарині (тільки ж гляди — це секрет!) ...вся наша сила, наша душа і хитрість».

Контекстуально повість надзвичайно насичена. Батько бере Женю до себе на роботу. Він ремонтує, реставрує будинок історичного музею столиці України. В люльці вони піднімаються під самий дах, і звідти Женя бачить Київ, слухає батькові розповіді про історію Подолу, інших районів міста, про хутори, що тулилися в ярах під Замковою горою. Ці яри, каже він, такі плутані й потаємні, що деякі з хуторів (майже в центрі Києва!) фашисти, окупувавши всю Україну, не знайшли, просто не здогадалися про їхнє існування. Чи не в цих потаємних ярах і наше бугало, яке треба берегти й приховувати від загарбників?

Відірваність читача від землі, від етноморалі, джерел народної духовності була постійним боєм письменника. Звідси те фантазмагоричне місто, що зводять у мріях Женя й Синько. Основний архітектурний принцип — суміщення Києва з рідним селом, звідки походять Женіні батьки і де в них «через кожну хату» родичі. Жені хочеться, щоб у тому

<sup>1</sup> Близнець В. Чисті плеса творчості // Літ. Україна. 1980. 18 листоп.



місті було більше сосон, дубів і беріз, щоб замість вулиць були просіки, щоб до школи ходити повз ставок. А Синько додає: «Люди у нас ходитимуть на роботу лісовими стежками, машини мчатимуть сосновими просіками, а регулювальників ми посадимо знаєш куди? У дупла величезних дубів! О! І хай звідти вони регулюють рух автобусів, диких козул, школярів, білок і лісових трамваїв». Земля і народ, природа і мораль — ці категорії у Близнеця завжди стоять в одному нерозривному ряду — і в «Звукові павутинки», і в «Жені й Синькові», і особливо яскраво — в казковій повісті «Земля Світлячків» (1979).

Її населяють стовуси й тривуси — маленькі кумедні чоловічки, подібні до троллів, гномів, гоблінів та ельфів із казок західноєвропейського фольклору. В. Близнець і сам зіднавався в «закордонному» походженні своїх героїв, згадуючи попередників: «Хоббіт» англійського письменника Р. Толкіна, «Маленький водяний» німця О. Пройслера, «Французькі народні казки»<sup>1</sup>. Але стовусів і тривусів не можна вважати лише калькою з інших літератур. Близнець наділяє їх переконливими рисами українського національного характеру: вони добрі й гостинні, легковірні й легков'ажні, лукаві й щиросерді... І ще одне: мешканці «Землі Світлячків» невіддільні од своєї щедрої землі, яка дає кожному можливість займатися улюбленою справою і мати свою хату скраю. Річка, озера, луги й ліси, — це запорука як їхнього існування, так і специфіки характерів.

Коли з'являється страшна армія печерників, їхній безжалісний вождь Магава пропонує стовусам і тривусам порятунок: життя і волю в обмін на луки й ліси, ріки й гори. Вагань у героїв казки не виникає. Змушені вести війну, вони виявляють інші, подекуди несподівані риси вдачі: відвагу, винахідливість, готовність до самопожертви, хитрість і непереможну впертість.

Дитяча література 70-х років розвивалася під знаком «хеппі енду». Існувало неписане правило, за яким вважалося, що читання трагічних творів шкідливе для дитячої психіки. В. Близнець порушив це правило в багатьох своїх творах. Помирає Адам («Звук павутинки»), віддає життя в бою з печерниками маленький Чублик («Земля Світлячків»), гине на фронті старшина Бойчук — Сашків батько («Мовчун»)... Письменник наполегливо розвивав трагічний конфлікт в українській літературі для дітей, наголошуючи цим на необхідності говорити з юним читачем про найваж-

ливіше — життя і смерть, правду й кривду, любов і ненависть — без присідання й без сентиментального рюмсання.

Унікає автор і похмурого песимізму. ПІСЛІ смерті Адама Льонька одержує послилку від нього; Павлик, смерть якого, здається, не викликала ніяких сумнівів, вияв; яється живим («Птиця помсти Сімург»), фронтові друзі Іюйчука після його загибелі опікуються долею Сашка, у фіналі казки «Земля Світлячків» з'являється «малий, але д/же статечний тривусик років семи-восьми.., він як дві краплі води був схожий на Чублика». Так знаходить художнє вмотивування трагічний фінал: герой жертвує собою заради життя, заради прийдешнього, і життя триває навіть після смерті — він усе одно присутній у майбутньому.

Значення творчості В. Близнеця для української дитячої літератури недооцінене. «Доросла» критика не завжди сприймає дитячу літературу всерйоз. Твори для дітей оцінюються здебільшого поверхово, на тематично-проблемному рівні. І все ж В. Близнець практично не мав проблем з виданням своїх творів (наскільки це було взагалі можливо), хоч і мусив власноручно нівечити їх, шукати компромісні варіанти. Він не міг сам не бачити свого таланту, однак за такої кількості видань страждав од невизнання.

Можливо, цим пояснюється його звернення до творів для дорослих — поява суто соцреалізмівських повістей «Підземні барикади» (1977), «Вибух» (1980). А може, сумлінним виконанням соціальних замовлень він прагнув зробити право на правду в наступній книжці для дітей? А це також роз'ятрювало його надзвичайно вразливу душу, розхитувало нервову систему. Країна все глибше вгрузала в сонну трясовину. Навесні 1981 р. ситуація, очевидно, здалася В. Близнецеві такою ж безнадійною, як за рік до того — Гри гору Тютюнику...

В українській дитячій літературі 60—70-х років творчість Віктора Близнеця посідає особливе місце. В часи, "коли процвітало прямолінійне моралізаторство, дидактизм, спрощення форм і примітивізація змісту, занедбання справжньої української мови й заколисування національної свідомості, він намагався стверджувати загальнолюдські моральні цінності, говорити з дітьми про найважливіше в житті, будити гордість за свій народ. Його сюжетно-композиційні пошуки, новаторство в освоєнні й вирішенні глибоких морально-психологічних конфліктів, у тому числі й трагічних, — усе це збагатило літературу для юного читача, забезпечило можливості для її дальшого розвитку.

<sup>1</sup> Близнець В. Казка в нашому житті // Література. Діти. Час. 1982. К-, 1982. С. 150.

## Юрій Щербак

(1934 р. нар.)

За широтою різномірних творчих зацікавлень постать Юрія Щербака одна з найбагатогранніших у сучасній українській літературі. Це стосується і його праці в жанрах прози, публіцистики, драматургії, поезії, і діяльності як відомого лікаря-епідеміолога, доктора медичних наук, еколога, політичного та державного діяча.

У розмові про Ю. Щербака вирізнення одної домінанти, жанру, в якому найповніше виявляється його творча індивідуальність, чи й можливе. Домінанта — не у вузькій спеціальності, а в чомусь іншому, глибшому, що спонукає писати прозу, п'єси, кіносценарії, наукові розвідки, вести політичну діяльність.

Народився Юрій Щербак 12 жовтня 1934 р. в Києві. Про враження дитинства нагадали письменникові грізні події 26 квітня 1986 р., яким він присвятив документальну повість «Чорнобиль»: «Через сорок п'ять років після початку Великої Вітчизняної війни знову у нашій країні пролунало це страшне слово: евакуація...

Пам'ятаю Київ сорок першого, охоплений тривогою, сум'яття на вокзалі — ми жили поблизу станції. Хтось від'їздив, хтось залишався, хтось не вірив, що німці прийдуть у Київ... З того часу я сприймаю евакуацію — будь-яких масштабів — як величезне нещастя, завжди несподіване, яке завжди викликає шок і розгубленість незалежно від того, чи погано, чи добре вона організована. Якийсь історичний ураган вириває людину з корінням з рідного ґрунту, і дуже непросто буває відновити життя в звичних формах».

Навряд чи й відновлюється воно у тих формах... Бачимо це після Чорнобиля, бачив це Ю. Щербак після війни, повернувшись із Саратова. Важка картина зринає у повісті «Маленька футбольна команда»: руїни Хрещатика, платформи вантажних трамваїв, на яких їздили студенти й школярі, зупиняючи їх дуже просто — досить було потягти за мотузку й від'єднати дугу. «Платформа, на якій я стою, вносить мене на Хрещатик, на цю сумну долину битої цегли, прокручених двотаврових балок, обгорілих ліжок, сплюснених примусів і чорних круків». Відтоді життя, творчість письменника-урбаніста невіддільні од Києва, його історії, особливого колориту давнього міста.

Після семирічки закінчив фельдшерське училище. Нелегко зважав до людських страждань, знаків війни на тілах і душах фронтовиків, що переповнювали тодішні лікарні.

А водночас осягав новий світ, таємниці людського буття, ступав перші кроки до відкриття того закону, що його згодом сформулює як «закон збереження добра». Закінчення училища з відзнакою дало право без іспитів вступити до медичного інституту. Потім — кандидатська, а згодом докторська дисертація, будні лікаря-вченого, поєднані з літературною, громадською діяльністю, участю в демократизаційних процесах; зрештою — посада міністра охорони навколишнього середовища в уряді суверенної України, потім — від'їзд надзвичайним і повноважним послом України спершу до Ізраїлю, а тоді — до США.

Шлях Ю. Щербака в літературі почався з поезії та публіцистики. Перші помітні публікації припадають на початок 60-х років, знаменне для нашої літератури десятиліття, коли дебютувала ціла хвиля талановитих українських поетів, прозаїків.

Після повісті «Як на війні» (1966) проза на тривалий час стає головним жанром у його творчості. Ліричними, химерними інтонаціями сповнена «Хроніка міста Ярополя» (1968)—повість, досить характерна як для творчості Ю. Щербака, так і для становлення химерної прози в українській літературі 70—80-х років. Вдало стилізована оповідь од першої особи, де переплетені різноманітні мовні пласти — від літописної епічності до гумористично-побутових пасажів, — знайомить читача з життям невеликого затишного містечка Ярополя.

Дія повісті починається з розлогої картини приїзду до цього провінційного післявоєнного містечка циркової трупи. І далі все дійство мозаїчно побудованого твору нагадує виставу, що охоплює значний відтинок часу — від революції й давнішої історії до наших днів. Можливості химерної прози, прийомі художньої умовності дозволяють письменникові вільно пов'язувати різнопланові події, легко змішувати часові площини, уникати описовості, без якої рідко обходиться епопея великого обсягу. Художній час «Хроніки...» максимально спресований. У зображенні дійсності автор іде передусім од індивідуального людського сприйняття.

Давній спогад одного з героїв повісті — Андрія Микитася — несподівано з'являється на екрані телевізора, переносячи персонажа в його революційну молодість; образ ніби роздвоюється, і оповідач сам іронічно дивується з такого химерного явища. Інший персонаж твору — Лаврін Червінка — має від народження кілька століть, і з ним автор вирушає мандрувати в давню історію містечка. Ще інший — вилітає на вантажній машині, як на літаку, шукати загиблого сина-льотчика...

Увага літератури в 60-ті роки зосередилась на проблемі окремої людини, особистості. Панівна впродовж тривалого часу «чорно-біла» шкала примітивізованих оцінок-ярликів поступається місцем новим критеріям, згідно з якими не тільки доля людини може бути складною, а й сама людина — складна й багатовимірною.

Долі, біографії видатних людей, діячів культури сучасного й минулого приваблюють Ю. Щербака як реальне втілення їхнього сходження по шаблях досконалості. їм присвячує письменник ряд п'єс, що збагатили досить обмежений репертуар українських театрів. Образ геніального вченого постає у п'єсі «Наближення». Невиліковно хворий академік Лунін віддає всі сили на здійснення грандіозного проекту керівництва народним господарством. Доля цієї наукової розробки висвітлюється через долю її автора, в розвиток фаустівського конфлікту вплітаються фантастичні епізоди, діалог Мозку з Супермозком. В основній проблематиці п'єси легко впізнати реальні наукові проблеми, якими займався академік В. М. Глушков, людина, з якою письменник був добре знайомий і риси якої відтворив в образі Луніна. За сценарієм Ю. Щербака був створений фільм «В. М. Глушков, кібернетик».

Як справедливо зазначала критика, біографічні п'єси — своєрідна драматургічна «спеціальність» письменника. Прикметною рисою цих творів є вибір екстремальних моментів у житті відомої особистості, коли вона постає не пам'ятником, не іконою, а людиною в усій реальній складності своєї духовної боротьби, долання слабкостей й сходження до вершини.

Три іпостасі образу Лесі Українки відкриваються у п'єсі «Сподіватись». Ніжне юне створіння, що вперше знайомиться з красою світу, його поетичною сутністю; змучена хворобою зріла жінка, що бореться зі своїми стражданнями; і, нарешті, — підсумок нелегкого життєвого шляху, геніальна поетеса, уособлення самої Поезії. Письменник використовує складний прийом умовної сповіді героїні, причому свідомо акцентує не лише «сповідь у славі», а й у тих сферах людського життя, страждання, болю, що залишаються традиційно недоторканими в розмові про генія, приреченого на саме воззвелічення.

Чимало критичних нападок зазнала через це інша п'єса Ю. Щербака — «Стіна», присвячена життю Тараса Шевченка. Поет видався тут недостатньо героїчним — скажімо, він плаче, поводитьсь іноді непослідовно тощо. Звичайно, не все вдається драматургові, хрестоматійні епізоди подеколи нарочито, штучно драматизуються.

«Стіна» замислювалась автором як моноп'єса — сповідь княжни Варвари Рєпніної, введення кількох додаткових персонажів лише трохи ускладнило сюжет. Рєпніна — людина неординарна, артистична, проте неспроможна подолати мур традицій і закостенілого побуту, самоствердиться. Княжна так і залишилася княжною, незважаючи на великий духовний потенціал, не пробила стіну, що відмежовує людину від свободи самовиявлення, від досконалості. Ця ідея, що визначає внутрішній конфлікт образу, — центральна для п'єси, і ширше — одна з головних у творчості й життєвій позиції письменника. Як боротися зі стіною людської несвободи, які обирати для цього засоби? У драмі автор показує два шляхи, дві життєві засади людей. «Вірші ваші бувають занадто сміливі, — каже княжна. — Ваш гнів справедливий, але це небезпечно... це дуже небезпечно... Я думаю, Тарасе Григоровичу, що не сокирами і не вогнем треба нищити зло, а добром, совістю... Подивіться на Англію: адже там не сила, не революція, а культура знищила кріпацтво...».

Письменник вочевидь надає перевагу іншому шляхові — активності самовияву, сміливого втручання в життя. Ця творча світоглядна настанова визначає поетичний лад не тільки його камерних, з невеликою кількістю героїв п'єс, які охоче ставлять багато театрів республіки (згадаємо серед них «Розслідування» й телєвиставу «Острів співучих пісків», інсценізацію повісті «Маленька футбольна команда»), а й велику прозу, в якій письменник виражає себе чи не найпитоміше.

Звичайно, між драматургією і прозою Ю. Щербака немає непрохідної межі, вони взаємозбагачуються, доповнюють одна одну. У романах досліджуються так само значні характери, сильні особистості, іноді драматизується дія, використовуються драматургічні прийоми. Особливо це прикметно для напруженого фіналу роману «Бар'єр несумісності». Як і в більшості своїх прозових творів, письменник тут звертається до лікарського середовища. Роман досить густо населений, персонажі виписані жваво, з докладними передісторіями, своєрідними художніми біографіями, схожими іноді на «історію хвороби». Детальне переповідання життєвих шляхів героїв, подеколи досить другорядних, нерідко шкодить розвиткові дії — в романі виникають певні перепони, розповідь втрачає динаміку.

«Бар'єр несумісності» — роман багатопроблемний. Автор порушує питання і суто медичні, причому робить це на високому фаховому рівні: герої сперечаються не щодо «відпрацьованих» і розв'язаних проблем, а зачіпають найсучасніші моральні аспекти медичної практики, пов'язані з технічним

прогресом. Є тут і полеміка з поширеним у 70-ті роки типом «ділової людини», представленій раціоналістом-технократом Голубом. Письменник подає її широко, вміщуючи аргументи обох сторін — трактат Голуба «Новий канон», написаний не без певної перекоханості, з широкими й цікавими наукознавчими викладками, і рецензію на нього старого професора Майзеля. Конфлікт вирішується несподіваним чином: педантичний Голуб викрадає прямо зі свята безнадійно закохану в нього лаборантку напередодні її одруження з іншим — і одним махом перекреслює свої ж велемудрі «інтелектуальні коефіцієнти», бо ж у них не може вміститися людська вдача, характер.

Обидва рушії цього конфлікту «співіснують» в образі головного персонажа — відомого лікаря Костюка. Він також перекоаний раціоналіст, людина похмура й вольова, що підкоряє все своє життя служінню справі. А втім, не зрікається й ірраціонального, звідавши його істинність на власному досвіді. Він по-своєму розуміє втечу Голуба, навіть не намагається пояснити таємничого збігу обставин свого кохання до журналістки Валентини.

Ідею трансплантації Костюк «виносить на собі», долаючи всі перешкоди своїм авторитетом і переконаністю. Та ось, коли все готове до операції, вночі, після драматичного прощання з коханою, лунає дзвінок — привезли донора, молоду жінку. І всі суто медичні, відсторонені й доволі абстрактні моральні суперечки набувають жорстокої конкретності — Костюк, який досі вирішував такі питання зі звичною лікарською категоричністю, завмирає напорозі операційної, боячись упізнати в донорові свою кохану. Тут-таки промовисто втручається ірраціональне — образ зрадника Софронова, якого в'язні концтабору, і серед них Костюк, задушили. «Прибіг майор Софронів. Де тільки він узявся? Не закри- вавлений, не в подертій білизні, а в новому костюмі, білосніжній нейлоновій сорочці, в краватці, прибіг і захихикав, застрибав, заметушився, забігав навколо Костюка і все пальцями тицяв, усе кричав: «Ну як? Як? Приємно? Тепер розумієш, що то значить — убивати невинних людей? Кров моя на тобі, кров не чорнило — не змиєш. Але я живу, живу!.. Ти — вбивця! Вбивця! Вбивця! А тепер візьми в неї серце. Віддай його футболісту. Так, так! Віддай футболісту. Хай пограє в футбол. Людство повинно грати в футбол. Віддай, віддай!».

І неістотно, що потерпіла виявляється іншою жінкою — «бар'єр несумісності» тепер пролягає в душі самого Костюка, символізується, набуваючи нескінченних повторень і відбитків у всьому змісті роману, як у ряді дзеркал.

Роман Ю. Щербака підкреслено інтелектуальний, автор уникає ліричних пасажів і тяжіє до стриманої оповідної манери. Звичайно, як і в кожному несхематичному творі, є тут і лірика, і задушевність, але як епізодичні моменти, далекі від стилетворчих функцій. Інтелектуалізм, стриманість є загально-новизнаними ознаками творчої манери Ю. Щербака, вони викликають навіть неприйняття, закиди у відірваності од національних традицій (до речі, сьогодні, коли в літературу повертаються насильно вилучені з неї твори, стає очевидніше, що такі закиди — безпідставні). Є у письменника й ліричні твори — оповідання, повість «Маленька футбольна команда», присвячена пам'яті талановитого поета Леоніда Кисельова, померлого в молоді роки.

Улюбленими образами Ю. Щербака є старі лікарі, які несуть давні гуманістичні традиції не лише медицини, а й старої інтелігенції, вигубленої в нашій країні за радянських часів. Такий професор Майзель із «Бар'єру несумісності», професор Холодний із «Хроніки міста Ярополя», Томлін з оповідання «Що таке любов?», такий академік Мороз з оповідання «Закон збереження Добра», в уста якого письменник вкладає слова, програмні для всієї своєї творчості: «Крім законів збереження матерії та енергії, існує закон збереження Добра. Добро, як кисень, вічний і немирущий, тонка й животнооболонка, яка оточує Землю. Але Добро, так само, як і кисень, треба захищати від отруйних димів; від вас залежить, ким станете: зеленим деревом, що витворює повітря, або мертвлячим смогом, в якому зади- хається все живе і суще».

Навіть по-науковому сухуватий заголовок другого роману — «Причини і наслідки» — ніби протистоїть «ліричним» заголовкам, як і сама фактура твору, здається свідомо протиставлена письменником традиційній ліричній стихії. Відтворена Ю. Щербаканом аналітично-«ділова» картина з життя сучасних лікарів, боротьби з небезпечною хворобою — сказом — далека від лірико-романтичних чи сентиментальних інтонацій. У цьому романі також наявний символічний «другий план», у якому кристалізується авторський задум. В основу твору покладена підтекстова метафора, дещо незвичайна для української літератури: клініка невиліковної хвороби сказу проектується на соціальну сферу. Витворюється романна притча, узагальнюючий сенс якої в чомусь компенсує певні прорахунки конкретно-зображувального плану («здрібненість масштабу» багатьох подій, надмірну деталізацію розповіді тощо). До широких узагальнень роману письменник підходив і в попередніх творах, досліджуючи причини й наслідки дефіциту доброти, духовності

в оповіданнях «Ювілей», «Світлі танці минулого», «Щастя» та ін.

Усі розглянуті досі твори написані, за визначенням само-РО письменника, «до Чорнобиля», тієї глобальної події, що різко розколола життя, історію нашого народу на дві частини, поставила людство перед реальністю апокаліптичної спокоти за свою технократичну зарозумілість, за нехтування духовними основами буття. «Після Чорнобиля» у творчості Ю. Щербака починається новий етап. Автор у власному житті впроваджує те, що обстоював у творах: активне втручання в суспільні події, громадянську ініціативу, поринає у новий для себе «жанр» політичної діяльності. Тут одночасно спрацьовують і письменницькі переконання, і психологія лікаря, відповідальність голови Української екологічної асоціації «Зелений світ».

Документальна повість «Чорнобиль» — одна з найкращих книжок про трагедію, що спіткала нашу землю. Виступаючи спочатку як кореспондент «Літературної газети», потім — як лікар, Ю. Щербак десятки разів побував у зоні, зустрічався з найрізноманітнішими людьми, розповіді яких стали основою повісті. Своєрідний монтаж документальних матеріалів крок за кроком відтворює обставини катастрофи; вчинки, враження, переживання очевидців складаються в правдиву, достовірну панораму всенародного лиха. Робиться важливий висновок: «З поняття фізичного, технічного, географічного Чорнобиль став категорією моральною, він назавжди увійшов у душі людей. Подібно до уповільненої ланцюгової реакції він шириться в умах і серцях людських, змушує людей порушувати, не боячись, найгостріші питання нашого життя...

А той, хто знаходить у собі мужність ставити непрості питання, вже не раб, а свідомий громадянин Вітчизни».

## Володимир Яворівський

(1942 р. нар.)

Він міг би бути «поетом, який перейшов у прозу», і, таким чином, ще раз підтвердити усталену «традицію», згідно з якою роки схиляють поета до суворої прози. Але завдяки «щасливому випадкові» цього не сталося: написана вільним віршем і вже підготовлена до друку книжка з оригінальною назвою «Ми — вертикальні до мертвих» так і не вийшла. А тим часом, примирившись із цим фактом, В. Яворівський безболісно перейшов до оповідного жанру й став «поетом у

прозі», написавши понад два десятки оригінальних книжок — романів, повістей, новел, публіцистики.

Володимир Яворівський народився 11 жовтня 1942 р. в поліському селі Теклівці на Вінниччині, в сім'ї колгоспника. Закінчивши філологічний факультет Одеського університету (1964) й відслуживши в армії, працював у редакціях газет, на Запорізькому радіо, кіносценаристом Львівського телебачення, завідувачем відділу прози й заступником редактора журналу «Вітчизна», секретарем Ради Спілки письменників України. З весни 1989 р. полишив літературу і, за власним зізнанням, «весь пішов у політику», ставши депутатом Верховної Ради України та СРСР (тепер колишнього).

У зв'язку зі стрімким виходом на політичну арену В. Яворівському довелося вислухати чимало дошкульних закидів щодо його нібито «благополучної» біографії. І справді, в роки застою в нього ніби все йшло гаразд: одна за одною виходили книжки чималими тиражами; у 1984 р. «Вічні Кортеліси» відзначені Шевченківською премією; чогось «кромольного» з шухляди не видобув і не опублікував...

Та ореол «благополучної долі» не зовсім виправданий. Адже були й успіхи, й прикрощі. За власним зізнанням, він, як і його ровесники — Роман Кудлик, Богдан Стельмах, Дмитро Герасимчук, формувався в часи «хрущовської відлиги», в «нормальному національному демократичному кліматі». Коли ж у 60-х роках упали заморозки, а трохи згодом і вдарили люті морози, вони виявились до цього неготовими, оскільки були молодими, незагартованими, «без літературного імені». Частина його ровесників публічно говорила й писала все, що думала, і за це потрапляла до в'язниць або мордовських таборів. В. Яворівський «обрав внутрішню еміграцію», залишивши в собі «прихований банк власної свободи, з якою жити дуже важко і дуже конфліктно». Тож були в нього писані на замовлення нариси про пілотів та шахтарів, але жив у ньому і внутрішній опір, сподівання на скороминушість оргії застою.

Певна річ, з погляду одного з найяскравіших дисидентів-«шістдесятників» Євгена Сверстюка, така позиція вразлива, оскільки «прагнення будь-що зберегти себе, приховуючи своє лице, намагання дослужитись до академіка чи генерала, а вже тоді сміти,— це вічний самообман тих, які не розуміють, що добрих справ і шляхетних поривань не можна відкладати на завтра» (Літ. Україна. 1992. 18 черв.). В. Яворівський вважає, що йому вдалося зберегти «внутрішню свободу, внутрішню незалежність, спротив чиновництву, фальші, брехні», тож, коли почалася перебудова, він був готовий до неї і включився в її дійсність циклом гострих публі-

цистичних статей, опублікованих в «Литературной газете», «Советской культуре», «Вечірньому Києві», журналі «Україна», які набули широкого резонансу серед читачів.

Першою книжкою В. Яворівського стала повість у новелах «А яблука падають» (1968).

Мав рацію Г. Кдочек, зауваживши, що В. Яворівський прийшов у літературу без своїх тем, які б зразу виділили його в літературі. Не було цієї теми і в «Яблуках...». Як не було ні наскрізного динамічного сюжету, ні стрункої та міцної композиції. Зате привертала увагу метафоричність, образність письма, барокова поетика. Вже тоді критика звернула увагу на «хімерність» художнього мислення молодого письменника, але згодом дехто з критиків приписував йому наслідування то Г. Маркеса, то В. Земляка чи П. Загребельного і В. Дрозда, хоча перша книжка В. Яворівського з'явилася за кілька років до публікації роману Г. Маркеса «Сто років самотності» російською мовою та «Лебединої зграї» В. Земляка.

Яскравим прикладом художньої бароковості прози В. Яворівського може бути уривочок з повісті «З висоти вересня». Споглядаючи тихе згасання літа, автор такими бачить серпневі Малі Городища: «Серпень спробував розбудити холодним подихом сторожа, який спав просто неба на теплом зерні, але той лише посік ногами, зсунувся нижче й заснув ще надійніше. Серпень пішов на баштан, перевірів, чи не заряджена рушниця і в баштанного сторожа: в стволі сидить маленький павучок. Серпень також ліг, підклавши під голову доспілий кавун...».

Здавалося б, уже в перших двох книжках, а особливо в повісті «З висоти вересня» автор знайшов себе, свій стиль, та несподівано зрадив собі і... поплатився за це. На початку 70-х років в колишньому глухому, але живописному закутку Полісся — Чорнобилі розгорнулося будівництво «мирної» атомної електростанції. Засоби масової інформації в захваті аж захлиналися від грандіозності будови, яка нібито ошасливить наш народ могутньою й дешевою електроенергією. Спокусившись «надсучасною» проблемою, молодий письменник їде на будову, занурюється в «біографію» атома та його творців і пише роман-хроніку «Ланцюгова реакція» (1978).

Автор наголошує, що герої його давнього роману — молоді люди, зводячи АЕС, вірили в те, що то справді панацея, завтрашній день, що вони здійснюють прорив у XXI століття... З гіркою він зізнається згодом, що, мовляв, «якби було хоча б якийсь маленьке знаття про те, як примітивно будувалися ті станції, що відбувалося «за кулісами»... коли б знав наперед про майбутню атомну катастрофу в само-

му серці України, думав би зовсім інакше й ніколи не віддав би свій молодий талант уславленню «мирного атома».

У романі є чимало правдивих фрагментів, цікавих персонажів, є й стилістична вправність, навіть «багато метафор, багато слів, багато стилю» (В. Дончик).

І все ж романіст зазнав невдачі. До того ж не тільки через неглибоке знання предмета художнього дослідження — будови АЕС, яка здійснювалася злочинно-нехлюйськи. Не менш важлива причина поразки — і в невідповідності жанрового різновиду роману характерові світосприйняття автора, його художньому темпераментові — іронічному, парадоксальному, поетичному.

Утім, дуже швидко В. Яворівський знову звертається до вже випробуваного, а головне — органічного для себе способу образотворення і пише роман «Оглянься з осені» (1979). Роман сюжетно й композиційно доладно скроєний, хоч у творі й немає інтригуючої фабули, карколомних сюжетних поворотів, читабельність роману підтримується самою цікавістю оповіді, інтересом до змальованих тут колоритних особистостей. Особливо яскраво окреслено постаті старого й «мудрого, як змії», голови колгоспу Маркіяна Підкови, вчителя історії, сільського літописця Мусія Дзиндри, сільської красуні — артистичної натури Марти Гусяр. В їхньому зображенні вдало поєднано сучасне й ретроспективне бачення героїв.

Наступним твором, який приніс заслужений успіх письменникові, був роман «Автопортрет з уяви» (1981). В центрі його — доля надзвичайно обдарованої української жінки, народної художниці Катерини Білокур, чий унікальний талант високо оцінив Пабло Пікассо. В. Яворівський обрав, хоч і давній, проте, здається, найдоцільніший у даному разі шлях — оповідь від першої особи.

Труднощів у зображенні такої неординарної особистості виявилось чимало. Художниця все життя прожила у глухому рідному селі Богданівці на Полтавщині. Рядова колгоспниця, вона мусила зі своїми ровесницями відробляти трудові й поратись по господарству. Її вибір чинився всупереч тискові батьків, які забороняли малювати, а також знущально-іронічному ставленню односельців до обдарованої дівчини як до причинної. Отже, питання постало так: або захряснути в домашньому господарстві й побуті, або ж присвятити своє життя мистецтву.

Вона могла б вийти заміж за Петра Сіроштана, друга дитинства, про їхні чисті й світлі юнацькі почуття автор зворушливо розповів у прекрасній новелі; могла б створити сім'ю... Й ось тепер вона — самотня, бездітна, хвора, сумо-

вита — на схилі віку подумки повертається в молодість і прагне осмислити своє, зовні неяскавє, але внутрішньо багате й змістовне життя, що минуло переважно в кольорах, лініях, запахах і звуках. Чи щаслива вона? У таких людей, як Катерина Білокур, свої критерії визначення щастя.

Є в романі своєрідний, сказати б, варіант колізії Моцарта і Сальєрі. Йдеться про образ вельми майстровитого чоловіка Никона — обдарованого вмільця з «золотими руками», який, щоправда, з усього хоче мати зиск. Він — антипод Катерини. Не відчуваючи й не розуміючи краси, вороже ставиться до неї, по суті, отруюючи її життя.

Поставивши перед собою завдання — розгадати «таємницю» й розкрити «загадку» Катерини Білокур з допомогою засобів психологічного аналізу, автор у процесі роботи іноді почувався безпорадним проникнути в таємницю феноменального таланту своєї героїні, відтак мусив розпачливо волати до неї самої про допомогу: «Намалюй себе, жінко! Іменем усіх квітів на землі прошу тебе: намалюй!..» Так, таємниця Катерини Білокур лишилася нерозкритою, але створено цікавий, привабливий образ людини-митця, загадкової талановитої жінки.

Своєрідним продовженням твору «Оглянься з осені» став роман на дуже буденному й прозаїчному тлі «А тепер — іди...» (1983). В журнальному варіанті ця друга частина задуманої трилогії була визначена як «химерний роман», хоч сам автор, ніби виправдуючись, заявляв, що він писав «абсолютно реалістичний твір», але в улюбленій манері, з «моментом дива, зміщеннями площини, умовністю».

Продовжуючи й розвиваючи тему роману «Оглянься з осені», зокрема, образи тих веселих дядьків, які «наперекір війнам, політичним катаклізмам», «неперспективним» селам і негодам зберегли в собі моральне здоров'я нашого народу, автор прагнув художньо дослідити «хворобу совісті», що роз'їдала душі багатьох, чи здійснити «другий вимір тих самих героїв. Суворий. Навіть драматичний. З однією лише умовністю: Тиміш не помер. Але зате він чує, як його «поминають» рідні діти. Якби вмер насправді, не почув. Після почутого можна і вмирати». Автор намагався відповісти на болючі питання: «Чому самотні й сумні ці дядьки у старості? Що і кого вони залишають після себе? Де і коли допустились помилки, що не мають на кого залишити те, задля чого жили?».

Коли на початку 60-х років виник задум відтворити у слові трагедію і велич Кортелісів, перед письменником постала проблема вибору жанру: який твір писати? «Протокол на тисячу сторінок? Статтю з прокляттями фашизму? Анти-

воєнний монолог? Книгу з фотографіями, з документами, з коментарем, як зробили це білоруси?» (Йдеться, зокрема, про книжку А. Адамовича, Я- Бриля і В. Колесника «Я — із вогненного села».)

Письменник зупинився на варіанті умовної форми: «пропускання років, документів, свідчень через свою особистість, через сучасника, постійно втягуючи читача у співдумання: чому так сталося, чому так повівся клишоногий кожухар Паливода, чому не вискочив з машини рятувати свою дружину? Совість, мораль, честь, народна терплячість, незнищенність його коріння — ось що головне у цій трагедії, а не сама операція «трикутник»<sup>1</sup>.

У творі зроблено спробу заглянути «всередину» убивці-теоретика, майора-есесівця Голлінга і через самозакохані й цинічні його внутрішні монологи показати й засудити фашизм як такий з його маніакальними ідеями «очистити світ». У змалюванні потворного образу цього «чистокровного арійця» автор не шкодує чорних фарб і найдошкульніших епітетів. Проте вплив цього образу на читацьку свідомість напевне ж був би куди сильнішим, коли б автор, за словами критики, утримався від саркастичного, знижено-фейлетонного пафосу, не збивався на белетристику, а дотримувався суворого документалізму.

«Вічні Кортеліси» удостоєні Державної премії України ім. Т. Шевченка (1984). Мало значення й те, що твір містив і захоплення, на зразок хоча б оцього: «Кортеліси були радянськими лише двадцять місяців, а так глибоко і щедро засіялося в їхніх душах нове, радянське. А що було б, якби хоч кілька літ сонця та спокою, щоб рясно заплідонити».

Наприкінці квітня 1986 р. світ потрясла жахлива звістка про катастрофу на Чорнобильській АЕС. Спонуканий докором сумління за свідоме чи несвідоме «оспівування «мирного» атома», В. Яворівський полишає роботу над новим романом «Друге пришествя» (про останнє нещасливе кохання Тараса Шевченка й Ликери Полусмак), їде в прославлене ним, а тепер сумно відоме всьому світові місто і з подиву гідною оперативністю пише роман «Марія з полином у кінці століття» (Вітчизна. 1987. № 6).

Катастрофа розкривається переважно через долю великої родини Мировичів, яка з волі автора з'їхалась у рідне село Городища, розташоване за 20 км від атомної станції, на похорон батька. Автор дає їм стислі, але місткі характеристики, які згодом, у міру розвитку подій, доповнюються в деталях, у внутрішніх і зовнішніх конфліктах.

<sup>1</sup> Жулинський М., Наближення. К., 1986. С. 267—268.

Провести батька в останню путь прийшов з Москви і найстарший син — Олександр Минович, чиє ім'я та обличчя «багатьом відоме з газет і телевізійного екрана». Адже це він «опрацював проект дешевого, простого, за його власним висловом, безпечного, як самогонний апарат, реактора-мільйонника, який уже понад десятиліття спокійненько (ну, не без невеликих технічних вибриків) ганяє турбіни на багатьох атомках держави, продукуючи найдешевшу в світі електроенергію». Минович-старший — член-кореспондент, директор Інституту атомної енергетики, лауреат Державної премії, Герой Соціалістичної Праці, «найбільшою радістю» для нього була підтримка урядом його пропозиції будувати атомну станцію в отчому краї за двадцять кілометрів від рідних Городищ.

Троє молодших братів виписані повнокровніше. Найбільш пластично змальовано постать наймолодшого з братів глухонімого Федора — винятково доброго й людяного, чутливого до природи. Тривкий і добрий слід у серці та пам'яті полишають по собі середульші сини Миновичів — винятково порядний і чесний, роботящий, але безхарактерний Микола — оператор АЕС, котрий загинув одним із перших у реакторі, і бравий, джентльменський Грицько, який отримав сильне опромінення.

У центрі твору — мати Марія Гнатівна. Саме через її сприйняття найповніше розкривається трагедія. На її долю випало найбільше горя і втрат, фізичних і моральних. Дещо наївні за формою зовні, її роздуми й судження такі природні, по-селянськи й по-материнськи мудрі. Її горе устократ тяжче від усвідомлення нею трагічного здогаду: «Це ж виходить, що старший брат молодшому смерть придумав». І вона щиро шкодує, що дожила до цього й подумки ремствує на людську нерозважність, мовляв, «мало вам, люди, раку, холери, горілки, злості, ворожечі? Натє вам ще й радіацію. Вигубіть себе — і поминай, як звали. Таку війну пережили, так нищено нас, а рід Миновичів зберегли. Тільки жити тепер з розумом, а воно до безуму йде...» «Як же я все це залишу? Кому?... Куди ж тепер тікати, як напасті не видно і не чути? Город не досадила, дев'ять днів по Миколі не справила, а там по Іванові сорок... Кулі не летять, бомби не рвуться, сади зацвіли, річка скресла, а ти — тікай?! Сімдесят літ з цієї землі не сходила, а тепер, жива-живісінька, покидай усе? Та куди ж цей дурний світ летить? Куди його несе?»

Роман був сприйнятий по-різному. Багато хто, попри авторове застереження, доскіпливо шукав у ньому відомих героїв Чорнобиля й головних винуватців трагедії. Було

захоплення, було обурення. Характерну думку про роман «Марія...» висловив автор поеми про Чорнобильську трагедію «Тиша каштанів» О. Ткаченко, вважаючи, що, хоч автор назвав свій твір «відеороманом», але все, що в ньому відбувається, «наче збоку — уривчасто, побіжно. А тому не можемо співпереживати, емоційно стати учасниками подій. Аби це сталося — потрібне інше письмо — непоспішливе, з глибокою проробкою характерів героїв, осмисленням усього, що відбувається. В романі добре передано обстановку аварії на АЕС, події навколо неї, а всі герої, за винятком хіба що Марії, написані побіжно. Поспіх і суєтність в оповіді такі ж, якими вони були в перші дні в Чорнобилі та Прип'яті. Але життя — одне, а художній твір — інше. Так, авторові хочеться сказати спасибі за правду, але й запитати: до чого така поспішливість?» (Лит. газ. 1987. 11 нояб.).

Авторові довелося вислухати чимало докорів за еkleктичність композиції, «кінематографічність» описів, недостатню концептуальну продуманість образу Миновича-старшого тощо. На думку критиків, ці вади є наслідком поспішності в художньому осмисленні подій. В зв'язку з цим наводився промовистий пасаж із повісті того ж таки В. Яворівського «Катапульта», один із героїв якої — директор радгоспу Балабуха іронічно міркує: «Прогресивний сучасний герой той, хто все розуміє, але мовчить. Сміливість у тому, щоб розуміти, а прийде час — бути готовим до того, щоб сказати. Але другим. Третім — пізно, а першим — рано».

Цей пасаж дав підставу І. Дзюбі поширити наведений «критерій» і на «прогресивного сучасного» письменника й дошкульно зауважити: «...той, хто в літературі квапиться неодмінно бути другим», часто говорить голосом «третього» і «надцятого». І ще, щодо белетристики: їй «ніколи не вгнатися за засобами масової інформації, за соціологією, економікою, філософськими науками тощо. Але в літературі є свій аспект погляду на ці процеси — аспект людинознавчий».

Певна річ, поспішливість автора таки позначилась на якості твору в цілому. Втім, «еклектичність» композиції і «кінематографічність» зображення трагедії, «хаотичність», «уривчастість» та «побіжність» у відтворенні подій та людей, можливо, обрані автором свідомо, як найбільш доречні для відображення саме такого, деструктивного по самій своїй суті явища, яким стала чорнобильська трагедія, що вразила несподівано-приголомшливим розладом гармонійності світу, «розпадом зв'язку часів», зловісним знаком парадоксально-трагічної діалектики руїнності творення.



Портрет В. Яворівського був би неповним, якби не було сказано й про те, що не з меншою енергійністю, ніж у художній творчості, він працював і в публіцистиці, про що свідчать чотири збірники творів цього жанру: «Крила, вигострені небом» (1975), «Тут, на землі» (1977), «І в морі пам'яті джерело» (1980), «Право власного імені» (1985). Фактично це художньо-документальна проза, написана переважно в невимушеній формі асоціативних роздумів про зустрічі з конкретними цікавими людьми.

Протягом останніх років В. Яворівський цілком віддався політичній та державній діяльності у Верховній Раді, очолював комісію з питань Чорнобильської катастрофи, голова Демократичної партії України. Відтак виступає переважно в жанрі усної радіо- й телепубліцистики. На запитання, чи не шкодує він за тим, що полишив літературу, письменник відповів, що в політиці, принаймні зараз, він робить більше корисного для України, аніж зробив би в літературі. Коли повернеться до письменництва — важко сказати.

Наприкінці 50-х — на початку 60-х років у сатирико-гумористичному жанрі помітне певне пожвавлення, дедалі частіше з'являються твори, позначені критичним пафосом стосовно висміюваних негативних фактів і явищ. Деякі зміни громадсько-політичної атмосфери в суспільстві давали надії і на вільний розвиток сатири та гумору, хоча сатира в цілому виявилась «консервативнішою», аніж «чиста» поезія чи проза, у сприйнятті нових ідей, зокрема щодо оновлення художньої палітри.

Відчувається прагнення відновлення єдності літературного процесу, засвоєння творчого досвіду класиків — письменників XIX ст. та 20—30-х років. Це засвідчують і видання колективних збірок, що представляють досягнення сатириків у попередні періоди, — книг жанрово-тематичного та антологічного характеру. До таких видань належать три томник «Україна сміється» (1960), третій том якого укладений із творів 20—50-х років, «Сучасні українські байки» (1962), «Українські пародії» (1963), двотомна антологія «Українська дождовна байка» (1966) тощо. Поза сумнівом, велике значення для сатири мало повернення до історії письменства і введення в сучасний літературний процес доробку сатириків 20-х років, — жертв сталінських репресій. Їхня реабілітація, переважно посмертна, йшла поряд з новим прочитанням і виданням творів (В. Еллан-Блакитний, В. Чечвянський, П. Капельгородський, Кость Котко, С. Чмельов, Ю. Вухналь, С. Пилипенко та ін.). На жаль, цей процес не набув широкого об'єктивного розвитку.

Поширення в творчості сатириків старшого й молодшого поколінь набувають такі художні форми, як віршована гумореска, сатиричний вірш і фейлетон, співомовка. Найяскравіше ці форми представлені в творчості *Степана Олійника* (1908—1982), поета, який, починаючи з 40-х років, дедалі вище ставить комічне начало в гумористиці, наснаженість її сміхом різних регістрів — од широкого, доброзичливого усміху до іронічно забарвленого сарказму. Спираючись у своїх пошуках на традицію великого майстра, батька співомовки

С. Руданського (наспівні, розмовні інтонації оповіді, чітка сюжетна система твору, розсипи народно-побутового гумору, простонародне мовлення тощо), поет виявляє й свої художньо-індивідуальні особливості; в його вірш природно входить образ ліричного героя-оповідача, вводяться гумористичні, іронічні, часом публіцистичні репліки, авторські відступи тощо.

У річці співомовної гумористики С. Руданського працює й *Павло Глазовий* (1922 р. нар.). Як засвідчують його збірки «Коротко і ясно» (1965), «Куміада» (1969), «Усмішки» (1971), «Весела розмова» (1979), книжка вибраних творів «Сміхологія» (1982) та ін., основна риса його співомовки полягає у художньому освоєнні народних джерел — лаконічних усмішок, анекдотів, жартів, прислів'їв, колоритних мовних перлин тощо. Од них і сюжети співомовок, і діалоги персонажів, характер комічного.

Неабияка популярність П. Глазового серед читачів послужила спонукальним прикладом для багатьох поетів-гумористів, що також, нехай спорадично, вдаються до проби сил у жанрі співомовки; підтвердження цьому — вихід 1986 р. в серії «Бібліотека поета» книжки «Українська співомовка», в якій представлено твори понад двох десятків авторів. Водночас тут виявили себе й помітні надвитрати, зловживання цією формою, поверхове ставлення авторів до народних джерел, примітивне їх «перелицювання». Роздумуючи про «феномен П. Глазового» (з одного боку — великий успіх серед читачів, точніше, слухачів, з іншого — непоодинокі критичні зауваження в пресі), Г. Сивокінь зазначає: «Не тільки краще, а й гірше з практики української сатири та гумору культивує, пропагує підсумкова збірка «Сміхологія» П. Глазового»<sup>1</sup>. Мається на увазі нехтування художнім і етичним смаком, непоодинокі спотворення віршованої мови лексичними покручами, наприклад, «героїня» співомовки «Куца Фенька» вдається до такої самохарактеристики: «В мене талія ізяшна і фігура стройна, А за проче-остальное тоже я спокойна». Такі й подібні «перлини» якраз і стають визначальною якістю в усмішках тих, хто пише «під Глазового».

Співомовка — одна з художніх форм гумористики. Провідними ж і найпопулярнішими в сатирико-гумористичному жанрі були й залишаються гумористичний вірш, гумореска, віршований фейлетон, байка (С. Олійник, В. Іванович, В. Лагода, Д. Молякевич та ін.). Жанрово-стильову палітру гу-

мористики помітно збагачують художні пошуки молодших поетів — І. Немировича, дотепного й вигадливого інтерпретатора негативних явищ, Д. Молякевича, схильного до гостросатиричного письма, відкритого для публіцистичності, Ю. Кругляка, певні успіхи якого пов'язані з розробкою таких форм, як співомовка, пародія та епіграма, байка, поетичний переспів з народної творчості, поема (в лаконічній поемі «За ширмою» йому вдалося змалювати кілька різних сатиричних портретів).

Хоча сатира й гумор повоєнних років не може похвалитися особливою врожайністю в поетичному епосі, все ж у цей час з'являється ряд поем, вартих схвального слова: сатиричні поеми Д. Білоуса «Мерці» («Критичний момент», 1963), С. Воскресасенка «На цьому і на тому світі» (первісна назва «Еней на Україні», 1965), А. Косматенка «Повість про Горобця...» (1975).

Прикметна риса поеми *Дмитра Білоуса* (1920 р. нар.) — її гострий, одверто виражений сатиричний пафос, спрямований проти цілого «букету» антигероїв — хапуг, спекулянтів, комбінаторів, що вміло творять свій бізнес, обдурюючи і обдираючи чесних трудівників. Автор поеми підмітив зростання в суспільстві зла наживи, що шукає собі підтримки поміж посадових державних чинів, зрощення злочинних елементів із працівниками державних структур. З цинічною одвертістю компанія діляг «оцінює» досягнення в хабарництві й корупції, затагнувши після від'їзду впливового гостя свою пісеньку:

Хай щастить роззявам мати владу,  
Ха-ха!  
Зберігати много літ посаду,  
Ха-ха!  
Ми з пошаною й любов'ю  
Будем п'ять за їх здоров'я,  
Хай минає доля нас лиха,  
Ха-ха!

Добрим знаком високого поцінування сучасними поетами-гумористами творчого досвіду літератури ХІХ ст., зокрема автора славнозвісної «Енеїди», стало їх звернення до класичних джерел. Так, *Сергій Воскресасенко* (1906—1979) героєм своєї поеми «На цьому і на тому світі» обрав Енея, якого в чотирьох розділах свого твору проводить шляхами України в передвоєнні, воєнні й повоєнні роки. У поемі особливо вирізняються два останні розділи — «Знов у пеклі» та «На Місяці і на Парнасі» — тут з'являються розсипи дотепів і влучні «випади» оповідача й, зрозуміло, Енея проти порочних явищ у житті. Слово автора здобуває «предметні-

<sup>1</sup> Сивокінь Г. «Навіщо тратить на мораль слова?» // Літ. Україна. 1982. 25 берез.

ше» звучання, як тільки він викриває недоліки та негативні явища, що суперечать критеріям загальнолюдських моральних, духовних, етичних цінностей, негаразди в літературно-мистецькому середовищі. Щоправда, цього не можна сказати про перші два розділи поеми — «Еней на Україні» та «Еней у партизанах», позначені ідилічним сприйняттям дійсності.

*Анатолій Косматенко* (1921—1975) пише свою «Повість про Горобця...», також маючи за художній взірць українську класику. Підзаголовком до віршованої повісті автор зорієнтовує читача щодо пафосу й жанрової своєрідності твору. «Героїчна повість або ж Велика байка про славного-преславного Стрибунця Горобця, його діяння, помисли і почування», з посвятою пам'яті батьків, «що так любили «Енеїду»,— вказує на художнє джерело, з яким належить співвідносити цю алегорично-інакомовну оповідь. Веде її поет-байкар у «легкому», вільному енеїдівському ключі, сповненому численних деталізацій із життя-буття в пташиному царстві. Ю. Мушкетик у передмові до посмертного видання книжки А. Косматенка «Сатира. Гумор. Лірика» (1981) наголошує: «Поет свідомо, підкреслено обрав для свого твору такого не героїчного, сіренького птаха, як горобчик. Просте буття горобчика Гриця, прості його діяння, а втім, не такі вже прості, бо вчать, як треба чесно і правдиво жити в світі... Твір сповнений афористичності, повчальності, надзвичайно колоритних сцен, в яких сплелися в одне звичай людські і пташині...»<sup>1</sup>.

Сатира виходила за межі звичаєних тем, і вдаючись до художнього осмислення фактів, явищ, епізодів з історії Київської Русі, античного світу тощо. Тим самим збагачувався інтелектуальний потенціал жанру і здобувалася можливість висловлювати думки й ідеї, що суперечили тоталітарно-бюрократичній системі. Цікаві в цьому плані поетичні інтерпретації, здійснені *Іваном Немировичем* (1928—1986), автором ряду віршованих і прозових сатирико-гумористичних збірок, сюжетів з книги Клавдія Еліана «Строкаті оповідання» (III ст. н. е.). Такі речі з циклу сучасного поета, як «Філософи й царі», «Людина», «Війна і пісня»; «Поразка Олександра Македонського», «Залевк і закон», «Мудра відповідь», «Фіванський стиль», повчальні і своїм загальнолюдським змістом, і «паралельним» змістовим або ж підтекстовим пафосом, спрямованим на висвітлення актуальних сьогочасних проблем. Так, у «Поразці Олександра Маке-

донського» сп'янілий від перемог і святкових бенкетувань цар, якому не сподобався виконаний митцем Апеллесом портрет, кидає сакраментальну фразу: «Треба дійсність вивчати!» — типовий пропагандистський постулат партійної номенклатури.

Залучення сучасною сатирою набутоків минулого означало не що інше, як зміцнення і художніх, і ідейних позицій жанру. З цього погляду стає зрозумілим актуальність звучання переспівів з античних джерел, найактивніше здійснюваних М. Годованцем (з Езопа й інших байкарів), І. Немировичем, А. Бортняком — поетом-ліриком, який упевнено освоює форми гумористичної, сатиричної та іронічної поезії.

Досить інтенсивно в останні десятиліття входять у потік сатирико-гумористичних публікацій вірші-мініатюри, лаконічні дотепи, афоризми, забираючи «площу» в газетах і журналах, в авторських збірках. Проте успіх тут у більшості випадків сумнівний: помітна дрібнозмістовність і художня одноманітність, низький рівень професійності. Як слушно зауважує критик в огляді таких публікацій, «автори надто часто пропонують читачеві оптом і вроздріб численні мініатюри, в яких художня невимогливість, трафаретність прийомів комічного, а нерідко мовно-стилістична недбалість видаються за таку собі розважально-викривальну літературу»<sup>1</sup>.

Здебільше художньо анемічна й кволла в 40—50-ті роки, в наступні десятиліття байка дещо підносить свій мистецький рівень, стає «предметнішою», гострішою й, отже, займає помітніше місце в літературному процесі. Цьому найперше прислужилися талановиті байкарі старшого й середнього покоління М. Годованець, А. Косматенко, П. Ключина, а також П. Сліпчук, М. Яровий, Ю. Кругляк, І. Манжара та ін.

Одна з примітних рис розвитку байки в цей період — розширення меж алегоризму, збагачення «кількісного» складу алегоричних масок. Не відмовляючись од класичних, традиційних алегорій, що ґрунтуються на реаліях тваринного й рослинного світу, сучасна байка вільно (на жаль, нерідко й довільно та суто механічно) вводить у коло алегоричних персонажів атрибути виробництва, техніки, часом навіть абстрактні поняття. Певна річ, це надає більші можливості для охоплення різних сфер суспільного буття, але й не гарантує од змістово-художніх перевитрат, од недоліків.

А проте байка, як і інші жанри сатири та гумору, прагнула вивільнитися од тягаря старого художнього мислення й формувати новий кодекс морально-етичних, духовних і художніх цінностей. Сказане стосується й сатирико-гуморис-

<sup>1</sup> *Мушкетик Ю.* Чистим серцем // *Косматенко А.* Сатира. Гумор. Лірика. К., 1981. С. 13.

*Косяченко В.* Любов'ю окрилений сміх. К., 1985. С. 286.

тичної прози (О. Ковінька, Є. Кравченко, Ф. Маківчук, В. Міняйло, І. Сочивець, В. Большак, М. Білкун, Д. Прилюк та ін.).

Критика й літературознавство в недавні часи приділяли велику увагу таким формам, як памфлет, фейлетон, сатиричне оповідання на міжнародно-політичні теми. Тематично-проблемний простір цих форм визначався постулатами ідеологічної боротьби, або, точніше, «холодної війни»: атакувалися передусім лідери Заходу, буржуазний спосіб життя й буржуазна пропаганда, український буржуазний націоналізм в еміграції як спільник «агресивних імперіалістичних кіл» — ось сфера дії політичної сатири, що про неї сьогодні доводиться сказати як про намарно витрачені сили непоодиноких письменників (П. Козланюк, Ю. Смолич, Ф. Маківчук, О. Левада, Ю. Мельничук, Д. Цмокаленко, Т. Мигаль та ін.). До сатири цього напрямку близько прилягають фейлетони й гуморески, що забезпечували відповідь на таку злобу дня, як ведення антирелігійної пропаганди.

На початок 60-х років припадає інтенсивніший, ніж у попередній період, розвиток сатирично-гумористичного епосу. Виходить ряд повістей, що здобули прихильну оцінку критики, як-от «Блакитна мрія» В. Міняйла, «Чому я не сокіл, чому не літаю?...» О. Ковіньки, «Декамерон Самуїла Окса» М. Білкуна, «Три мушкетери з Сухих Млинців» В. Безорудька, «Між нами кажучи» О. Черногуза та ін.; з невеликими за обсягом, сповненими іскрометного гумору, парадоксальних ситуацій повістями виступає Є. Дудар («Хата», «Робінзон з Індустріальної», «Директор без портфеля»).

З приходом на терен сатиричної творчості талановитих «новобранців» — В. Міняйла, О. Черногуза, Є. Дударя, О. Лук'яненка, В. Лігостова, А. Крижанівського, О. Мірошніченка, В. Чемериса, Ю. Івакіна, В. Чепіги, Ю. Прокопенка — збагачується жанрово-стильова палітра гумористики, інтелектуальне наповнення, загострюється її критичний, викривальний пафос. Зменшується питома вага традиційної гумористики, пов'язаної з життям села, повніше включаються в сферу освоєння «міські», історичні теми. Переконливе підтвердження цього процесу — твори О. Черногуза та Є. Дударя, сатирично-пародійний цикл Ю. Івакіна «Сни на Вченій Раді». Стають популярними мікрогуморески, іронічні афоризми (О. Лук'яненко, А. Крижанівський, Є. Дудар, О. Черногуз), із сатирою поєднується фантастика, пригодницьтво (повісті В. Безорудька «Нейтрино залишається в серці», В. Лігостова «Подорож до Ельдорадо» та ін.) — усе це сприймається як свідчення її активних творчих пошуків і художнього поступу.

А проте, відзначаючи на VI з'їзді письменників України (1982) здобутки кількох майстрів сміху, П. Загребельний (щоправда, не конкретизуючи своєї думки) зауважив: «Однак втішатися станом гумористичної прози навряд чи можна»<sup>1</sup>. Докладніше висловився на VII з'їзді українських письменників доповідач В. Козаченко, зокрема зауваживши: «Талановиті твори тонуть у морі сірятини. Друкується надто багато бідних за думкою і художньо безпорадних «гуморесок», які об'єктивно стоять за межами художньої літератури. У такому гуморі нема гумору, а є примітив, штамп, дрібнотем'я»<sup>2</sup>.

Дискусійна розмова з проблем стану й прямування сатири та гумору, що час од часу зринала в 60—70-ті роки, повернула увагу до назрілої потреби художнього оновлення сатири, необхідності активніших художніх пошуків, сприяла зміцненню творчих позицій тих авторів, які прийшли в літературу в 60-ті роки й у наступне десятиліття. І все ж у цій розмові була й «пауза умовчання». Істину, здається, прояснюють такі рядки А. Малишка:

...Сміх загнали у рожеві рамки,  
Що ти з ними хочеш, те й роби,  
Витинають куші епіграмки,  
Водяться прелюто за чуби.

І такі вже лагідні з природи,  
Затуляють гумор од звитяг,  
Не чіпаючи номенклатури,  
А побільше низових нетяг —

із циклу «Пісня Остапа Вишні» (див.: «Про Остапа Вишню», 1989). Напрошувалася, отже, і розмова про сміх у «рожевих рамках», про його стан і можливості під пресом компартійної ідеології.

Починаючи з перших своїх збірок («Моральна підтримка», 1963; «Портрет ідеала», 1964, ін.), *Олег Черногуз* (1936 р. нар.) заявляє про себе як про оригінального гумориста, який відмовляється од стандартних сюжетних схем, «ходових» жартів, спрощеного комікування й інших художніх вад, добре знаних у сатиричному жанрі. Прикладом успішних пошуків у ідейно-тематичному й художньому аспектах стали його повісті «Голубий апендицит» (1973), «Пограбування на вулиці Степана Руданського» (у співавторстві з В. Бойком та І. Немировичем), «Чорна зрада професора Щлапаківського» (1976). У першій з них у дотепній іроніч-

<sup>1</sup> VI з'їзд письменників Радянської України. К., 1972. С. 43.

<sup>2</sup> VII з'їзд письменників Радянської України. К., 1977. С. 11.

ній манері йдеться про «ходіння по муках» зі своїм апендицитом звичайного собі «радянського хворого»; дві інші повісті становлять собою гротескно-пародійну діалогію, в якій і сюжетна інтрига, й детективні пригоди персонажів демонструють, що все відбувається тут «навпаки», всупереч загальноприйнятій логіці людських дій і вчинків (наприклад, герой повісті, книголюб, колекціонує найгірші сучасні твори; тут діють і особи, зацікавлені в тому, щоб їх викрасти).

У 1971 р. О. Черногуз видав «Книгу веселих порад», яка засвідчила цілковитий відхід автора од «традиційної» гумористики. По суті, він виступив зі своєю оригінальною формою усмішки (в ній висміяно і бюрократів, і міщан, обивателів, і національних нігілістів та інших грішників), ґрунтованій не на простеженні послідовно-хронологічного перебігу подій чи вчинків персонажа, а на іронічному авторському аналізі негативних явищ, на роздумах оповідача, на виявленні асоціативних зв'язків між предметами, подіями та фактами.

Найбільшим досягненням О. Черногуза стали його романи «Аристократ із Вапнярки» (1979) і «Претенденти на папаку» (1983). Написана в індивідуально своєрідній іронічній манері, зі щедрим використанням ущипливих дотепів, з вигадливим комізмом у розгортанні службових, побутових, інтимних пригод головного героя «графа» Сідалковського, ця діалогія сприймається і як викриття безладу та безглуздя у виробничому житті, у лженауковій сфері і водночас як художньо-естетичний, здійснюваний зброєю сатири, суд над пристосуванцями, ділками, непоправними міщанами й утриманцями.

Свої неповторні барви сміху вносить у сатиру й гумор *Євген Дудар* (1933 р. нар.), автор ряду повістей, майстер короткої сатиричної форми («Коза напрокат», 1974; «Робінзон з Індустріальної», 1981; «Шедевр за вуаллю», 1982, тощо). Утверджуючи свою манеру художнього письма, Є. Дудар відмовляється од традиційної форми гуморески, сатиричного оповідання, фейлетону з їхньою чіткою фабульною основою, послідовно застосовуваною хронологічністю дії, розгорнутою композицією тощо — натомість його творам притаманні такі риси, як художній лаконізм, іронічна парадоксальність, інтрига, несподіваність художніх ходів і розв'язок. Характерні з цього боку невеличкі обсягом гуморески письменника «Майстер», «Дитина хоче «ням», «Шедевр за вуаллю».

В останній із них, приміром, висвітлюється комічно-парадоксальна ситуація: коли помер знаний художник, про якого друкувались десятки статей, зокрема і про його «епохальну»

картину «Ривок уперед», друзі почали допитуватись у дружини, де ж та картина, й почули у відповідь: «Нема, любі мої. Не встиг голуб мій сизокрилий написати картину...» А хоч якісь заготовки, ескізи, штрихи? Ні, також не було. «Але ж була стаття «Шедевр за вуаллю». Мабуть, щось було», — наполягають друзі покійного й дістають відповідь: «Було, любі мої, було. Була вуаль. А шедевра ще не було... Нещадна смерть...».

Лише наприкінці 80-х років сатира та гумор здобувають можливість вільно вести боротьбу із серйозними недоліками в суспільному житті. А це означає чинити відповідно до свого громадянського й професійного обов'язку.

*Микита Годованець (1893—1974).* Народився письменник 26 вересня 1893 р. в селі Вікнина на Поділлі в селянській родині. Після навчання в церковнопарафіяльній школі 1906 р. вступив до учительської школи в Степашках, де розпочав своє знайомство з українською та світовою літературою. Закінчивши школу, М. Годованець працює сільським учителем, багато читає й наполегливіше береться до писання віршів. У 1913 р. перші з проб його пера були надруковані в київському тижневику «Маяк».

На початку першої світової війни його забрали до війська. Після Лютневої революції перебуває в м. Ревелі (Таллінні), згодом переїздить до Кам'янця-Подільського, де вчителює, виступає з поезіями на сторінках місцевої преси. У 20-х роках поет видає до десятка збірок, як-от «Незаможник Клим» (1927), «До добробуту і культури» (1928), «Парася на парастасі» (1929), «Будяки», «У колективі» (1930) та ін. Слід погодитися з критикою, що своїми ранніми успіхами М. Годованець завдячує «не так майстерності виконання, як актуальності тематики. Це розуміє і сам автор. Він цілком справедливо вважає довоєнну творчість «підготовчим класом у школі байкарської праці»<sup>1</sup>.

Від середини 50-х років письменник видає кілька книжок, а саме «Байки» (1957), «Осел на хаті» (1958), «Байки» (1960), «Заяча математика» (1961), «Вужі під яслами», «Байки» (1963), одностомник і двотомник вибраних творів, здійснює переспіви та переклади з байкарської спадщини зарубіжних майстрів, виступає зі статтями в пресі. У ці похилі літа поет працює багато, з неабияким завзяттям і натхненням.

<sup>1</sup> Дузь І. Із джерел народної мудрості // Годованець М. Байки: У 2-х т. К., 1968. С. 16.

М. Годованець наполегливо дбає про актуальність байки, відгострює перо гумориста, сатирика. Власне, творить свою байку з притаманними їй особливостями, що стає поетичним роздумом з приводу життєво важливих проблем, збагачується філософією практичного буття людини праці.

Створюючи в байці «Сміх на службі» персоналізований образ сміху, М. Годованець розкриває його муки після того, як він пішов «на службу» до одного митця,— не по ньому та «служба», бо приладили «На рот... сурдинку» і повчають, вказують, як йому поводитись:

...Чекай вказівки — смійсь, а чи не смійсь,  
Повище взяв, то б'ють за недогуду:  
«Не вмєш,— кажуть,— ти сміятись для народу!»

За своєю поетичністю, за мовно-фразеологічним багатством, зображальною мальовничістю байка М. Годованця близька до докладно-оповідної, сповненої поетичної чарівності байки Леоніда Глібова. В ній так само звучить неповторний народний жарт, прислів'я, приказка, окреслюється типовий, прикметний характер. При цьому байкар чутливо враховує історично сформовані закони й традиції алегоричного жанру, який несе в собі вічні, загальнолюдські мотиви та істини і який «вбирає» в себе мотиви й реалії сучасності. Звертають на себе увагу влучність мови М. Годованця, афористичність узагальнених висловів — «формул», що йдуть од народної мудрості та індивідуальних особливостей авторового таланту. Стилiстично гнучкі, лаконічні й дотепні, вони зрідні народним прислів'ям та приказкам, але ж несуть на собі знак поетичної особистості байкаря: «Дурні діла посіють мудраки — їх виполоть потрібні нам роки» («Сіян»); «Воно нівроку, Ти гарна... з одного лиш боку!» («Настінна таріль»); «Мерзотники у папірці казенні Ховати люблять задуми мерзенні» («Соловей у відставці»); «Біда, хто власного смаку не має, 3 чужого голосу мотиви переймає!» («Нешастя в садку») "тощо.

Ще в 20—30-ті роки М. Годованець зацікавився спадщиною легендарного старогрецького байкаря Езопа, але посправжньому вдався до її вивчення й інтерпретації в середині 50-х років, підготувавши окремий розділ перекладів у збірці «Байки» (К-, 1957). До нього ввійшло десять байок, кожна з яких мала дві частини: перша, основна — переспів байки Езопа, друга, яка виконує функції моралі, подає розмову байкаря-оповідача з другом Павлом на тему, порушену в творі,— «Павлові добавки до Езопової байки».

Здійснивши вдалий експеримент із освоєнням Езопової байки (щоправда, критика зауважувала і деяку зумисність,

заданість, помітні в окремих «добавках»), М. Годованець продовжив працю над його спадщиною і з часом видав книжку «Ріка мудрості. Байки за Езопом» (1964).

Творчий підхід до відомих джерел, їх переосмислення, змістове й художнє збагачення, актуалізація ідейного пафосу творів за відомими сюжетами — ці принципи М. Годованець успішно реалізував у роботі над багатьма творами із зарубіжних літератур. Так, він «перевіршував» на український поетичний лад старогрецькі анекдоти (зб. «Веселий Педант», 1965), ознайомив у своїх переспівах українського читача з байками геніального Федра. До унікального одномітника «Байки зарубіжних байкарів у переспівах та перекладах Микити Годованця» (1973) ввійшли добірки з античної поезії (Езоп, Плутарх, Арістофан, Федр), з італійської (Леонардо да Вінчі), з французької (Лафонтен, Флоріан, Лашамбоді), з іспанської (Іріарте), з німецької (Лессінг), з польської (Красіцький).

Микита Годованець часто повторював молодим байкарям слова про завзятий труд. Це був один із висновків, здобутий ним і доведений власним життям і творчістю.

*Олександр Ковінька (1900—1985).* Зі широку влячністью згадував Олександр Ковінька, що гумореску «Містки та доріженьки» благословив у світ секретар редакції «Селянська правда» Остап Вишня. У 1929 р. молодий прозаїк видає першу збірку «Індивідуальна техніка», яку склали невеличкі за обсягом, невігядливі своїми сюжетно-композиційними якостями гуморески.

О. Ковіньку не обминули захоплення з характерного для 30-х років тематичного реєстру, він намагається надати своєму слову (не завжди позначеному високим знаком художності) соціальної гостроти й актуальності. Однак це не врятувало його від репресій. (За свідченням сучасників, на запитання слідчого, чи не помітив він, як його літературний метр Остап Вишня, тоді вже заарештований, носив у кишені пістолета, О. Ковінька відповів: ви, мовляв, погано стежили, Остап Вишня останнім часом пошив собі дуже широку сорочку і в пазузі носив кулемета. Суворі вершители людських доль настроєні були на зовсім іншу хвилю).

Лише 1957 р. письменник виринає з літературного небуття: друкує в журналі «Прапор» гумористичну повість «Як мене купали й сповивали», а згодом видає збірки «Кутя з медом», «Гуморески», «Як мене вчили» (всі у 1960), «І не кажіть, і не говоріть» (1962), «Коти і котячі хвости» (1964). Автор здобуває визнання як один із найактивніших творців сатирично-гумористичного жанру.

Незважаючи на похилі літа, О. Ковінька і в 60-ті та 70-ті роки активно працює; виступає з гуморесками, фейлетонами, статтями на сторінках «Перця», «Літературної України», в місцевих полтавських газетах, в інших виданнях, видає нові книжки — «Попав пальцем у небо» (1966), «Чарівні місця на Ворсклі» (1968), «Превелебні свистуни, або Смішні, чудні й сумні пригоди сільського хлоп'яка Василя Черпака» (1969), «Згадую й розгадую» (1970), «Пухові подушки» (1971), «Каюся» (1973), «Смішне пригинає, смішне й виправляє» (1975), «Як воно засівалося» (1979), «Не грайте на нервах» (1983) та ін. У ці роки виходять книги вибраних творів письменника, зокрема двотомники (1970, 1980).

Гуморист зосереджувався переважно на конфліктах і негараздах сучасного сільського життя, або — села минулих часів з його суперечностями, зображуючи носіїв старих чи застарілих поглядів і звичок. Часто звертався до комічних бувальщин, народних усмішок, жартів, фразеологізмів і прислів'їв, які, органічно входячи в систему його образного світу, актуалізували розповідь, вияскравлювали її сучасний пафос, збагачували естетику сміху, поглиблювали його етичну закоріненість. Навіть у тих випадках, коли він порушує теми акробовані, виступаючи проти губителів природи («Хай росте!»), спритних ледарів і утриманців («Муха — комаха шкідлива»), байдужих адміністраторів («Подорож до Ворскли») тощо, «виручає» художня неповторність слова, його полтавська розлогість, інтонаційна, ситуаційна, комедійна автентичність і достеменність.

Самобутнім майстром сповнених гумору оповідей постає О. Ковінька в творах-спогадах. З помітним началом автобіографізму написані «Як мене вчили», «Як ото колись лікували...», «Як мене купали й сповивали» тощо. До автобіографічних творів О. Ковіньки належить і хронікально-гумористична повість «Чому я не сокіл?..», укладена з коротеньких оповідань про життєві дороги письменника. В повісті змальовано обставини сільського буття, спізнані автором у пору його дитинства та юності, йдеться про друзів, скромних трудівників і широко знаних, популярних у народі майстрів літератури (Остап Вишня, Володимир Сосюра, Пилип Капельгородський, Мате Залка).

«Чому я не сокіл?..» — повість-спогад. Разом з тим, як це властиво для всіх Ковіньчиних творів, її герої та обставини, ситуації й авторські роздуми огорнуті серпанком ніжного, доброзичливого гумору. В мові оповідача багато жартів, комічних випадків із життя, народних анекдотів, полемічних авторських пасажів, адресованих літературним опонентам.

Майстер коротких форм, О. Ковінька тяжів до творення сатирико-гумористичного епосу. І приклад тому — не лише сповідальна повість «Чому я не сокіл, чому не літаю?» чи невеличка сатирична повість «Хрестоносці»; є в його доробку й речі більшого обсягу, як-от гумористичні «Новели про химери», головний герой яких сільський хлопець Василь Черпак проходить шлях громадського становлення в передреволюційні роки. Неодноразово повертаючись до цього твору, автор доопрацьовував, доповнював його, зрештою, повість витримала три видання — вийшла окремою книжкою («Превелебні свистуни...») і входила до названих вище двотомників.

Повість містить чимало цікавих свідчень про життя села початку ХХ ст. з його віковими звичаями, про життєлюбний гумор та його місце в історичному бутті народу. Водночас щодо повісті «Новели про химери» та деяких інших Ковіньчиних творів з минулого (наприклад, тих же «Хрестоносців») слід зауважити, що на ідейних настановах автора та змісті його епічної розповіді позначились ідеологічні штампи свого часу (ставлення оповідача до складних подій і процесів періоду революційних переворотів, до церкви та її ролі в тих подіях, до культурних, «міцних» господарів, середняків і «куркулів» тощо).

Олександр Ковінька — гуморист за природою обдаровання. Звертаючись до джерел української мовної культури, він активно сприяв зміцненню народної основи сатирико-гумористичного жанру в нашому письменстві.

Недовге «потепління» 60-х років благотворно й своєрідно позначилося на українській драматургії: вектор її розвитку дедалі більше тяжіє до пошуку національної специфіки жанру, традиційних для нашої культури тем та ідей, проблемних вирішень, зокрема у сфері морально-філософській.

Етапна межа драматургічного поступу позначена трагедією О. Левади «Фауст і смерть» (1960), комедією О. Коломійця «Фараони» (1961), драмою М. Стельмаха «Правда і кривда» (1965). Ці твори виразно тяжіють до порушення загальнолюдських, вічних питань, відновлюють на ґрунті українського мистецтва колізії неперекрутного конфлікту між добром і злом, а з боку формального вирізняються, на противагу ідеологічно заангажованій публіцистичності «корнійчуківської лінії», активним використанням засобів художньої умовності.

О. Левада у трагедії «Фауст і смерть» досліджує зіткнення будівничого й руйнівного начал за нових суспільних обставин. Класичні антиподи Фауст і Мефістофель актуалізуються в «соціалістичній дійсності». Цих духів пробуджує матеріалізація, наслідком якої маємо характери астрофізиків Ярослава та Вадима. О. Левада зіштовхує дві моралі, дві етики — наукового й громадянського подвижництва та крайнього індивідуалізму, осмислює загрозу технократичного підходу до життя. Вадимів двійник Механтроп є вдалою метафорою вбивчо-механістичного, споживацького існування. Людино-машина (Вадим) уособлює новітнє зло.

Мотив глобальної раціоналізації, технократичної небезпеки продовжив драматург у п'єсі «Бути чи не бути» («Гроза над Гавайями», 1963), хоча зіткнення добра й зла тепер уже прикметне гранично прямолінійним ідеологізмом: радянський учений-атомник Макаров протиставляється американцеві Шервуду. Якоюсь мірою це віддзеркалювало, копіювало життя: наука тих часів була наскрізь ідеологізована й політизована, всупереч своїй природі, й саме внаслідок прислужництва політиці вона добула з небуття руйнівні сили, які поставили під загрозу існування людства.

Випадала з довгого ряду злободенних п'єс 60-х років і драма М. Стельмаха «Правда і кривда», посідаючи особнє місце в драматургії цього десятиліття: Тему суспільного оновлення автор вирішує не засобами драматургічної публіцистики, а мовою вічних категорій, вдаючись до системи нетипових для тогочасної драми естетичних координат. Цю стилістику М. Стельмах розвивав у п'єсах «На Івана Купала» (1966) та «Зачарований вітряк» (1967), щедро використовуючи скарби українського фольклору.

Однак ця найперспективніша тенденція не набула належного розвитку, не стала мистецьким напрямком. Врешті, й не могла стати за умов лише часткового й тимчасового послаблення ідеологічного пресу. Проте з'ява на сцені таких п'єс, як «Правда і кривда» та «Фауст і смерть», означала прорив до нового (чи, може, просто нормального) драматургічного мислення, зіпертого на ті культурні традиції, котрі вже за своєю природою протистояли соцреалістичним цінностям. Художній експеримент (з огляду на закостенілий стан радянської драматургії трьох попередніх десятиріч це був таки експеримент) полягав у «вживленні» в сучасність позачасових характерів — носіїв актуальних ідей і начал — Фауст, Мефістофель, Марко Безсмертний (стельмахівська версія фольклорно-літературного образу Марка Проклятого).

Комедія ситуацій О. Коломійця «Фараони» відновлювала традиційні для української драматургії прийоми бурлеску, травестії тощо, вирішувала «колгоспну тему» поза ідеологічними догматами, сфокусувавши глядацький інтерес на стосунках чоловіків і жінок — також вічній темі в мистецтві. Комедія тонко, не декларативно сигналізувала про ненормальність так званого радянського суспільства, де жінка втрачає жіночність за обставин, що суперечать її природі. Композиційна паралель між сучасністю й життям стародавнього Єгипту, акцентована в назві комедії, продовжуючи традиції «Енеїди» І. Котляревського, готувала ґрунт для ретельніше пророблених епічних паралелей в українській літературі (згадаймо «Лебедину зграю» В. Земляка й кіноваріант роману, створений І. Миколайчуком, — «Вавилон ХХ»). Здається, «Фараони» О. Коломійця, коли розглядати цю комедію в контексті всієї української культури (1958 р. вийшов «химерний роман з народних уст» О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...»), можна вважати предтечею майбутнього розвою химерної прози в 70—80-ті роки й «химерного» напряму в українському поетичному кінематографі.



На відміну од поезії, прози, публіцистики, жанр драматургії оминуло досить численне й плідне покоління шістдесятників. Окремі прозаїки й поети (Ю. Щербак, І. Драч, В. Дрозд) зверталися до цього жанру в різні роки своєї творчості, але цілковито віддати свій талант драматургії (тим паче — кінодраматургії) не ризикували, бо, крім усього, за цим найбільш масовим і ефективним видом мистецтва і нагляд був найпильнішим. Вірогідно, тому «корнійчуківська лінія» залишалась у ті роки генеральною для української драматургії, відповідно формуючи й театральну сцену, і глядацьке сприйняття. Стиль О. Корнійчука «виявивсь прийнятним для багатьох і покликав до пера різних послідовників та епігонів.

Упродовж трьох повоєнних десятиліть стояв О. Корнійчук на авансцені української і загалом радянської драматургії й театру, відтісняючи все талановите, самобутнє. В останній період свого життя він очолював «ідейно-естетичне переозброєння» української драматургії 60—70-х років, написавши психологічні драми «Сторінка щоденника», «Розплата», «Пам'ять серця», комедію «Над Дніпром». Зробив також рішучу, але невдалу спробу пристосувати до нових умов комедію «В степах України» та драму «Платон Кречет» (з допомогою суто публіцистичної актуалізації окремих ліній і реплік персонажів).

Театр Корнійчука — це реальність історії української літератури, це явище хоча б тому, що протягом чотирьох десятиліть (30—60-ті роки) іншого театру в Україні, фактично, не було. На його стильовому ґрунті виростає, зокрема, творчість М. Зарудного, п'єси якого здобувають постійну прописку на провідних українських сценах. Певний вплив цих генералізованих традицій помітний і в творчості О. Коломійця. Після гучного успіху «Фараонів» його п'єси «Де ж твоє сонце?» («Чебрець пахне сонцем», 1963), «Спасибі тобі, моє кохання» (1967), «Келих вина для адвоката», «Горлиця», «Дванадцята година. Репортаж з того світу» (1969) посідають поважне місце в репертуарі українських театрів. Водночас у цих п'єсах виразніше відчувається внутрішній стилістичний опір закріпленій лінії, шире бажання автора долати костенючі традиції, повніше виявити те неповторне, що властиве природі його таланту.

У кінці 60-х років була створена п'єса М. Руденка «На дні морському», котра, внаслідок застосованих до автора репресивних заходів, не стала фактом культурного життя України. По суті, й досі не відомі всі ті твори, які були написані в означений період і не допущені до сцени та книжкового видання репертуарною комісією Міністерства

культури й цензурою, або вилучені органами КДБ, котрий також «впливав» на розвиток української драматургії та театру. Та поки що бачимо на тому місці, де мало розвинулось нове пагіння, лише тінь О. Корнійчука й експансію російської драматургії. Щось подібне спостерігаємо і в кіномистецтві, хоча не слід забувати, що саме в 60-ті роки тяжко, але пробивався життєдайний струмінь українського поетичного кіно.

Молоде покоління прийшло в українську драматургію в 70-ті роки (Лариса Хоролець, В. Бойко, Я. Стельмах, Д. Кешеля та інші), у час, найменш сприятливий для творчого становлення.

\* \* \*

Роки суспільного застою відбилися в українській драматургії строкато й еkleктично, що утруднює системний аналіз. Впадає у вічі насамперед той незаперечний факт, що п'єс, написаних власне драматургами, стає дедалі менше, — натомість більшає інсценізацій і творів, які виходять з-під пера поетів та прозаїків і які й треба відповідно оцінювати — як пробу драматургічного пера (п'єси П. Загребельного «Хто за? Хто проти?», «І земля скакала мені навстріч», Ю. Щербака «Маленька футбольна команда», Ю. Мушкетика «Вернися в дім свій», І. Драча «Дума про Вчителя», «Соловей ко-Сольвейг», «Зоря і смерть Пабло Неруди», В. Земляка «Президент», В. Дрозда «Леви на воротах», О. Підсухи «Кому кують зозулі» та ін.). Інсценізації актуальних романів та повістей здебільшого мали виразний присмак вторинності (як і кіно- чи телеверсії). Як правило, закінчувалися творчими поразками й спроби навіть відомих письменників наскоком освоїти суміжний жанр — специфіка драматургії не піддавалася. Вона все очевидніше відходила на периферію, віддаючи колишні «флагманські» позиції прозі та поезії.

Навряд чи доцільно хронологічно розмежовувати досить компактний період суспільно-мистецької стагнації. Тут пріоритетно вирізняється «виробнича» п'єса (як у прозі — «виробничий роман», «робітнича тема», як у поезії — «громадянська лірика»).

Загальносоюзний попит на «виробничу драму» гамував насамперед зусиллями російських авторів — п'єси І. Дворецького «Людина зі сторони», О. Гельмана «Протокол одного засідання» та «Ми, що нижче підписалися» тощо. Українська драматургія, зрозуміло, підключалась до загального процесу (наприклад, п'єса І. Муратова «Перспективний

жених», 1972), але план поставок у союзний літбюджет «актуальної, художньо довшеної виробничої драми» зривала, продовживши розробку більш органічних для національного мистецтва традицій соціально-філософської та побутової п'єси. З цього приводу Д. Вакуленко робить слушний висновок: в Україні «сама проблемна соціальна драма значною мірою перейняла на себе функції новітньої «виробничої п'єси», тобто включила в свою сферу дослідження й ті питання суто виробничого порядку, які назріли у 70-х роках, і стала дослідувати героя якраз у царині його трудової діяльності»<sup>1</sup>.

Як спресована форма вияву «соціалістичного» соціуму, виробнича сфера була для української драматургії чужа, суперечила її національному духові, оскільки саме цей соціум став джерелом агресивної русифікації, бездуховності. Черговий раз намагаючись упоратись із робітничим та «ітерівським» характером, наша драматургія (проза, кінематограф) спинялася перед запитаннями, на які не могла, не сміла відповісти правдиво: а чи існує українське робітництво взагалі, чи «виробнича сфера» в республіці має прикмети національної духовності, чи не є та сфера руйнівною для національної культури в усій повноті цього поняття?

Національно-культурне середовище зазнало в Україні у 70—80-ті роки фатальних ударів, вінцем яких стала чорнобильська трагедія. До критичної межі звузилася сфера вживання української мови, мізерний процент національних п'єс лишився в репертуарах, формованих чиновниками з міністерства культури. Реальні можливості драматургічного осмислення національного характеру також звузилися до родинно-побутового кола, чи не єдиним автентичним носієм національної духовності лишалося напівзнищене, майже всуціль «неперспективне» село, а в місті — соціальні групи маргіналіє, частина художньої та наукової інтелігенції. За цих обставин пріоритетною темою української драматургії стає екологія душі.

Позбавлена права прямо виступити на захист національної духовності, драматургія прагне пропагувати цінності формованої віками народної етики й моралі, протиставити їх наростаючим хвилям бездуховності. Народна інтелігентність як прикмета внутрішнього аристократизму притаманна героям драм «Дума про любов» (1971) М. Стельмаха (на жаль, це всього лише інсценізація роману «Дума про тебе»), «Голубі олені» (1973), «Кравцов. Повесть про вірність» (1975), «Дикий Ангел» (1978) О. Коломійця, «Джонатан —

яблуко зимове» (1972), «Ясонівські молодиці», «Недоспівана пісня» (1973), «Живи, Крутояре» (1975) О. Підсухи, «Таке довге, довге літо» (1974), «Під високими зорями» (1976) М. Зарудного, «Перстень з діамантом» (1977) О. Левади та ін.

За традиційною лірико-романтичною тональністю більшості п'єс українських авторів, за не менш традиційним християнським, упереміж із партійним, оптимізмом, що ним вони перейняті, вгадуються нотки фатального, напівусвідомлюваного екзистенціального Страху. Ці нотки звучать у монологах і репліках персонажів, авторських звертаннях, запитаннях, сумнівах. Руйнуються рештки народного життеустрою, затруюється земля, примітивізується людська свідомість, нищиться мораль — усе це не може минути безслідно, це — симптоми якоїсь тотальної небезпеки, що пов'язувалась у ті часи винятково з негаціями НТР та руйнівними замірами світового імперіалізму.

Цими мотивами найчастіше перейняті п'єси морально-етичної проблематики, родинні драми, в яких тривожно озивається тема відчуження, часткового чи повного нерозуміння батьками дітей і навпаки" Конфлікт поколінь делікатно намічено в п'єсі М. Зарудного «Ну й дітки ж...», у «Дикому Ангелі» О. Коломійця, «Межі спокою» П. Загребельного, драмах «Відкриття» (1975), «Наближення» (1984) й «Розслідування» (1987) Ю. Щербака, «А далі підете ви» (1979) В. Лігостова, «Мені тридцять» (1978) Лариси Хоролець, «Шкільна драма» (1978) та «Молода гвардія» (1981) Я. Стельмаха. «Колір осіннього листя» та «Весняний хід лящів» (1973) В. Говяди.

Надії на усунення загроз духовності пов'язувалися з перевагами соціалістичного радянського ладу, котрий саме в той час винайшов втішливу для себе формулу: «суспільство реального гуманізму» і з явним роздратуванням «розвінчував» проголошений у світі інститут прав людини. Користуючись фальшивим шаблоном, було неймовірно важко докопатися до причин соціальних і національних негараздів, тому драматургічні характери виходили здебільшого неповнокровні, часткові, половинчасті.

Ю. Щербак, який на відміну од більшості шістдесятників, починаючи з середини 70-х років, наполегливо й послідовно працює в жанрі драматургії, присвятив частину своїх п'єс осмисленню колізій із життя наукової інтелігенції. Праця в науці, що потребує певної міри жертвовності, самозречення, подвижництва, протистоїть у його п'єсах пристосуванству, прагматизму, егоцентризму. Критерій — перевірка життєдіяльності вченого за моральними еталонами гуманізму.

<sup>1</sup> Історія української літератури: У 2-х т. К-, 1988. Т. 2. С. 198.

Нелегкий шлях прозріння проходить професор Авілов («Відкриття»), винахідник протигрипозної вакцини, розкриваючи в своїх колегах ті риси людської моральності, про які досі не здогадувався, і змінюючи своє ставлення до людей, розуміння екзистенціальних проблем.

Заявлену в п'єсі «Відкриття» тему Ю. Щербак розвинув у драмах «Наближення» й «Розслідування». Відзначаючи драматургічний талант автора, все ж мусимо констатувати, що й цей прозрілий письменник не розминувся з «соціалістичним міфом». Творячи в п'єсі «Наближення» характер академіка Луніна (прототипом був академік В. Глушков), Ю. Щербак повідає міф про вченого, додає свою частку до культу генія науки, неприродного, штучного, як і решта культів і культиків, витворених адміністративною системою за десятиліття свого існування.

Середовище наукової інтелігенції досліджують, поряд із Ю. Щербаком, В. Врублевська (п'єса «Кафедра», 1979), В. Лігостов у вже згаданій драмі «А далі підете ви», П. Загребельний у п'єсі «Межа» (інсценізація роману «Розгін») та ін. Зокрема, в драмі П. Загребельного, як і в п'єсі Ю. Щербака, фігурує ідеалізований характер геніального академіка Карналя, котрому відкриті таємниці буття. Карналь — розумний, але й самозакоханий представник вищого ешелону науки. Це відчуття вишості, всевладності не тільки вдало відтворюється, а й, на жаль, виправдовується як у романі, так і в драмі.

Поява на українській сцені одразу двох академіків, звичайно, випадковий збіг. Але, поставивши образи Луніна й Карналя в загальнолітературний контекст «епохи застою», прикметний багатьма постатями вчених, партійних і господарських керівників вищого ешелону, побачимо певну тенденцію. Внутрішній її сенс чи не в тому, щоб достукатись до свідомості верховних жерців системи, вдатися, розчарувавшись у спроможності нижчих «інстанцій» щось змінити, до інстанцій найвищих, до «мозкового центру» країни «перемігшого соціалізму». Це було виявом громадянського безсилля мистецтва.

\* \* \*

У 60—80-ті роки не міліла та течія в українській драматургії, що, згідно з вимогами системи, продукувала п'єси іконографічні й пропагандистські, в стилі «соцарту» створюючи життя партійних вождів та викладаючи засобами драматургії міфи з історії КПРС. «Українську ленініану» поповнили в цей час п'єси «Первоцвіт» Л. Дмитерка, «Пое-

динок» Л. Синельникова, «Перші барикади» та «Смерть на ешафоті» В. Канівця, «Є така партія!» І. Рачади, «Його ще ніхто не знав» і «Третій новий рік» І. Шведова, «Азбука революції» А. Крима, «Мирний двадцять перший» Р. Полонського. Звернення до подій громадянської війни, оцінюваних, зрозуміло, згідно з офіційно схваленим курсом, тобто спотворених з огляду на історичну правду, покликано до життя трилогію М. Зарудного «Ніч і полум'я», «Сині роси» і «Вірність», драми «Всеукраїнський староста» М. Талалаєвського, «Перекоп» і «Перша борозна» І. Кавалерідзе, «Слід на землі» Ю. Мокрієва, «На світанку» Г. Плоткіна, «Нейтральна зона» й «Земля моїх правнуків» І. Муратова тощо.

Ідеологічна запрограмованість цих творів зумовила їхню художню вторинність. Це, фактично, були інсценізації того міфа, за яким українська історія починалася з жовтня 1917 року. Складовими підтемами цього міфа були «етапи великого шляху», зокрема теми війн — громадянської та Вітчизняної («Тил» М. Зарудного, «Генерал Ватутін» Л. Дмитерка — чергова редакція, «Київський зошит» і «Командант Берліна» В. Собка, «Провісники» Ю. Збанацького, «Лейтенант Базиль» В. Колодія, «Ніна Сагайдак» В. Бойка, «Довга дорога додому» А. Крима та ін.). Як завжди, пріоритетною була тема боротьби з українським буржуазним націоналізмом (п'єси «Вода отчої криниці», «І прийде день» В. Фольварочного, «Сюїта Журавського» О. Підсухи та ін.). Ширше чи вужче, більш чи менш художньо зачіпали письменники теми боротьби за мир, небезпеки мілітаризму, імперіалістичних загроз (п'єси «Президент» В. Земляка, «Зоря і смерть Пабло Неруди» І. Драча, «Суд пам'яті» М. Петренка, «Кого бояться «яструби» І. Рачади, «Втрачений горизонт» Г. Плоткіна).

Продуктивніші наслідки давало драматургічне освоєння історичної теми. Серед здобутків художньої історіографії слід насамперед назвати перлину Ліни Костенко «Маруся Чурай» — роман у віршах, що підноситься до рівня драматургії Лесі Українки. Постаті самої Лесі Українки, Тараса Шевченка оживають у драмах Ю. Щербака «Сподіватися» та «Стіна», легендарному ватажкові українського селянства Устимові Кармелюку присвячено драму М. Зарудного «За Сибіром сонце сходить», київську давнину виводять на театральну сцену О. Коломієць у п'єсах «За дев'ятим порогом» і «Камінь русина», І. Кавалерідзе у п'єсі «Григорій і Параскева», П. Загребельний у п'єсі «Євпраксія» (інсценізація однойменного роману). Значна частина цих творів написана до ювілейних дат.

Ми вже відзначали той безперечний факт, що 70-ті роки прикметні появою нового покоління драматургів. Починаючи свою творчу діяльність в умовах глухого застою, вимушено засвоївши стереотипи, що в них заострено театральне життя, Л. Хоролець, В. Босович, В. Бойко, Я. Стельмах, М. Гараєва, -Я. Верещак, Д. Кешеля та інші мали вельми обмежені «стартові можливості», іще менші — «перспективи зростання». Рання творчість цих драматургів позначена виразним учнівством, тенденцією до наслідування, художницькою несміливістю, громадянською поміркованістю чи обачністю. Водночас не можна не помітити, що вони ж почали і пошук власної правди. Точніше — власної напівправди, чвертьправди, дрібки правди, що було також важливо в умовах тотальної брехні. Саме це покоління взяло на себе тяжкий обов'язок деміфологізації радянської дійсності засобами драматургії.

Усвідомлення цього обов'язку засвідчене в п'єсах «В океані безвісті» (1983—1985) Л. Хоролець, де героїня шукає правди про матір Актрису, «Тихий дивний вечір у родинному колі» (1981) М. Гараєвої, де відбувається суд пам'яті, «Спитай колись у трав» (роздуми про «Молоду гвардію») Я. Стельмаха, в якій переглядається сталінсько-фадеєвська версія діяльності красдонців. Усі три п'єси є ретроспективами другої світової війни, як і драма В. Босовича «Опір», де з психологічною достовірністю простежено пробудження громадянської свідомості у в'язнів гітлерівської катівні — людей мирних, цивільних, перше аж ніяк не схожих на «незламаних героїв». Я-Верещак у «Весільному генералі» деміфологізує постать червоного комісара часів громадянської; у п'єсі це авантюрист і злочинець. Вибухової, досі закритої теми «бандерівщини» торкається В. Босович («Наодинці з долею», 1985), ламаючи, хай не до кінця, ті кліше, які оформились у драматургії Я. Галана та довгого ряду його послідовників. Тема пам'яті виразно звучить і в п'єсі Я-Верещака «Неісхорична місцевість» (1978), де переповідається притча про створення сільського історичного музею.

Деміфологізація як прозріння й очищення посідає дедалі помітніше місце в роздумах драматургів 80—90-х років. Вони напружено шукають і в царині художньої форми, кохаються в умовно-притчевій стилістиці, працюють на грані реальності й химери, широко послуговуються реквізитом трагікомедії, вертепної драми тощо. Скажимо, ужгородський письменник Д. Кешеля назвав свою п'єсу «Голос Великої ріки», «закарпатським видінням»; до жанру «химерної драми» (досі в нас був лиш химерний роман) можна віднести і його п'єси «Дерев'яні люди» та «Обережи нас, Маріє».

\* \* \*

Драматургія 60—80-х років не витворила чи майже не витворила тих шедеврів, за якими б насамперед прочитувалась її історія. Але не варто нігілістично ставитись до цього періоду як до пустелі чи вакууму. Колективна мистецька пам'ять, зафіксована в сотнях різноликих, різнохарактерних п'єс, відбила трагічний досвід, надбаний не для того, щоб його забувати.

*Олексій Коломієць (1919—1994).* Комедія драматурга-початківця О. Коломійця «Фараони» (1961) мала гучний успіх. У сезоні 1962 р. її поставив 71 театр 1992 рази, в наступному році — 61 театр 1222 спектаклі. Успіх «Фараонів» зумовили ширий талант комедіографа, сміливе відродження забутих традицій травестійної драми, органічне, гостре чуття по-народному соковитого слова. На тлі одноманітних «колгоспних» комедій 50—60-х років «Фараони» сприймалися як твір новаторський, що засвідчив прихід у драматургію постаті виразної й самобутньої. Саме в подоланні корнійчуківщини полягає один із наскрізних приховано-полемічних внутрішніх мотивів творчості О. Коломійця.

Сон і дійсність сполучаються в комедії «Фараони» у вибагливу метафору, насичену соковитим гумором. По-іншому, але також у формі драматургічної метафори побудоване й дійство п'єси «Планета Сперанта» (1965). Часова відстань у двадцять років розділяє дві дії цього твору: перша відбувається в ніч на передовій, коли п'ятьох не знайомих між собою солдатів гуртує ідея самопожертви в ім'я перемоги; дія друга переносить у тихий безлюдний степ, де четверо молодих учених проводять ніч перед смертельно небезпечним випробуванням препарату «Юніт», що винайдений для розв'язання проблеми безсмертя. Це зовні статична п'єса, в якій драматург свідомо ігнорує класичну схему сюжетобудування (зав'язка, кульмінація, розв'язка), не групує героїв на позитивних і негативних, не вдається до безпосередніх зіткнень між персонажами і т. д., — втім, сповнена внутрішнього драматизму, і це робило її сценічною.

О. Коломійцю, як і М. Зарудному та цілому ряду інших українських письменників, притаманні соковитий гумор і здатність бачити прикру житейську реальність без озлоблення й розпачу, реагуючи на негачії здоровим сміхом, і романтизм як здатність підноситись над буденним, окрилювати, прикрашати дійсність мрією. І гумор, і романтичне пориван-

ня — ці виразно національні риси — наявні тою чи іншою мірою в усіх без винятку творах О. Коломійця і визначають їхню художню вартість. Ідеться про такі твори, як «Де ж твоє сонце?» («Чебрець пахне сонцем», 1963), «Спасибі тобі, моє кохання» (1967), «Перший гріх» (1970), «Голубі олені» (1973), «Дикий Ангел» (1978) та ін.

Романтичне світосприймання поєднується в О. Коломійця з гостротою критичного бачення суспільних проблем, зокрема й духовної деградації на шляху до «світлого майбуттям («Дикий Ангел»). Цілком сучасно звучать слова лікаря-інтелігента Миколи в п'єсі «Горлиця» (1969): «Ваш Ленін, ваш новоявлений Христос, повернув у свою віру мільйони... Я теж хочу вірити, але хай мене переконає, що він бог. Я вимагаю від нього чуда! Хай зробить чудо! Чудо зруйнування — це не чудо... Він обіцяв велике чудо творіння. І коли воно звершиться, коли робітничо-селянські руки триматимуть не серп і молот, хоч це й красиво, а лежатимуть на кормі найновішої машини, коли не ведмежами барлогами, а містами прославиться оця земля, тоді я скажу — ваш Ленін бог!..» Чуда не сталося, і в час постановки п'єси «Горлиця» було вже зрозуміло, що й не станеться.

Драматургія О. Коломійця приваблює своєю поліфонічністю, яка відкриває можливості для її нового прочитання й сценічного відтворення.

Окрім п'єс на сучасну тему, драматург розробляв пласти воєнної, історико-революційної та власне історичної тематики: п'єса «За дев'ятим порогом» (1972), у якій відтворено українську дійсність після поразки Северина Наливайка, «Камінь русина» (1982) — п'єса із давньоруської старовини, написана до 1500-ліття Києва.

*Микола Зарудний (1921—1993).* Доля письменника типова для представників його літературного покоління: сільське дитинство, далі — в місто по науку, потім війна як джерело колективного людинознавчого досвіду, журналістський хліб як початкова школа оволодіння словом, — і творчість.

Перша драматургічна спроба М. Зарудного, що побачила світло рампи, датується 1949 р. (п'єса «Весна», поставлена Вінницьким обласним театром). Як і інші твори, написані до 1958 р. («Велике доручення», «На крутих берегах», «Прилітають журавлі»), п'єса ця виразно учнівська, квола з художнього боку й не посідає помітного місця в доробку письменника. Зарудний-драматург починається з комедії «Веселка» (1958), котра принесла перший успіх, ставилась у багатьох театрах України, колишнього Союзу й за кордоном.

Привабливість п'єси зумовлювалася насамперед шільністю й якістю розлитого в ній гумору, черпаного з народних джерел. Як водилося в «колгоспних» п'єсах (та й не тільки п'єсах), епіцентр конфлікту зосереджувався довкола консервативного голови колгоспу, якому належить поступитися керівним кріслом, і прогресивного його антагоніста. Нове, зрозуміло, перемагає старе, краще змінює хороше — так реалізувалися-ілюструвалися тогочасні партійні декларації про постійне вдосконалення суспільства. Однак конфлікт між головою колгоспу Кряжем і молодим агрономом Шелестом ускладнено конфліктом Кряжа із своїм зятем, котрий живе хижим власницьким інтересом, — комедія засвідчила вміння молодого драматурга бачити характер героя не лише в дії, в розвитку, а й у непростому процесі самовдосконалення.

Конфлікт між високим, одухотвореним і приземлено-меркантильним — то центральний конфлікт усієї драматургії М. Зарудного. Він одержує розвиток у його дальших п'єсах «Мертвий бог», «Чужий дім» (1960), «Фортуна» (1964), «Рим, 17, до запитання» (1969), «Маестро, туш!» (1978), «Обочина» (1981), «Бронзова ваза» (1985) та ін.

«Колгоспна драма» — улюблений жанр М. Зарудного. Мабуть, не варто огульно відкидати всі витвори цього плану. Певна річ, колгоспи були насильницькою нормою, в якій заскніло народне життя, але форма і зміст не могли бути цілковито тотожні. Смак до людяного, справжнього, без фальшу політдеклараций, буття народу, органічний гумор — також прикмети «колгоспних» («Дороги, які ми вибираємо», 1971, «Регіон», 1981 та ін.) і не лише «колгоспних» п'єс М. Зарудного.

Окрім ряду популярних комедій і драм, перу письменника належить і трагедія «Тил» (1978), яка мала свого часу сценічний успіх і була відзначена Шевченківською премією.

М. Зарудний — насамперед драматург, хоч спробував себе і в жанрі художньої прози: повість «Мої земляки» (1950), збірка оповідань «Світло» (1961), романи «На білому світі» (1967), «Уран» (1970), «Гілея» (1973). Усі ці твори присвячені трудівникам землі — найбільш знаній письменником темі.

Проза М. Зарудного не стала помітним явищем української літератури. Вона драматургічна в гіршому сенсі слова, тобто переобтяжена малозмістовними інтригами, обмежена, здається, простором сцени, а не реального життя, прикметна цілим рядом інших стереотипів, вироблених автором у драматургічній практиці. Романи «Уран» і «Гілея» порушували складні екологічні проблеми, художнього вирішення котрих автор не знайшов.

Драму самого митця, окрім відомих суспільних обставин, зумовив регламентуючий вплив тодішнього законодавця драматургії О. Корнійчука. М. Зарудного можна назвати послідовником, подеколи — епігоном О. Корнійчука, хоч насправді він був його жертвою.

*Василь Минко (1902—1989)* належить до старшого покоління українських драматургів, хоч популярність здобув у повноення, створивши відому в свій час комедію «Не називаючи прізвищ» (1952).

Зрушення в драматургії початку 50-х років, пов'язані з засудженням теорії безконфліктності, широкою дискусією з приводу комедійного й сатиричного жанрів драматургії, мали, звичайно, поверховий і косметичний характер. Однак вони певною мірою розхитували жорсткі рамки схем і приписів.

Об'єкт Минкової сатири — повоєнне компартійне міщанство в різних його проявах і типажах, включаючи й високопосадове (заступник міністра Карпо Карпович). Це міщанство не замикається в затишку егоїстичного благополуччя, не прагне до самоізоляції — воно хиже, наступальне, енергійне. Драматург судить своїх героїв із точки зору здорової народної моралі, а не з підказки тієї чи тієї партійної постанови. І це помітно відрізняло комедію «Не називаючи прізвищ» од маси інших тогочасних творів «корнійчуківської лінії».

Найбільше вдалися драматургові жіночі образи «пиявок у панбархаті» Діани та Поеми. Це живі, колоритні постаті, мічені карбами свого часу. Мета і сенс їхнього життя — хиже пристосуванство, паразитування. Притому Поема пішла в цинічному розкритті своїх негативних якостей далі за матір — В. Минко переконливо зображує механіку людської деградації від покоління до покоління.

Карпо Карпович у п'єсі — «номенклатурна одиниця», під крилом якої розкошують відверті шахраї (Поцілуйко та Бела) й тоне в трясовині аморальності власна родина. Сатирична комедія «Не називаючи прізвищ» була твором на свій час досить сміливим, а головне — актуальним і талановитим, що й зумовило її успіх.

В. Минкові не пощастило закріпити це творче досягнення. П'єси, які вийшли з-під його пера згодом, прикметні традиційними вадами «колгоспної драми» — «Мовчати заборонено» (1956), «На хуторі біля Диканьки» (1958), «Жених з Аргентини» (1960). Усі ці твори не вільні від поверховості й схематизму в зображенні сільського життя, простолінністю позитивних і негативних персонажів (крім хіба «На ху-

торі біля Диканьки», в якій гоголівські персонажі переселяються в колгоспну дійсність повоєнного села,— у п'єсі чується правдивий ностальгічний біль за українським селом із розкішними пейзажами, колоритними характерами, твердою мораллю й поетичними традиціями). Під впливом цілковито несприятливих обставин для розвитку сатири автор чи не свідомо відмовився од творчого пошуку: у п'єсах 60-х років домінують фейлетонно-газетні сюжети, конфлікти й проблеми, як, скажімо, норми поведінки у громадських місцях, боротьба з хуліганством тощо. Комедії «Соловей у міліції» (1963) та «Давайте не будемо» (1967) майже не знали сценічного життя. Не набагато вищими з художнього погляду вдалися п'єси «Комедія з двома інфарктами» (1967) і «На душу населення» (1969), «Увага — какаду» (1972) та ін.

Крім драматичних творів, В. Минку належить ряд книжок оповідань і нарисів, повістей. Серед прозової спадщини письменника вигідно вирізняються автобіографічні повісті «Моя Минківка» (1962, 1969) та «Червоний Парнас» (1972).

## ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ. 1900—1980-т! роки

Література для юного читача початку століття постала з гуманістичних традицій української літератури XIX ст. і так само мала дві виразно окреслені тенденції, дві проблемно-тематичні домінанти. Одна з них — це виховання загальнодемократичного світогляду, людської гідності, честі, внутрішньої свободи особистості. Друга — прагнення більшості авторів прищепити молоді паростки національної свідомості, любов до рідного слова, до свого народу, гордість за нього.

Як для першої, так і для другої, час був не надто сприятливий, отже, письменникам часто доводилося шукати непрямі, неочевидні шляхи для втілення свого задуму. Завдяки цьому українське художнє слово, адресоване дітям, було майже вільне від простодушного дидактизму, притаманного надзвичайно поширеним у перші роки століття моралізаторським творам Л. Чарської, В. Желіховської, А. Анненської, С. Макарової та багатьох інших російських письменників, які становили на той час переважну більшість дитячої лектури.

Оскільки не було тоді українських шкіл і — тим більше — українських гімназій, твори українських письменників для дітей лишалися й поза увагою педагогів-дослідників, отже, не було й тиску з їхнього боку. Тобто дитяча література розвивалася за тими ж законами, що й література взагалі, без будь-яких специфічних впливів. І хоч усвідомлення великої місії подекуди все ж таки тяжіло над авторами, однак можна говорити про досить вільний (внутрішньо) творчий процес.

Українська література для дітей представлена на початку століття такими іменами, як Олена Пчілка, І. Франко, М. Коцюбинський, Леся Українка, В. Самійленко, Б. Грінченко, В. Винниченко, Олександр Олесь, Уляна Кравченко та інші. Ввійшли до кола дитячого читання й твори С. Васильченка та А. Тесленка. їхнім адресатом був переважно селянин, малоосвічений, небагатий читацьким досвідом. Але оповідання про дітей, близькі до юного читача своїм героєм,

були, як правило, зрозумілі дітям завдяки специфічній концепції адресата. Більшість названих письменників склали авторський актив журналу «Дзвінок» (видавався у Львові в 1890—1914 рр.) та створеного Оленою Пчілкою 1906 р. журналу «Україна молода», який видавався з перервами до 1915 р. Це були, по суті, єдині в Україні періодичні видання, адресовані дітям. І хоч художній рівень надрукованих там творів був досить високий, переоцінювати вплив цих видань на читацьку аудиторію не варто. Вона була невелика.

Значно більшим був вплив на письменницьку аудиторію. То був стартовий естетичний рівень для молодих письменників, що прийшли в літературу в 20-і роки. Безперечно, далеко не всі могли цьому рівневі відповідати, але, так чи інакше, всі мусили з ним рахуватися, бо ті ж таки твори становили переважну більшість і перших пореволюційних видань.

Слід сказати, що дитячих книжок у цей час видавалося досить багато. В 1919 р., наприклад, в Україні вийшло близько 150 назв для дітей і серед них понад дві третини — українською мовою. Тільки в Києві випуском дитячої літератури займалися видавництва «Час», «Друкар», «Вік», «Вернигора», «Криниця», «Волошки», «Нашим дітям», приватні видавництва Є. Череповецького, М. Грінченко та ін.<sup>1</sup> Крім класиків української літератури, друкувалися й переклади з Д. Дефо, Р. Кіплінга, М. Твена, Г.-К. Андерсена тощо.

Прямим продовженням традицій були й оригінальні поетичні твори. Ніжний ліризм, музичність, народнопоетична прозорість притаманні віршам П. Тичини «А я у гай ходила» та «Хор лісових дзвіночків».

Втім, не вони визначали шлях нової літератури. Вимоги педагогічної заангажованості, ідеологічної наснаженості творів для майбутніх громадян лунали все гучніше і згодом поставили дитячу літературу під повний контроль Держметодкому Народного комісаріату освіти: жодна книжка не могла вийти в світ (меншою мірою, але це стосувалося й приватних видавництв) без грифу «Допущено до вжитку».

Одним з найпомітніших наслідків такого вульгарно-соціологічного контролю стала заборона казки, романтики, фантастики, що скувала дитячу літературу в 20-ті роки. «Але в казці є дві речі: форма і зміст, — писала народний комісар Н. К. Крупська. — В більшості казок, написаних у зовсім іншу епоху, класово чужий нам зміст. Він тим небезпечніший, що всотується цілком непомітно, завдяки чудесній формі, вмінню подати його в цікавій, простій, жвавій формі.

<sup>1</sup> Див.: Наукова М. А. Издание детской книги на Украине в первое годн Советской власти (1917—1920). Л., 1973. С. 20.

Дитина беззахисна. Ми повинні вміти захистити її від чужих, розтлінних впливів. Ми повинні навчитися відділяти форму від змісту»<sup>1</sup>.

Хронологічно це було далеко не перше обґрунтування, але дуже типове своєю руйнацькою тенденцією. Революція, знищивши цілу соціально-економічну систему, спричинила колосальну інерцію деструкції, що захопила всі сфери людського буття: політику, мораль, право, естетику тощо.

Романтична ідея векторності дитини — тобто односпрямованості в часі, розуміння юного героя як представника прийдешніх поколінь, позбавленого власного конкретного минулого, — була на ті роки досить популярною. Звідси й типовий художній конфлікт — протиборство майбутнього (уособленого, як правило, образом юного героя) з минулим (дійсність із невикоріненими «пережитками»). Такими були «Пилипко» та «Червона хустина» А. Головка, «Злодій» М. Іваницької, «Приблуда» С. Васильченка, «Весела компанія» В. Чередниченко, «Хмереч» Ю. Платонова. Автори не акцентували на індивідуальних рисах характеру, і таким чином давали читачеві широкі можливості для самоотождентення з героєм, співпереживання, спільного подолання шляху від пасивного споглядання до усвідомлення власної відповідальності й вчинку, який мислився вирішальним моментом дорослішання (одного й другого). Такою специфікою героя й конфлікту зумовлена й відсутність у дитячій літературі 20-х років негативних юних персонажів. Фактично перша спроба змалювати образ дитини — носія темних сил у конфлікті — це образ Пувички з повісті І. Микитенка «Вуркагани» (1929). Та й там він служить лиш одним з елементів протидіючої сили (дійсності) на життєвому шляху «художника Альоші».

Серед проблем, що їх автори ставили в своїх творах, адресованих дитячій аудиторії та спрямованих на виховання нової людини, майже неодмінно була проблема колективного й індивідуального. Переважне вирішення її: самозречення, самопожертва героя, індивіда на користь інших, колективу, народу (оповідання А. Головка, повісті Г. Бабенка, О. Донченка, Д. Заянчківського, І. Ковтуна, Ю. Платонова, П. Резнікова, В. Таля (Товстоноса), П. Усенка, В. Чередниченко та ін.).

Чи не єдиний виняток — оповідання С. Васильченка «Приблуда» (1924), герої якого — мешканці дитячого будинку, колектив — ідуть на самопожертву (поступаючись

місцем, життєвим простором при страшній перенаселеності, поділившись їжею в умовах майже голоду, обігрівши, коли самі мерзнуть) заради одного — «музиканта Мишка». С. Васильченко стверджував у цьому оповіданні взаємозумовленість високої моральності й таланту — тобто самореалізації особистості в майбутньому. На жаль, цей гуманістичний пафос українською дитячою літературою підтриманий не був, він виявився не на часі, не відповідав домінантним тенденціям «класової боротьби», розвитку педагогічної думки й суспільної свідомості взагалі.

На рубежі десятиліть з'являється анімалістична проза, до якої звертається чимало авторів. Блискучі оповідання про стосунки людини з природою вийшли з-під пера М. Йогансена. Тонка спостережливість, психологізм, влучна художня деталь, доброзичливий гумор — усім цим забезпечувалась добра й мудра авторська позиція.

Надзвичайно поширеною була тема дитячого будинку, комуни, колонії. Наснажене революційно-романтичним символічним змістом, це сумне явище тогочасної дійсності як найрізноманітніше відбилосся в дитячій літературі. Ідея векторності, спрямованості в майбутнє знаходила втілення і в історичних творах, яких для дітей тоді писалося також чимало. Скажімо, юний герой захоплюючої повісті Г. Бабенка «Шляхом бурхливим» Дорош Наливайченко живе й діє в Україні, Росії, Криму, в Січі наприкінці XVII ст., його сприйняття подій, політичних, економічних, соціальних процесів (які вельми переконливо й популярно змальовані в творі) є своєрідним містком між ідеєю твору й читачем. Але ніякого морально-етичного, психологічного вкорінення героя в сучасному йому світі немає, він, як і читач, на все дивиться очима «нової» людини.

Подальші зміни в дитячій літературі (не в кращий бік) були спричинені пильною увагою керівництва країни до виховання «належного підрастаючого покоління». На рубежі десятиліть вийшло понад десять різноманітних постанов, пов'язаних із цим. Так, влада відчула потребу в перебудові системи освіти — з одного боку, в забороні «бригадного» методу (в якому мали місце спірні моменти, але й було чимало корисного, зокрема розвиток творчого начала в учнів), у впровадженні єдиних для всіх програм, обов'язкових підручників, суворо обмежених хрестоматій; з другого боку, педагогічна наука, педологи, головні сили яких були зосереджені в Харкові, в Інституті народної освіти, всіляко підтримували не тільки бригадний метод, а й українізацію, що в 20-ті роки проводилася в республіці.

<sup>1</sup> Крупская Н. Какая книжка нужна нашим детям // Лит. газ. 1932. 23 нояб.



1934 року в Харкові відбулася Всеукраїнська партнарада у справах дитячої літератури, на яку з'їхалися провідні дитячі письменники з усіх республік. «Ця партнарада, — сказав у доповіді Нарком освіти УРСР В. П. Затонський, — лише перший крок на шляху створення дитячої літератури на Україні. Правда, рішучий крок, що робиться в переламний момент, коли ми поховали цілу полосу, цілий етап минулого, коли на терені дитячої літератури верховодили та шкодили ворожі нам елементи, а за ними несвідомо йшла частина наших товаришів...»<sup>1</sup>.

Попри всю зловісність цих похоронних мотивів, слід визнати, що в словах наркома була своя істина: справді, ця широкомасштабна акція ознаменувала початок нового етапу в розвитку літератури для юного читача, яка стала в 30-ті роки різноманітнішою, багатшою, ніж у попередній період. Кадрово вона постраждала не так, як «доросла», навпаки — прагнучи порятунку (або в пошуках позірно більш безгрішного заробітку), до неї прибилися нові сили. Багато письменників, котрі раніше писали і для дітей, і для дорослих, у 30-ті роки перейшли виключно на твори для дітей (Н. Забіла, О. Донченко, О. Копиленко). До цього слід додати і появу нових спеціалізованих видавництв дитячої літератури, збільшення кількості й зростання тиражів дитячих періодичних видань, зняття педагогічного контролю (тобто передача дитячих книжок під загальний головлігівський ценз), реабілітацію казки... Втім, останнє було зроблено суто умовно — під заборону лишалися містика, індивідуалізм, царі й принцеси, ідеалізм. За таких жорстких умов справжнього відродження жанру бути не могло, проте дехто з письменників зумів використати ситуацію.

Прикладом успішної адаптації до умов можуть бути книжки Оксани Іваненко «Сандалики, повна скорість!» (1935) та «Великі очі» (1936). Це була спроба наповнити казковий сюжет новим змістом: сучасними читачеві дійсністю й героєм. Власне, це були фантастичні оповідання, створені за сюжетно-композиційними законами казок. Ще іншим шляхом пішла О. Іваненко в книжці «Лісові казки» (1935), де та ж таки сюжетика будується на анімалістичному матеріалі, що, ясна річ, значно ближче до фольклорної традиції. В міру дидактичні, органічні у всіх своїх компонентах, ці твори й досі користуються успіхом у юних читачів.

Однак, окрім цього та кількох невеликих віршованих казок Н. Забіли, «Казки про Івана Ролика» (1939) Л. Пер-

вомайського, «Івасика-Телесика» (1941) Є. Фоміна та А. Шияна й інших нечисленних видань, казка так і не стала поширеним жанром в українській літературі для дітей.

Щодо головним постулатом у дитячій літературі виступало виховання на зразках для наслідування. Як у школі почали переважати катехізисні методичні норми, розкладання будь-якого питання на кілька спрощених складових за зразком славновісного «Краткого курса истории ВКП(б)», так і в дитячій літературі найвартіснішими стали вважатися твори, що пропонували юному читачеві готові етичні взірці, варіанти поведінки за тих чи інших обставин. «Радянський письменник мусить виховати у свого читача вміння й бажання ставити собі за мету виконання лише громадсько корисних справ. Радянський письменник мусить писати так, аби його герої були відважні, настирливі, громадсько корисні люди. Але такого героя треба малювати так, аби він захопив читача настільки, щоб читач намагався бути подібним до цього героя»<sup>1</sup>, — заявляв один з провідних дитячих письменників 30-х років М. Трублаїні. З таких засад виходили й інші дитячі письменники, яких у 30-ті роки друкували й читали: О. Донченко, О. Копиленко, В. Владко, П. Панч. Трублаїні лиш сформулював генеральний напрям розвитку літератури для дітей. Відданість комуністичній ідеї стає визначальною рисою характеру юного героя. Саме цей мотив тепер посідає чільне місце серед спонук самозречення героя (а не інтереси іншого, колективу, загалу, як у героїв 20-х років).

Вісь художнього конфлікту змістилася в дитячий колектив. У шкільній повісті (жанр, практично відсутній у літературі попереднього десятиліття) з'являються цілі галереї юних персонажів — і позитивних, і негативних. Диференціацією героїв зумовлено й індивідуалізацію їхніх характерів («Наші тайни», 1936, Ю. Смолича, «Школа над морем», 1937, О. Донченка, «Дуже добре», 1936, та «Десятикласники», 1938, О. Копиленка). Проблематика стає посиленою для юних героїв, придатною до однозначного вирішення. Разом з тим письменники намагаються переконати читача в тому, що він здатен подолати будь-які перешкоди, що радянській людині, навіть зовсім юній, підвладно все. Показова в цьому плані згадана дилогія О. Копиленка. Аркадій Троян наполегливо працює над проектом ракети, якою можна вразити «фашистські військові заводи» з величезної відстані, Вова Порада вперто трудиться над створенням елект-

<sup>1</sup> Затонський В. Завдання дитячої літератури на сучасному етапі соціалістичного будівництва // Комуністична освіта. 1934. С. 33.

<sup>1</sup> Трублаїні М. Дамо дітям книжку, що кличе до боротьби й перемоги // Кліченко Л., Лещенко П., Проценко І. Українська дитяча література. К., і 979. С. 274.

ромобіля... Навіть коли ідею самотужки реалізувати неможливо в принципі, то й тоді є до кого звернутися: Віктор Маслов пише листа в ЦК комсомолу з закликом запровадити кодекс «норм, які повинен здати юнак на ці якості людини» і відповідну відзнаку «Значок відваги».

І поруч із такими великими можливостями — цілковите самозречення, зневага до себе, готовність до саморозчинення: «Геній... Кремль — таке смачне слово. Кремль... — Любий, дорогий товариш Сталін, я нічого не зробив ще для людей, але скажіть мені завтра вмирати за народ: і за майбутнє і за сьогодні — я вмиру просто і звичайно — коли це треба для мене, для Вітчизни. Я мікроскопічна, стосімдесятимільйонна частка країни, йду пліч-о-пліч з цими мільйонами і для них, для вас... Зараз я ніщо, десятикласник, але у мене є велика мрія... Я зроблю все, все зроблю!.. Настирливо, завзято, уперто працюватиму, вчитимусь! Я не боюсь нічого в світі!»

Можливо, навіть усупереч бажанню автора, тут переконливо розкрито один з етапів формування фанатизму, який згодом так чи інакше проявлявся в найстрашнішій в історії людства війні. Вплив літератури цього періоду на юного читача прекрасно ілюструє хоча б історія повісті Аркадія Гайдара «Тимур та його команда» (1940), що послужила поштовхом до появи й поширення відомого піонерського руху «тимурівців», який тривав до самого початку війни.

Що ж до української літератури для дітей, то вона з початком війни на певний час завмерла. Її читач лишився на окупованій території. Ні більш-менш вірогідного знання про його справжнє становище, ні змоги звернутися до нього евакуйовані письменники практично не мали. Тому навряд чи можна погодитися з тим, що «у роки Великої Вітчизняної війни роль дитячої літератури у вихованні підростаючого покоління ще більше зросла»<sup>1</sup>. Питома вага книжок для дітей, що складала в 1941—1942 рр. коло дитячого читання, навіть зменшилась. Особливе місце тут посідали твори «дорослі», а точніше — звернені до всього українського народу, незалежно від віку. Крім того, твори провідних українських письменників, адресовані дітям, випускались часто російською мовою. Показовим є збірник з промовистою назвою «За рідною Україну!», до якого ввійшли вірші та оповідання П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, О. Довженка, Л. Первомайського, Л. Смілянського, С. Голованівського та інших у російських перекладах або й просто написані російською зі щедрим використанням «колеритних» українців.

<sup>1</sup> Українська дитяча література. К., 1984. С. 88.

Інтернаціоналістський пафос був закладений в самій і в збірника, і вміщені тут твори всіляко ілюстрували її. Так, В оповіданні В. Василевської «Братство народів» діють представники різних націй: українець Микола, росіянин Рисаков, єврей Фінкельштейн — екіпаж машини бойової, і головне було, щоб наголосити саме на це, решта була підпорядкована цій ідеї. Гуманізм, як і інтернаціоналізм, також був поняттям класовим, а отже, і відносним. «Перед танком откривалось свободное пространство... Хруст... Рысаков чувствовал, что танк давит не только березовые стволы. Под гусеницами трещали, хрустели человеческие кости, человеческие черепа, человеческие тела. „Как тараканы!“, с отвращением подумал Рысаков». Тільки палка ненависть юного читача до ворога, в якій авторка не сумнівалася, могла дати внутрішнє право на подібний натуралізм у творі, адресованому дітям.

Виховання ненависті до ворога взагалі було одним із головних етичних імперативів дитячої літератури воєнної пори. Зовнішнє стосовно героя протистояння сил вимагало не лише уславлення ненависті, а й навіть поетизації, романтизації помсти, вбивства, як, скажімо, в оповіданні О. Копиленка «Мовчання» та ін. Серед методів «літературної агітації» — випробуваний зразок для наслідування, зображення нескладного подвигу, який, до речі, дуже часто закінчувався щасливо для відважної дитини. При тому її життя нерідко рятувалося ціною життя старої людини — своєрідна соціалістська ієрархія вартості людського життя.

У повісті-казці П. Козланюка «Мандрівники» (1946) про загибель людей мовиться ніби між іншим: «Правда, боротьба коштувала двох убитих бійців і декількох пораниених... Але це не зменшувало анітрохи всієї хоробрості муравлиної боротьби з ворогами».

Дещо осібно стоять книжки воєнних років Оксани Іваненко «Пошта прийшла» (1943) та «Школа» (1944). В оповіданнях, що ввійшли до цих збірок, ідеться переважно про життя дітей в евакуації, де в той час перебувала й сама письменниця. Особистим трагедіям героїв, породженим війною, О. Іваненко протиставляє гуманізм, самовідданість, взаємопідтримку, моральну стійкість. Втім, спроби узгодити класові цінності з загальнолюдськими далеко не завжди вдаються письменниці — в умовах тотальної війни це протиріччя взагалі не могло бути подолане.

Соціалістичний гуманізм — неадекватний заміник гуманізму як такого. А без нього й художня література втрачає внутрішнє джерело енергії та самооновлення. Тому крізь найменшу шпаринку в ідеологічних форпостах починають пробиватися життєдайні для суспільства пагони. В літера-

турі для дітей встигли пробитися, скажімо, повісті Івана Багмута «Записки солдата» (1947) та «Щасливий день суворовця Криничного» (1948). Власне, «Записки солдата» писалися не як дитячий твір, але ввійшли в коло дитячого читання, стали необхідним альтернативним, навіть дисонансним словом про війну — страшну нелюдську силу, що змушує людину стати «солдатом», свідомо обрати шлях зречення свого «я», особистих прагнень, але не вбиває в ній людського начала.

Критика, що своє покликання вбачала насамперед в охроні державних інтересів та канонів соціалістичного реалізму, зустріла повість із осудом, підігрітим партійними поставами 40-х років. Так само непривітно було сприйнято й «Щасливий день суворовця Криничного», адресований саме дитячій аудиторії. І. Багмут створює образ героя, конфліктного внутрішньо і з дійсністю. А дійсність його оточує досить своєрідна: суворовське училище, регламентований побут, казарма; мудрі й справедливі наставники, а водночас — тенденції до нівелювання особистості, ідеї зреченого розчинення кожного в колективі з однозначними функціями.

Конфлікт спочатку нібито розпалюється між двома суворовцями — дисциплінованим, але невпевненим у собі Ігорем Криничним і сильним, непокірним, навіть бешкетним Петром Маслюком. Та незабаром стає зрозуміло, що боротися хлопцям доводиться з самими собою — за подолання тих рис характеру, які заважають їм у службі, навчанні, та й взагалі у житті. Не завжди, виявляється, виправдана зайва сміливість, не у всіх випадках необхідно бездумно зберігати вірність даному (може, необачно) слову, не завжди треба сліпо виконувати наказ — узагалі ніяких готових рецептів поведінки бути не може. Не все вдалося автору в цій повісті. Плакатними вийшли тут дорослі персонажі, особливо офіцери-педагоги, надто дидактичні сентенції подекуди злітають з їхніх уст. Однак головне, що в творі робився наголос на самосвідомості героя, який виступав не носієм моральних рецептів, а стимулював думку й почуття читача до вироблення власної системи цінностей, самостійного розв'язання проблемних ситуацій у реальному житті.

Повісті Юрія Збанацького «Таємниця Соколиного бору» (1947) та «Лісова красуня» (1953) розповідають про подвиги юних партизанів-героїв. У першій з них виразно відчутне засвоєння досвіду воєнної прози: в композиції, розташуванні сил у конфлікті, функціях художніх образів, концесії героя.

«Таємниця Соколиного бору» — один із перших прикладів у нашій літературі для дітей романтизації Перемоги —

Перемоги, яка і для авторів, і для читачів була тією безумоною цінністю, яка виправдовувала й освячувала будь-які жертви, будь-які засоби. Звідси й беззастережне виправдання залучення до боротьби з фашизмом дітей. Вислухавши розповідь про дитячу підпільну групу, що діє в місті, «командир був дуже задоволений: — Ось воно, більшовицьке покоління, — сказав він. Передав молодим підпільникам кілька листівок і багато порад».

Якщо О. Іваненко намагалася примирити класове з загальнолюдським, то для Ю. Збанацького в згаданій повісті проблеми не існувало. Навіть найсвятіше — материнське почуття — відступає в нього на другий план: «її турбувало і гнітило те, що її син, її Василько так спокійно, ніби для найбільших друзів, згодився йти ловити рибу, робить їм (фашистам) послуги. Чи зробили б її сини так? — одне тепер не виходило їй з голови. Ні, не зробили б. А Василька вона любила найбільше. Їй було тяжко на серці. Не мала сил звести очей на сина».

Плакатність, дидактична однозначність стала чи не найвиразнішою прикметою дитячої літератури 40—50-х років. Найвищими естетичними цінностями проголошуються суспільні, державні пріоритети. До 1953 р. незаперечною «цінністю» був вождь, чиему образу відводилося непомірно велике місце в дитячій літературі. Він — запорука всіх успіхів радянського народу, найвищий зразок для наслідування. У повісті О. Донченка «Юрко Васюта» (1950) автор виносить проблеми, що хвилюють героїв, за межі конкретної школи, робить наголос на загальнодержавному значенні сумлінного навчання: «Товариша Сталіна турбувало насамперед те, щоб усі діти шкільного віку, — всі до єдиного, — вчилися в школі. В найпередовішій і найкультурнішій державі світу, якою є Радянський Союз, не повинно бути жодної неосвіченої людини. Наші школярі мусять зовсім забути, що таке двійка».

У романі «Золота медаль» (1954) О. Донченко доводить цю ідею до рафінованої чистоти на прикладі неймовірної індивідуалістки Варі Лукашевич: «Найбільше дивувало, що Лукашевич цуралась колективу». Висновок того ж таки колективу однозначний: «Товариші, якщо вона не шизофренічка, то просто — псих!» Далі читачеві розтлумачується, що така поведінка справді не може бути свідомою позицією нормальної людини — Варю довело до цього драматичні особисті обставини, які згодом (з допомогою того ж таки колективу) вдається залагодити, докорінно переробити поведінку й навіть характер дівчинки.

Після смерті Сталіна славослів'я в дитячій літературі припиняються, натомість з'являються інші фокуси притягання, наприклад, образ Москви. Адже ж Москва — столиця Радянського Союзу і «найкраще місто на землі!» — пише Наталя Забіла в повісті «Катруся вже велика» (1955). Йдучи шляхом створення етичних рецептів, зразків для наслідування, письменники подеколи перетворювали свої книжки на звід правил поведінки, на методики піонерської (комсомольської, жовтеньської) роботи. Герої творів, усупереч бажанню авторів, перетворювалися на нудних резонерів, яким важко було відшукати причини для будь-яких конфліктів.

А читач жив у зовсім не благополучному світі. Розруха, сирітство, голод 1947 р., репресії й переслідування тих, хто був у полоні чи евакуації, або й тих, хто завинив невідомо чим... — усе це карбувалося в дитячих душах, формувало зовсім інший, ніж у 30-ті роки, морально-психологічний тип.

Перші симптоми подолання кризи в дитячій літературі проявилися наприкінці 50-х — початку 60-х років. У підручниках з історії української літератури для дітей характеристика цього періоду починається переважно з переліку великої кількості нарад і постанов. Етапними вважаються ІV з'їзд письменників України (1959) і співдоповідь на ньому Н. Забіли «Про літературу для дітей та юнацтва», республіканська нарада (1959) з питань поезії для дітей і доповідь В. Бичка, республіканські наради з дитячої літератури 1962 і 1969 рр., «спеціальне засідання» в ідеологічній комісії ЦК КПРС (1964), Всесоюзна нарада дитячих письменників 1964 р., Пленум правління СПУ (1965), V з'їзд письменників України (1966), постанова ЦК КПРС і Ради міністрів «Про заходи по дальшому розвитку радянської дитячої літератури» (1969), постанова ЦК КПУ про видавництво «Веселка» (1985).

Але знайомство з усіма цими матеріалами не дає підстав для узвичаєної в підручниках логічної операції: встановлення причинно-наслідкового зв'язку між «підкуванням» та успіхами дитячої літератури в 60—70-ті роки. Основний пафос усіх постанов і доповідей зводився до вимог «трудового, патріотичного, інтернаціонального, комуністичного» та багатьох інших виховань на зразках для наслідування, на прикладі героїв, які б «кликали за собою» — тобто всі ці документи категорично орієнтували дитячих письменників якраз на ідеологічну заангажованість, дидактичну наснаженість, намагаючись відродити або принаймні муміювати традиції 30-х років.

Сказати, що в 60-ті роки дитяча література України дорічно змінилася, все ж таки не можна. В основній своїй

масі твори, що виходили в ці роки, сумлінно «відгукувалися на веління часу, без остережень вписувалися до видавничих планів. Скажімо, в серії «Юні герої», започаткованій «Веселкою» в 1964 р., вийшло близько п'ятдесяти томів, серед яких були й досить талановиті твори В. Кави, Б. Комара, С. Тельнюка, Д. Ткача, О. Пархоменка, але переважно більшість становили варіації на тему «Таємниці Соколиного бору» — війна, відважні діти й мудрі дорослі, які без докорів сумління відправляли дітей на подвиг.

Але в той же час, усупереч «вимогам партії й уряду», з'явилися й нові імпульси. І пов'язані вони були з жанром, який традиційно в українській (і не лише українській) літературі для дітей був індикатором нормального розвитку. На зміну сурогатним підробкам, що оспівували героїчні подвиги, прийшли веселі й дотепні твори, побудовані за сюжетно-композиційними канонами народних казок (нові книжки Ю. Збанацького, Л. Письменної, поетичні твори Г. Бойка). Казка звертається до загальнолюдських цінностей, конфлікт (хоч і не зовсім позбавлений того ж ідеологічного ангажемента) починає відображати зіткнення сил добра і зла в їхньому первісному розумінні.

Величезну аудиторію збрала казка П. Глазового та Б. Чалого «Про відважного Барвінка та коника Дзвоника», що друкувалася з продовженнями в журналі «Барвінок» (окремою книжкою — 1958). В міру весела і в міру страшна, з захоплюючим пригодницьким сюжетом, казка разом з тим вирізнялася досить несподіваним і привабливим головним героєм. Він, по-перше, дуже маленький (наближений до адресата), значно менший і через те слабкіший від більшості своїх ворогів, по-друге, Барвінок позбавлений притаманного казковим героям всезнайства, він наївний, простодушний, не має життєвого досвіду, трошки задавакуватий, трошки ледачий, через що нерідко втрапляє в халепу, по-третє, природа його сили підкреслена самим походженням: це маленька квіточка, яка перемагає завдяки красі й доброті, а також міцному й глибокому корінню. Національну вкоріненість героя підкреслював і вільний рядок, що ним було написано казку. Перемога Барвінка та його друзів над царем Осотом та іншими шкідниками сільськогосподарського виробництва виходила за межі актуального на той час агрономічно-колгоспного задуму.

З казкою ввійшов у дитячу літературу і В. Нестайко. «В країні Сонячних зайчиків» (1959) — не перший твір письменника, але саме він засвідчив появу нового цікавого імені в цій художній галузі. Попри деякі ідеологічні нашарування, казка мала міцний сюжет, яскраві образи головних

героїв, чітке, але й не спрощене протистояння сил Світла й Темряви. Цікаво, що, на відміну од казок попередніх десятиліть, Нестайків твір не закінчувався остаточною перемогою добра над злом. Хоч сили Темряви й ув'язнено, але за тратами «гасав велетенський дикий кабан, намагаючись своїми могутніми іклами розбити товсті ґрати. Потім у них на очах кабан раптом обернувся на маленьку мишку, що хотіла прошмигнути між ґратами. Але тієї ж миті ґрати перетворилися на густу сталеву сітку. Тоді мишка негайно обернулася на комара, та замість сітки вже було міцне товсте скло, і комар безсило задзижчав, б'ючись об нього. І так без кінця». Замість такого звичного заклик до знищення ворога з'явилось в дитячій літературі ствердження одвічного співіснування, хоч і на основі напруженого протистояння, двох протилежних начал у світі.

На початку 60-х вийшла й повість-казка І. Багмута «Пригоди чорного кота Лапченка, описані ним самим» (1964). На відміну од вищеназваних творів, події в цій казці відбувалися в сучасному читачеві світі, в реальних географічних координатах, діяли в повісті цілком реалістичні, хоч і дещо гротескні герої. Казковим був головний герой. Це — кіт, який умів читати. Йдучи за відомими в історії світової літератури творами Е. Гофмана та Н. Сосеки, автор показав читачеві світ, дійсність очима кота. Такий відсторонений погляд став добрим ґрунтом для іронічного обігрування та сатиричного викриття різноманітних морально-психологічних типів та суспільних явищ. Контекстуальна глибина твору давала змогу різним категоріям читачів сприймати його на різних рівнях розуміння.

Загальний наступ ортодоксального соціалістичного реалізму, що розпочався з кінця 60-х років, як і раніше, найгірше позначився на літературі для дітей: знову все зводилося до її виховного значення. Естетичні критерії стали другорядними, ставились під сумнів фантазія, гумор, розкутість, неоднозначність розв'язання конфліктів.

За таких умов склалася ситуація, коли майже всі більш-менш вартісні твори для дітей виходили з-під пера письменників недитячих, які вже мали ім'я, завоюване в «дорослій» літературі, й до дітей зверталися спорадично (зокрема, продовжували свою працю тут П. Панч, І. Сенченко, А. Шиян та ін.). «Гуси-лебеді летять» М. Стельмаха, твори вже згаданого І. Багмута, вірші А. Малишка, П. Воронька, окремі з яких стали хрестоматійними («Помагай», «Ніколи не хвались», «Чому чапля стоїть на одній нозі» та ін.), І. Драча, Ліни Костенко, Д. Павличка, «Цар Плаксії та Лоскотон» В. Симоненка, «Климко», «Вогник далеко в сте-

пу» та казки Гр. Тютюнника, оповідання Є. Гуцала, повісті А. Дімарова, Ніни Бічуї, поетичні книжки Тамари Коломієць, Ірини Жиленко, Д. Білоуса, А. М'ястківського, Д. Чердниченка, Ганни Чубач та ін., — з'являлися й існували в літературі для дітей, підносячись над її звужено «специфічними» приписами й регламентаціями.

Своєрідним художньо-методологічним камертоном, утвердженням нового, ширшого гуманістичного погляду на особистість дитини стали опубліковані в цей час педагогічні твори В. Сухомлинського («Серце відаю дітям», 1969, казки), повість О. Гончара «Бригантина» (1973) — розповідь про «непокірного» Порфира Кульбаку, який виховується в «режимній» школі, в умовах напівсвободи, що відкрило письменникові простір для роздумів про волю й суверенність людини («ми віримо, що з волелюбності Порфира виросте світле почуття широкого мислення і творення, духовної розкутості, високої людської гідності...»<sup>1</sup>), — писав Л. Коваленко).

Особливої уваги заслуговує доробок М. Вінграновського (повісті «Первінка», «Сіроманець», численні вірші, оповідання, казки). Його розмова з дітьми сувора й вимоглива. Він пише про головне — життя і смерть, любов і ненависть, добро і зло, честь і нищість.

Досить незвичним для дитячої літератури був образ старого сліпого вовка, що знайшов собі друга й захисника в підлітку Сашкові. Їхня дружба змальована яскраво й психологічно переконливо, з високою етичною напругою. Сашко — добрий, чуйний і самовідданий — стає для вовка очима, а Сіроманець ділиться з ним своїм потужним внутрішнім зором, поглядом мудрої природи на людей і стосунки між ними. Автор не тішить юного читача щасливим фіналом. Сіроманець помирає, смерть його закономірна як з погляду природної неминучості, так і з погляду естетичної необхідності. Автор стверджує незнищенність природи, проголошує зв'язок і тотожність дитини й природи, навколишнього світу з майбутнім, простору з часом.

В оповіданні Є. Гуцала «З горіха зерня» (однойменна збірка, 1967) дитина стає виправданням ризику, змістом подвигу, символом сенсу життя. На відміну од величезної кількості типологічно подібних персонажів у дитячій літературі 60-х років, герой Є. Гуцала, сліпий партизан-підпільник, усвідомлює злочинність використання дитини у війні. Але, залишившись на самоті в повному небезпек лісі, герой відчу-

<sup>1</sup> Коваленко Л. Планета Комишанка і воля Порфира Кульбаки // Гончар О. Бригантина. К., 1980. С. 9.

ває своє безсилля. Маленька Катря — це його очі. Ще не-досвідчена й неосвічена дитина є мірилом моральності й праведності. Без неї відважний партизан втрачає шлях, упевненість у собі, віру в майбутнє.

Споріднені проблеми вирішував і Гр. Тютюнник у повісті «Климко» (1976). Як і в героя Гуцалового оповідання, у Климка, який здійснює подорож через усю Україну і війну, надзвичайно розвинене інтуїтивне моральне чуття, душевна зіркість. Жодного разу хлопчик не схибив, розрізняючи «своїх» і «чужих» — не за мундирами й словами, а за глибинною сутністю позицій, що на них стоять ті чи інші герої. Климкові гідність і морально-етична вимогливість несумісні зі спотвореною мораллю, неминучою на війні. Він несумісний з цим світом, робить усе «не так». Але кожен його вчинок насажений моральною правотою.

Згадані твори М. Вінграновського, Грі. Тютюнника, Є. Гуцала звернені не лише до дітей. У час їхнього виходу в світ подібна жорсткість, ба навіть жорстокість вважалася недоречною в розмові з юним читачем, від авторів дитячої книжки, вимагалось більш оптимістичного погляду на життя. Зрештою, такий погляд, такий підхід формувался. Відбувалося здрибнення проблем і профанація шляхів їх вирішення, примітивізація героя, виструнчення композиції творів. Змінювалася концепція адресата — він втрачав інтелектуальний рівень, набував рис провінціалізму, недолугої простоти. Різною мірою, але це стосувалося й творів кращих дитячих письменників.

Так, великою популярністю серед певної категорії читачів (насамперед завдяки доброму почуттю гумору) користувалася трилогія В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» (1964—1970), герої та адресат якої були якраз такими недолугими малими селянками. Вони риють метро під свинарником, майструють підводного човна з плоскодонки, намагаються зробити бойового бика з корови Контрибуції — все це риглядає досить кумедно... але розраховане на не дуже вибагливий смак юного читача. У трилогії є свої позитивні риси, і все ж не можна оминати того, що з нею увійшов у дитячу літературу й був підхоплений менш талановитими виконавцями тип легковажного, часто недорікуватого героя, смішного своєю здатністю до найбезглуздіших витівок, які разом з тим незмінно закінчуються благополучно завдяки малоймовірному збігові обставин.

Тим вигідніше окреслюється творчість письменників, що зверталися до дітей розвинених, розумних, зображували персонажів неповторної вдачі, з хистом — тих, що не схожі на інших і відчувають цю інакшість. Крім уже згаданих

повістей М. Вінграновського, Гр. Тютюнника, оповідань Є. Гуцала, можна назвати ще повісті В. Мальця, кращі твори Б. Комара і, безперечно, різножанрові твори В. Близнаця. Неординарність, протиставлена чужому для неї світові, — взагалі лейтмотив творчості Близнаця, — найяскравіше виражена в його казкових повістях «Женя і Синько» (1974) та «Звук павутинки» (1970).

У повісті «Женя і Синько» маленьку героїню оточують «регулювальники» — міліціонер на Лук'янівці, вчителька й завуч — дорослі, для яких регламентоване, формалізоване життя є звичним і єдино прийнятним. Женчині фантазія, кмітливність, гумор — усе це виходить за межі звичного й зрозумілого «регулювальникам», спільними педагогічними зусиллями вони прагнуть нівелювати дівчинку, зробити її схожою на інших «для її ж таки користі». Як захист від примітивного, зрозумілого й прісного, з'являється у Жені друг Синько — маленький простуджений чортик, про якого треба дбати, якого треба ховати не лише від ворогів, а й від рідних і близьких. Синько, крім того, стає уособленням українського національного характеру, який також бореться за збереження самототожності, проти нівелювання.

У дитячу літературу 70-х майже не приходили нові таланти, та з'являлося чимало репрезентантів того чи іншого виду ремісництва. Це було особливо помітно на тлі перекладацьких успіхів. Численні видання творів Астрід Ліндгрен, Сельми Лагерльоф, Дж. Родарі, Дж. Крюса, Е. Ліра, Ю. Тувіма тощо в прекрасних перекладах О. Сенюк, О. Мокровольського, Ю. Лісняка, Є. Горевої, І. Малковича та інших надто наочно виявляли контраст різних художніх рівнів, щоб це довго залишалося непомітним. З іншого боку, поруч на полицях регулярно з'являлися російські твори Ю. Томіна, Е. Успенського, Ю. Ковалю, В. Железнякова, С. Іванова, їхній художній рівень також був вищим.

А проте в кінці 70-х та у 80-ті роки окремі письменники, які послідовно шукали спільну з юним читачем мову, писали для дітей, а не для кураторів з комсомолу та комвідаву, внесли свіжий струмінь у дитячу літературу. У різних жанрах і для різного віку працювали А. Качан, А. Костецький, М. Слабошпицький, В. Рутківський, А. Камінчук та ін. Перших двох можна назвати лідерами принципово різних груп у поезії для юних. Більш традиційним для української дитячої літератури шляхом іде А. Костецький. Це сюжетна, фабульна поезія — віршовані жарти, анекдоти, шкільні історії, ситуативні протиставлення дитячих характерів — знову ж таки здебільшого на шкільному матеріалі (хоч, звичайно, ці жанри й не вичерпують усього поетичного доробку

письменника). Його стихія — гра, лукава, невимушена, захоплююча. Це-стосується як його поезії, так і прози. Такою грою в повісті «Суперклей Христора Тюлькіна, або Вас викрито, здавайтеся!» є гра в детектив. Автор і не намагається переконати читача в правдоподібності того, про що пише. Навпаки, він щоразу підкреслює вигаданість, штучність, «літературність» ситуацій та характерів — це робиться здебільшого шляхом доведення малоімовірного до абсурдного.

Доробок А. Качана не такий осяжний, але шлях його в дитячій поезії — надзвичайно продуктивний. Це ознайомлення маленького читача з метафорою, епітетом, подорож у світ слова, розкриття його первісного змісту й вічної краси.

До ласкавого сонця  
Що прогнало мороз,  
Відчинились віконця  
На гілках абрикос.  
Виглядають, як діти,  
Із віконць в садах  
Абрикосові квіти  
З молоком на вустах.

Вічну тему продовження роду, спадкоємності поколінь, краси відродження життя автор розкриває зрозумілою дітям, але зовсім не спрощеною метафорою. Тематично поезія А. Качана взагалі — про речі питомі, суттєві.

З початком перебудови в дитячу літературу повертається заборонена раніше спадщина. Виходять твори М. Вороного, Б.-І. Антонича, Олександра Олеса, А. Кашенка, В. Винниченка, Олени Пчілки, М. Йогансена, антології прози та поезії 20—30-х років. Більшість цих видань відзначалися високим художнім рівнем, вони істотно змінили художні критерії літератури для дітей. Ці перевидання свідчать про наявність справді потужних традицій, на яких може базуватися нова якість, нові твори.

Втім, більш або менш достовірної соціологічної інформації про сприйняття дітьми адресованих їм творів немає. Немає й послідовної, концептуальної критики дитячої літератури. Провідні критичні метри до цієї галузі красного письменства майже не зверталися. Доробку нечисленних критиків дитячої літератури не вистачало й на повноцінне комплектування щорічника «Література. Діти. Час». Відповідно склалася практика критичного «самообслуговування» дитячих письменників. Звідси — компліментарність, брак фахового аналізу творів, наукового вивчення, цілісної теорії дитячої літератури.

Розвиток літератури для дітей протягом століття був дискретним. Реалізм, національно-визвольна й загальнодемократична спрямованість, героїчні спроби прорвати кордони, подолати заборони, знайти читача, стати масовою й популярною — в *дореволюційні роки*. Вибух масовості, розгалужені пошуки нових виражальних засобів і в той же час заборона казки, «авантурності», романтики — у *20-ті роки*. Посилення дидактизму дитячої літератури в *30—40-ві роки* відбувалося за рахунок художності. Догматизовані приписи соціалістичного реалізму особливо руйнівний вплив справили на літературу для дітей. З виду художньої творчості вона перетворилася просто на знаряддя виховання підростаючого покоління в дусі, який тогочасна система вважала найпотрібнішим для майбутнього.

Вихід із цієї тупикової ситуації намітився наприкінці *50-х* — початку *60-х років*, коли в літературу влилися нові сили. Кращі письменники намагаються говорити з дітьми про вічні, загальнолюдські проблеми, хоч більшість прагне експлуатувати зужиті педагогічні принципи, служить партії й соціалістичному реалізмові, а не літературі й дітям. Тим ціннішим є доробок поетів і прозаїків, які намагалися — відверто або шляхом метафоризації, прихованих компромісів — протистояти загальній тенденції до пригнічення особистості, нівелювання людського в людині.

Дидактизм дитячої літератури робить її цілком залежною від суспільства. Що прагматичніше суспільство ставить до дитячої літератури, що беззастережніше прагне поставити її собі на службу, то менший ефект це дає. Хоча на певному етапі може скластися враження, що система суспільства — література для дітей — необхідний морально-психологічний тип молоді людини — функціонує успішно. І що дужче ця ілюзія оволодіває суспільством, то гіркіші плоди, то безнадійнішою виявляється прірва між поколіннями.

У часи так званої «хрущовської відлиги», що настала після XX з'їзду КПРС, радянське суспільство лиш вибило ТЮреМНу Перегородку, ЩОб ОПИНИТИСЯ В ІНШІЙ Камері ЦІЄІ в'язниці. Хоча зовні, коли говорити саме про критику й історію літератури, все поставало ніби в Дусі назрілих, як тоді наголошували, потреб: щорічник «Радянське літературознавство» перетворено на двомісячник (1957), а згодом +• і на місячник (1958). Отже, з'явилася можливість для широкого й оперативнішого осмислення питань історії, теорії та критики художньої літератури. Крім того, разом з реабілітацією багатьох репресованих чи просто викреслених з літератури письменників почали готувати до видання їхні твори, та публікувати про них статті й монографії<sup>1</sup>. Як певне досягнення сприймалася можливість обговорення проблем різностилля методу радянської літератури. Так, Л. Новиченко видав у 1959 р. книжку «Про різноманітність художніх форм і стилів у літературі соціалістичного реалізму».

Але дозволеною для публікації й осмислення була лише та частина спадщини реабілітованих письменників, яка могла «підтверджувати» правильність більшовицької доктрини протягом її існування. Спрацьовував, отже, впроваджений раніше суто ідеологічний принцип оцінки літературних явищ і водночас робилися застереження, що будь-які відступи од нього неприпустимі.

Думка про право на існування лише мистецтва з соціалістичною (комуністичною) ідеєю послідовно проводилася як науковим та навчальним літературознавством, так і насамперед літературознавством популярним, розрахованим на якнайширшого читача — в брошурах товариства «Знання», збірниках критичних нарисів «Українські радянські письменники», літературних оглядах і рецензіях у масовій періодиці тощо<sup>2</sup>.

Світова художня громадськість була глибоко занепокоєна станом справ у галузі творчості в радянському суспільстві.

<sup>1</sup> Новиченко Л. Мирослав Ірчан. К., 1958; Сиротюк М. Іван Микитенко. К., 1959; Килимник О. Григорій Епік. К., 1960 та ін.

ві. Виступаючи 14 грудня 1957 р. в Шведському університеті після вручення Нобелівської премії, Альбер Камю сказав «...З одного боку, заперечується й проклинається все НЕСО ціалістичне, з іншого — вихваляється те, що є або стане (0 ціалістичним. Ця естетика, намагаючись бути реалістичною, стає відтак новим ідеалізмом, таким же безплідним для справжнього художника, як і буржуазний ідеалізм. Реальність уперто й послідовно не підноситься до найвищого рангу, щоб її легше було усунути. Мистецтво в таких умовах зводиться нанівещь. Воно — служить, і навіть більше — прислужує»<sup>3</sup>.

1956 р. в Нью-Йорку вийшла «Історія української літератури» Д. Чижевського (видано Українською вільною академією наук у США і Науковим товариством імені Шевченка в Америці за матеріальною допомогою Східно-Європейського фонду). Через рік — 1957 р. — Колумбійський університет (США) випустив у світ англійською мовою ґрунтовну монографію Ю. Луцького «Літературна політика в Радянській Україні 1917—1934 рр.». На ці видання передовиця «Радянського літературознавства» (№ 5, 1957) «Наш прапор — комуністична ідейність» відреагувала відповідно: «горезвісна» «Історія...», «писанина», «наклеп», «брехня» тощо.

Насправді ж у роботі Д. Чижевського українська література («від початків і до доби реалізму») розглядається з позицій її естетичної вартості й стильової динаміки. У науковому розумінні — це один із найпродуктивніших підходів до творчості як до самодостатньої, іманентної діяльності людського духу, естетичного осмислення світу. Звернувшись саме до такого способу «читання» історії української літератури, Д. Чижевський започатковував, по суті, новий етап у відродженні українського наукового літературознавства після репресивного знищення таких учених, як М. Зеров чи П. Филипович, після запроторення до спецховищ історико-літературних праць М. Грушевського, М. Возняка і С. Єфремова, після виїзду за кордон Л. Білецького та молодших за нього дослідників. Д. Чижевський використав досягнення різних літературознавчих «шкіл» української науки й запропонував такий курс «Історії...», який би мав водночас і наукове, і навчально-популярне значення.

Є в «Історії...» Д. Чижевського і ряд полемічних моментів, але конструктивний зміст її визначають, звичайно, не вони; головне, що ця праця стала новою сторінкою наукового осмислення української літератури.

На «материковій» Україні ще довго триватиме період «ідеологічного» літературознавства. Однак у його надрах

Камю А. Диалог с глухими? // Слово. 1991. С. 85.



поволі визрівали зародки нових підходів, і перший поштовх тут належав окремим критичним виступам «шістдесятників» (І. Дзюба, І. Світличний, Є. Сверстюк, М. Коцюбинська), які вносили в критику й літературознавство нові виміри й критерії, відчутно їх демократизували й «націоналізували». Очевидним було прагнення до більшої об'єктивності, науковості, гостроти порушення естетичних проблем, зокрема й національної самобутності української літератури, і в численних інших дослідників, що дебютували в ті роки й більшою чи меншою мірою підтримали започаткований провідними «шістдесятниками» напрям (Г. Аврахов, Ю. Барабаш, І. Зуб, В. Дончик, В. Іванисенко, М. Льницький, П. Кононенко, М. Косів, Л. Махновець, Л. Сенік, П. Сердюк, Г. Сивокінь, С. Тельнюк, В. Фашенко, А. Шевченко та ін.).

Певні риси такого прагнення проступали і в окремих розділах переробленого й доповненого другого тому «Історії української літератури» (1957), що вийшов 1964 р. у видавництві «Наукова думка» під назвою «Історія української радянської літератури». Тут (хай і на рівні публіцистичних проголошень) робилася спроба не лише дати більш-менш повний огляд літературного процесу України в пореволюційну епоху, а й дещо в ньому переосмислити. Так, у примітці до аналізу творчості Г. Косинки автори «Історії...» зазначали, що своїм новим поглядом на письменника вони «виправляють помилкову оцінку її, подану в виданні 1957 р.»<sup>1</sup>. Так само можна було сказати й про М. Ірчана чи М. Куліша, О. Слісаренка чи Є. Плужника, твори яких у виданні «Історії...» 1957 р. також здобувалися лише на негативні оцінки. Щоправда, подекуди пропонувався лише інший, менш вульгарний варіант у «дозволенних» ідеологічних рамках. Як наслідок, частина новелістики Г. Косинки відривалась од літпроцесу, бо вона не містила «утвердження радянської дійсності» (121); головні п'єси М. Куліша «Народний Малахій», «Мина Мазайло» чи «Патетична соната» не згадувалися, ніби їх не існувало, про творчість М. Зерова мовилося як про «холодні античні стилізації» (113); в поезії Т. Осьмачки помічався лише «неврастенічно-лютий клекіт» (113); у прозі В. Підмогильного, який нібито стверджував песистичну думку про «вічність» і «непоборність» грубо-егоїстичного, хижацького начала в людині, на перший план виступили «традиції буржуазно-декадентської, натуралістичної за методом літератури» (141, 143), не кажучи вже про М. Хвильового, творчість якого на ранньому етапі була прой-

нята, як сказано тут, «фальшивою ідеалізацією < гихійної а згодом позначена «глибоким розладом автора і рядні кою дійсністю» й захопленням «достоевщиною и гірі... розумінні», а також перегукувалася з «ренегатськими творами» В. Винниченка та несла націонал-ухильницькі Ідеї «української буржуазії» (125—126).

Принциповим було прагнення авторів «Історії...» йти синтетичним шляхом в осмисленні літературного процесу, тобто — поєднання характеристик творчості окремо взятого письменника і літературного процесу загалом. У виданні справді існували і оглядові (загальні), і портретні розділи. Порівняно з попередніми «Історіями...» тут уперше вмішувалися портрети О. Довженка й М. Стельмаха. Заявлені були у виданні (хоча й без ґрунтового аналізу доробку) також імена окремих «шістдесятників» (Д. Павличко, Ліна Костенко, В. Симоненко, І. Драч, М. Вінграновський, Є. Гуцало та ін.) і відбито деякі штрихи тих критичних дискусій, які виникали в тогочасній періодиці, велися в монографіях і збірниках статей, присвячених сучасному літературному процесові, й у цілому трималися «берегів» соцреалізму, хоч і мали окремі прориви до правди, до професійної розмови. Такою була, зокрема, й дискусія про героя літератури, масштаби якої на рубежі 50—60-х років сягнули всієї союзної періодици, її зміст позначився на таких тогочасних книжках, як «Звичайна людина» чи «Міщанин?» І. Дзюби (1959), «Про багатство літератури» Л. Новиченка (1959), «Образ нашого сучасника», «За законами краси» Б. Буряка (1960, 1963), «Поезія, людина, сучасність» В. Іванисенка (1961), «Третє цвітіння» В. П'янова (1963), «Сучасність кличе» І. Дорошенка (1962), «В пошуках героя» К. Волинського (1964), «Життєва переконливість героя» Г. Сивокопя (1965), «Людина творить добро» В. Брюггена (1966), «Людяність, правда, краса» П. Мисника (1966) та ін.

Якого ж літературного героя мала на увазі тогочасна критика й чому про нього треба було дискутувати? Слід відзначити кілька аспектів у тій дискусії. Помітно, по-перше, характерний акцент на тому, що герой сучасної літератури не може бути виключно носієм позитивних якостей, оскільки «поруч з позитивним у нашому суспільстві живе і негативне»<sup>1</sup>. По-друге, неодноразово підкреслювалося, що свого героя письменники повинні показувати не лише діяльним у виробництві, а й цікавим в особистому житті, багатим духовно (одна зі статей згаданої книжки І. Дзюби мала назву «За духовно багатого героя»). Ще один характерний аспект

<sup>1</sup> Історія української радянської літератури. К., 1964. С. 122. (Далі посилання подаються в тексті).

<sup>1</sup> Буряк Б. За законами краси. К., 1960. С. 10.

критичних роздумів «про героя» — це увага до самої «технології» його творення, точніше — до питань письменницької майстерності, завдяки якій досягається і «виразність» героя, і його «переконливість». Це останнє, щоправда, нерідко розглядалося в оптимістичному світлі рішень ХХ та наступних з'їздів партії, які, мовляв, розширили обрії перед літературою, а письменники, у зв'язку з відновленням «ленінських норм нашого життя», одержали всі умови для свободи творчості...

У дослідженні класичної спадщини літературна критика, здавалося б, могла бути менш зв'язаною з умовами «оптимізму за наказом». На користь цієї думки певною мірою свідчили видані наприкінці 50-х років монографії П. Волинського «Теоретична боротьба в українській літературі, перша половина ХІХ ст.» (1959), М. Бернштейна «Українська літературна критика 50—60-х років ХІХ ст.» (1959), М. Комишанченка «Літературна дискусія 1873—1878 рр. на Україні» (1958) та деякі інші. У них ішлося про питання загалом відомі й уже опрацьовувані в науково-критичній літературі але автори намагалися дати їм ґрунтовніше та об'єктивно актуалізоване освітлення. Щодо ґрунтовності особливо вирізнялося дослідження М. Бернштейна (і почасти — П. Волинського), але актуалізація й тут несла в собі «засадничу фальш методи»<sup>1</sup>, котра здатна звести нанівець, будь-які наукові зусилля. Відправною настановою в осмисленні руху критичної думки ХІХ ст. для вчених була найжорсткіша прив'язка мистецтва до суспільної історії, в якій, за офіційно ствердженим уявленням, точилася постійна боротьба двох класових таборів — революційно-демократичного та буржуазно-націоналістичного. Відповідно теоретична та історико-літературна думка розглядалася вченими як складова частина цієї боротьби, і живе тіло літератури та науки про неї розривалося таким чином на два непримиренні табори.

Спроби ж розглядати цих письменників і критиків за приналежністю до суто художніх напрямів чи наукових шкіл оцінювались як апологія хибних теорій «безбуржуазності», «відрубності», «єдиного потоку» в українській нації та ін. Згідно з такими настановами П. Волинський відкидає дослідження Л. Білецького «Основи української літературно-наукової критики» за його «буржуазно-націоналістичний характер»<sup>2</sup>; М. Бернштейн різко відмежовує Т. Шевченка

<sup>1</sup> Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. Нью-Йорк, 1964. С. 272.

<sup>2</sup> Волинський П. Теоретична боротьба в українській літературі, перша половина ХІХ ст. К., 1959. С. 4.

від П. Куліша, оскільки в останнього національна тема, мовляв, «набирала рис націоналістичної тенденційності», а в Ті Шевченка пов'язувалася «з мотивами соціальної боротьби»; М. Комишанченко відмовляє П. Кулішеві навіть у засновництві української наукової критики, хіба що «ліберальної, буржуазно-націоналістичної», яку «пізніше будуть продовжувати і розвивати в Україні О. Кониський, В. Барвінський, М. Грушевський та інші пропагандисти буржуазного націоналізму в літературі»<sup>1</sup>. Навпаки ж, дискримінаційна політика російського царизму щодо української літератури й культури загалом, валуєвський, емський та інші циркуляри — ніяк не акцентувалися.

На жаль, переважна частина дослідників літератури протягом усіх 60-х і пізніших років у трактуванні цього та багатьох інших питань українського літературного процесу стояла саме на таких вихідних позиціях. Особливо це стосувалося так званого вузівського літературознавства, яке в 60-х роках було представлено кількома виданнями підручничкового типу — «Історія української літератури. Література першої половини ХІХ ст.» (1964); «Історія української літератури. Література другої половини ХІХ ст.» (1966); «Історія української літератури. Кінець ХІХ — початок ХХ ст.» (1967). За змістом це був (з деякими доповненнями замовчених раніше літературних фактів) свого роду конспект першого тому академічної «Історії української літератури» (1954). Головний (партійно, а не науково) методологічний принцип цієї «Історії...» (література в художніх образах відтворює суспільні процеси) консервувався тепер у сфері вузівської освіти і ставав, відтак, непорушним катехізисом, у трафаретах якого допускалися тільки певні зміни імен авторів чи назв їхніх творів тощо. Ці ж тенденції відбиває й ще одне видання підручничкового типу, що вийшло в 60-х роках і до створення якого були причетні ті самі автори згадуваних підручничкових «Історій...». Ідеться про п'ятитомні (в шести книгах) «Матеріали до вивчення історії української літератури», видані видавництвом «Радянська школа» протягом 1959—1966 рр. Спеціально для цього видання писалися тільки окремі розвідки (переважно узагальнюючого характеру), решта являла собою статті, рецензії чи усні виступи, що були «апробовані» в попередніх виданнях монографічного чи збірничкового характеру. У «Матеріалах...» по-справжньому живим науковим словом ще були деякі публікації з дореволюційного літературознавства, але вони

<sup>1</sup> Комишанченко М. Літературна дискусія 1873—1878 рр. на Україні. К., 1958. С. 43.

практично розчинялися в ідеологічно витриманих розвідках сучасних авторів, а в останніх томах — ще й у численних постановках та статтях В. Леніна й інших «вождів» про літературну творчість.

Неважко здогадатися, в яку б схоластичну прірву могло остаточно скотитися таке «осмислення» літературної творчості, якби йому не протистояли природний «рух творчої сили» (О. Білецький), окремі спалахи самодостатньої художньої й наукової думки, які мають властивість усупереч усіляким указам і розпорядженням вибухувати навіть у найпохмуріші, тенденційно заідеологізовані періоди розвитку людської духовності. Перші ознаки такого спалаху з'явилися чи не у виступі О. Довженка на II з'їзді письменників СРСР (1954), де прозвучала тривога про зникнення (в умовах ідеологічного тиску) з кінематографа «художньої атмосфери», та в його ж статті «Мистецтво живопису і сучасність» (1955), у якій митець акцентував, що мистецтво «не може розвиватися за наперед визначеними еталонами» і що «треба розширювати творчі межі соціалістичного реалізму»<sup>1</sup>. Невдовзі (у 1956 р.) про це ж заговорив М. Рильський у статті «Краса», але вже стосовно власне художньої літератури, наголошуючи водночас, що «критики-професіонали ще й досі, хоч і присягають у своєму зреченні вульгарного соціологізму, мало, проте, приділяють у своїх статтях місця естетичній оцінці мистецьких явищ»<sup>2</sup>. Л. Новиченко у передмові до першої збірки І. Драча «Соняшник» заговорив про те, що вражає у віршах молодого поета не так «предмет», скільки «сама інтенсивність поетичного переживання, його незвичайно висока «температура», породжена глибоким почуттям, міцним інтимним зближенням з тим, про що йде мова»<sup>3</sup>.

С. Крижанівський у післямові до збірки В. Симоненка «Тиша і грім» нагадав, що кожен справжній поет є «першовідкривач у царстві духовного життя, в сфері мудрості і краси», а згодом думка про те, що література — це не ілюстрація суспільних процесів, а завжди художнє (естетичне) відкриття, стала набувати поширення у значно розлогішому літературному контексті. Концептуальні зрушення тут стали намічатися у зв'язку з публікацією досліджень Михайлини Коцюбинської «Образне слово в літературному творі»

<sup>1</sup> Довженко О. Твори в 5 т. К., 1965. Т. 4. С. 263, 106.

<sup>2</sup> Рильський М. Статті про літературу. К., 1980. С. 43.

<sup>3</sup> Новиченко Л. Иван Драч — новобранець поезії // Драч І. Соняшник. К., 1961. С. 7.

<sup>4</sup> Крижанівський С. Радість першовідкриття // Симоненко В. Тиша і грім. К., 1962. С. 163.

(К., 1960) та «Література як мистецтво слова» (К., 1065); певні ознаки змін містилися праці про стильове роїм.ні ні ПП ратури<sup>1</sup>, а також збірники проблемних статей С. Крижанівського «Художні відкриття» (К., 1965) і Л. Новиченка «Ілюстрація — відкриття» (К., 1967).

Критика молодієї генерації (І. Дзюба, І. Світлі.....і, Є. Сверстюк, В. Фашенко, М. Малиновська, М. Ільницький, В. Брюгген, А. Макаров, Л. Бойко та ін.) актуальне ідейно, змістове спрямування намагалася поєднувати з підтримкою нових рис у творчості шістдесятників, а головне, з художнім аналізом явищ, який давав змогу ширше говорити про іманентну специфіку літературного процесу, акцентувати на зниженні естетичних критеріїв в оцінці творів, на загрозовому засиллі в літературі кон'юнктурних схем і безликих штампов, що вело до девальвації самого уявлення про художнє слово. Такі мотиви породжували щось на зразок дискусії, яка набувала інколи досить напруженого і широкого загального характеру. У поглядах на дебюти в поезії Ліни Костенко, І. Драча, М. Вінграновського й інших намітилось цілком очевидне розмежування сил: відверто чи з певними застереженнями підтримали їх М. Рильський<sup>2</sup>, О. Гончар<sup>3</sup>, А. Малишко<sup>4</sup> та ін. З огульною критикою в різних публікаціях і виступах зустріли їх М. Шеремет, М. Чабанівський, Л. Дмитерко, П. Воронько.

У цілому в тогочасній критичній літературі панував погляд, що художня творчість України розвивається по висхідній, а сама критика має великі позитивні успіхи в осмисленні літературного процесу. В одній із тогочасних статей зазначалось, наприклад, що за всю історію української радянської літературної критики й літературознавці не працювали ще так інтенсивно й плідно. Помітних результатів досягнуто у «висвітленні таких проблем, як партійність і народність радянської літератури на сучасному етапі (праці М. Шамоти, Л. Новиченка, А. Мороза, О. Дяченка та ін.), природа і суть стильової багатоманітності в межах методу соціалістичного реалізму (Л. Новиченко, С. Крижанівський), проблема позитивного героя в прозі (Б. Буряк, К. Волинський, М. Логвиненко), специфіка поетичних жанрів, зокрема жанрові особливості лірики і великих епічних форм у поезії (С. Крижанівський, С. Шаховський, Й. Кисельов, М. Острик), місце

<sup>1</sup> Іванисенко В. Що таке лірика? К., 1963; Народження стилю. К., 1964; Острик М. Романтика в літературі соціалістичного реалізму. К., 1964; Мисник П. Багатство форм і стилів. К., 1966.

<sup>2</sup> Літ. Україна. 1962. 10 серп.

<sup>3</sup> Літ. газ. 1962. 12 січ.

<sup>4</sup> Там само. 1963. 8 січ.

сатири в радянській літературі (П. Моргаєнко, І. Зуб І. Дузьї та цілий ряд інших»<sup>1</sup>.

Звичайно, критика 60-х мала певні досягнення (хоч виявлялися вони в інших сферах), а проте, коли ілюзії «хрущовської відлиги» почали інтенсивно пригасати, в повітрі запахло новими регламентаціями мислення, новим догматичним обоженням «єдино правильного» марксистського літературознавства тощо<sup>2</sup>. Дехто з критиків намагався протестувати проти регламентацій чи заборон у творчості («...Як же тісно іноді вередливій художності в критичному гаю заборон», - писала, наприклад, М. Малиновська<sup>3</sup>) але такі виступи різко «засуджувалися» з відповідними «орг-висновками». Певний опір чинила письменниця критична публіцистика але та, що належала таким авторитетам як М. Рильський, О. Гончар. У доповіді на V з'їзді письменників України О. Гончар, зокрема, приділив багато уваги несумісним із творчістю «заборонам» і «обмеженням» наголосивши, що чомусь у тогочасній літературі більшою пошаною користувалися «здоровий примітив» та «розбухла описовість», ніж творчий досвід автора «Чорної ради» П. Куліша, досвід М. Драгоманова чи В. Винниченка. «Нам треба знати і Лорку, і Антонича, і Елюара, - підкреслював О. Гончар, - не повинен бути обійденим ні Бунін, ні Винниченко літератора цікавлять різні вияви інтелекту, в тому числі не зайвим йому буде знати й теорію Зигмунда Фрейда»<sup>4</sup> Характерно, що згадка в доповіді О. Гончара «буржуазного націоналіста» и «запеклого ворога українського народу» В. Винниченка збіглася в часі з появою «крамольної» праці і. дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» за рукописне поширення якої в Україні й опублікування її за кордоном автора згодом було заарештовано; з публічним протестом В. Стуса проти арештів інтелігенції, що стало причиною пізнішого арешту й самого В. Стуса; з дедалі сміливішими художньо-громадянськими акціями «шістдесятників» та гоніннями на них за «формалізм», «недостатне ідейне навантаження» творів, «асоціалізм», «відступи від правди життя», «викривлення соціалістичної дійсності» тощо.

<sup>1</sup> Вітчизна. 1963. № 4. С. 117.

№ 11 ДСП ОДР ОВІ УІГ' Л Е Н Т М К Р П Т С Р І І художності // Вітчизна. 1964. № 11. Б. ІйБ-165, Шамот М. За велінням історії. К., 1965; Дзевеюін І Естетика лєнінізму і питання літератури. К., 1967 та ін. Яо б'ї Лєнінізм - М. Можливості холодного кипіння // Вітчизна. 1966.

^ Я Т І І І ^ Л І ^ ^ ^ ^ ^ І ^ ^ ^ ^ література, напередодні великого п'ятдесятиріччя. доповідь на Уз'їзді письменників України. К., 1967. С. 55.

Одне слово, в літературно-художньому процесі і України, і всього СРСР зростала напруга ідейно-творчих пошуків і невдоволень письменників з приводу обмежень (з одного боку), а з іншого — дедалі агресивнішим ставав режимний прес, дедалі міцніше стискувалися лещати ідеологічних заборон і партійного контролю.

Позитивна згадка О. Гончарем імені В. Винниченка обійшлася тоді для нього (як голови СПУ) суворими «кабінетними розмовами», але коли через рік з'явився його роман «Собор», розмова про нього вийшла далеко за межі «кабінетів». В окремих статтях і на зібраннях «трудоих колективів» роман не просто критикувався, а піддавався анафемі, цинічному шельмуванню й вульгарному паплюженню. За півтора року перед появою «Собору» М. Малиновська писала, що в тодішній критиці «назавжди полишено вправи... на поживних пасовиськах умоглядного соціалістичного схематизму, впертого підтягування найрізноманітніших явищ до вульгарних «загальних» положень»<sup>1</sup>. Розгнuzдана критика «Собору» показала, що ця щира думка молодого критика була лише мрією.

На самому гребені викликаного критичним вітром цунамі (в періодиці України і «центру» з'явилося близько трьохсот «відгуків» про роман) вивищувалась стаття тоді директора академічного Інституту літератури М. Шамоти. У ній цілкомито «спростовувались» висловлені в пресі позитивні оцінки роману, оголошувалась війна всім «бездумним і не завжди безкорисливим шанувальникам» таланту письменника і, головне, «доводилась» цілкомита «творча невдача» автора «Собору». Доводилась без жодного переконливого доказу, без жодного аналітичного аргумента, а тільки з покликом на «невідповідність» зображеного в романі і того, чого ждали від літератури «усталені нашим способом життя державні, партійні і комсомольські інституції»<sup>2</sup>.

Такого типу «науковий» метод вишукування «ідеологічних збочень», накладання критичних табу був застосований і щодо ряду інших творів того часу — романів «Мальви» Р. Іванчука й «Катастрофа» В. Дрозда, «Полтва» Р. Андріяшика, повістей «Іван» І. Чендея й «Мертва зона» Є. Гуцала, збірки прози Вал. Шевчука «Набережна, 12» та ін. Ці твори виводили українську літературу на новий, не обтяжений компартійними догмами ступінь бачення й осмислення дійсності, але на їх шляху з'являлись послідовники М. Ша-

<sup>1</sup> Малиновська М. Можливості холодного кипіння // Вітчизна. 1966. № 6. С. 162.

<sup>2</sup> Шамота М. Реалізм і почуття історії // Рад. Україна. 1968. 16 трав.

моти (М. Равлюк, Л. Санов, А. Гордієнко та ін.), а також різні партійно-видавничі функціонери, які чинили такий літературі шонайжорсткіший критичний опір. Після їхніх критичних «проробок» розпочиналася, як правило, кампанія репресивних заходів: «Соборові», «Мальвам», «Катастрофі», «Мертвій зоні» та рядові інших творів передовсім перекрито шлях до друку. Ті, хто не змирювався, здобувалися на зловісний ярлик дисидента й опинялися перед загрозю потрапити до слідчого ізолятора КДБ. З критиків першими зазнали такої долі І. Світличний, Є. Сверстюк, І. Дзюба, згодом Ю. Бадзьо, В. Марченко, Б. Гориня...

У критиці й літературознавстві, що розвивалися за межами України, 60-ті роки проходили під знаком дальшого, в основі своїй об'єктивного осмислення українського літературного процесу. М. Глобенко опублікував кілька розвідок про прозу 20-х років і про окремі грані всієї літератури «Підсоветської України»<sup>1</sup>; Б. Кравців спробував узагальнити наслідки розгрому українського літературознавства в 20-30-х роках, процесу реабілітації письменників у кінці 50-х років<sup>2</sup>; Є. Маланюк видав ґрунтовний том своїх есеїстичних спостережень над розвитком української поезії в радянський період<sup>3</sup> і т. ін. Активно досліджував історико-літературний процес в Україні ХХ ст. І. Кошелівець, опублікувавши в 1963 р. антологію з передмовою та біографічними довідками про письменників «Панорама найновішої літератури в УРСР» та в 1964 р. критичний нарис «Сучасна література в УРСР» (Нью-Йорк). Цей останній нарис не претендував, звичайно, на повноту історичного висвітлення шляхів розвитку української літератури після 1917 р., але в певному розумінні це була така історія української літератури означеного періоду (20—60-ті роки).

Запропонована дослідником схема розвитку української літератури радянського періоду, звичайно, досить приблизна; письменницькі постаті «розташовано» в періодах надто довільно (особливо — в першому, другому), а характеристика їхніх творів часом однолінійна (ідеологічна) й не в усьому безпомилкова (про що говорить у «Висновках» і сам автор).

Значним кроком від догматизму «соціалістичної естетики» стала критична діяльність «шістдесятників», під-

Див.: Глобенко М. Історико-літературні статті. Нью-Йорк, Париж, Мюнхен, 1958; 3 літературної спадщини. Париж, 1961.

<sup>2</sup> Кравців Б. На багряному коні революції. До реабілітаційного процесу в УРСР. Нью-Йорк, 1960; Розгром українського літературознавства 1917—1937 рр. // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. Париж, Чикаго, 1962. Т. 173. С. 217—303.

<sup>3</sup> Маланюк Є. Книга спостережень. Торонто, 1962.

креслює І. Кошелівець, особливо виділяючи І. Дзюбу з його тодішніми публікаціями «Від молитов до дум» («Літературна газета», 1961, 23 трав.), «Перший розум наш...» («Літ. Україна», 1962, 4 груд.), «Як у нас пишуть?» — стаття, що публікувалася з продовженням у трьох номерах «Літ. газети» в 1961 р., та ін. На думку І. Кошелівця, українським літераторам випало творити в нестерпних соціальних умовах: утиски української мови, натиск «несусвітнього зла Москви» тощо. «...Бути українським письменником у советчині це... подвижництво»<sup>1</sup>.

І чи не найбільше переконує в цьому спадщина О. Білецького, п'ятитомне видання якої вийшло в 1965—1968 рр. З цього п'ятитомника постає справжня драма вченого, який на певному етапі розвитку свого дослідницького таланту (з кінця 20-х років) мусив ставати на рейки чужої науки вульгарної соціології. Найпомітнішим внеском у літературознавство стали студії О. Білецького з історії українського письменства. Йому вдалося охопити своїм зором значну частину найвидатніших явищ української літератури й створити, по суті, свою концепцію її розвитку (ідеологічна «орієнтація», звичайно, її псувала).

Кон'юнктурні моменти з'являлися в тих працях О. Білецького, що датовані періодом від середини 30-х до середини 50-х років, зате в останні роки життя він ставав дедалі «вільнішим» від догм вульгарно-соціологічного літературознавства. Це видно, зокрема, в таких його статтях, як «Світове значення Івана Франка», «Світове значення творчості Т. Шевченка», «Українська література серед інших літератур світу», «До питання про періодизацію історії дожовтневої української літератури» та ін., у яких обґрунтовувалася специфіка української літератури як естетичного феномена, містився заклик «подолати залишки догматичного ставлення до марксизму», коли йдеться про художню творчість, прихильніше, ніж у 1958 р., розглядалася концепція української літературної історії, запропонована Д. Чижевським, тощо. Принциповою, зокрема, була думка О. Білецького про потребу розглядати українську літературу в контексті світових літератур, про необхідність якнайповнішого охоплення дослідниками літературного матеріалу, незалежно від його «другорядності» чи «національної обмеженості», котра в колоніально поневолених літературах (якою була українська) виникає мимовільно.

Певна частина нових, «післякультурівських» праць О. Білецького опублікована була в повному обсязі лише після

<sup>1</sup> Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. Нью-Йорк, 1964. С. 362.

смерті вченого (1961), а широкий загал дослідників ознайомився з ними, по суті, лише з виходом п'ятитомника його вибраних досліджень. Вони, без сумніву, істотно вплинули на розвиток тогочасного академічного літературознавства, репрезентатори якого саме почали виконувати чи не найвідповідальніше за всі пореволюційні десятиліття завдання — створення восьми томної «Історії української літератури» (1967—1971).

У передмові до цієї праці («Від редакційної колегії»), а також у статті голови редколегії Є. Кирилюка про наукові принципи видання наголошувалось, що автори його (переважно — співробітники Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР) використали досвід своїх попередників, а науковою основою для них служать матеріалістичне розуміння художньої творчості, вихідні положення «ленінської теорії відображення, вчення про культурну спадщину, положення про наявність двох культур у кожній національній культурі у класовому суспільстві, ленінського принципу партійності літератури»<sup>1</sup>. Отже, щось нове (з точки зору методології) в новій «Історії...» ніби й не передбачалось, але фактичний матеріал її був позначений деякими новими поглядами й підходами, що виростили саме з останніх за часом написання праць О. Білецького. В періодизації літературного процесу, наприклад, крізь безлику хронологію проглядали спроби значно активніше, ніж у раніших радянських «Історіях...», акцентувати на специфіці художньої творчості, а не тільки на тісних зв'язках її з суспільними процесами (зокрема під час розгляду літератури часів Київської Русі і другої половини XVIII — початку XIX ст.); помітною була тенденція до розширення кола письменницьких імен. Так, хоча, скажімо, О. Олесь чи М. Вороний названі в «Історії...» поетами-декадентами, а про М. Хвильового, М. Івченка чи В. Підмогильного сказано, що в їхній творчості виявлялися «впливи ворожої ідеології», все-таки їм відводилось у виданні більш-менш значне місце, а не тільки лайлива згадка. Так само ширшою в «Історії...» була інформація про П. Куліша і М. Драгоманова, О. Кониського і Я. Щоголева, М. Чернявського й А. Кримського, М. Філянського й П. Карманького, В. Пачовського й С. Чарнецького, Б. Лепкого і С. Твердохліба, В. Кобилянського й О. Досвітнього, Г. Косинку й М. Куліша, О. Слісаренка й Г. Епіка, а також про багатьох письменників із покоління «шістдесятників».

<sup>1</sup> Кирилюк Є. Наукові принципи «Історії української літератури у восьми томах» // Рад. літературознавство. 1967. № 9. С. 17.

Нове з'явилося і в тих розділах восьми томника, де розглядалися, сказати б, канонізовані соцреалізмом явища української літератури — хрестоматійні твори давнього періоду, творчість І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, М. Рильського, Ю. Яновського, А. Головка та ін. Це стало можливим завдяки тому, що протягом 60-х років були здійснені повніші видання творів цих авторів, а також опубліковано ряд нових монографічних праць про них. Над осмисленням давньої літератури тоді працювали Л. Махновець, В. Яременко, В. Микитась, В. Колосова, В. Кречотень та ін.; як окремі галузі науки про літературу стали формуватись у цей період шевченкознавство (праці О. Білецького, Ю. Івакіна, \Є. Кирилюка, В. Шубравського, І. Пільгука, Є. Шабліовського та ін.) і франкознавство (раніші дослідження М. Возняка, згодом — І. Басса, П. Колесника, О. Дея, Ю. Кобилицького, С. Шаховського, А. Каспрука, І. Дорошенка та ін.); намічалися зрушення в розробці інших проблем української класичної літератури (М. Сиваченко, О. Засенко, Н. Калениченко, Д. Чалий, Г. Нудьга, О. Ставицький, Ф. Сарана); ґрунтовніше стали досліджуватись питання теорії літератури (в 1962 і в 1967 рр. вийшов так званий нормативний курс «Основ теорії літератури» П. Волинського, а в 1962-му — посібник для студентів «Основи літературознавства» Г. Сидоренко), перекладацька справа й літературні взаємозв'язки (Н. Крутікова, Г. Вервес, Н. Над'ярних, М. Пригодій, В. Коптілов, Л. Коваленко, А. Кулінич, І. Бажинов, Н. Мазепа, Т. Заморій, Н. Чорна, Т. Маєвська та ін.), організаційні форми літературного життя (А. Тростянецький. Шляхом боротьби та шукань. К., 1968) тощо. Усе це так чи інакше було вражене корозією вульгарно-соціологічної методології, яку сприйняла, як естафету, і восьми томна «Історія...», але відчувалось, що її автори в своєму мисленні були вже самостійнішими й намагались далеко не кожне літературне явище «заштовхувати» в класові рамки, в прокрустове ложе «соціально зумовленої» правди життя.

У періодичній пресі восьми томна «Історія...» оцінювалась загалом позитивно. Були, щоправда, спроби партійних функціонерів піддавати ревізії принципи добору в «Історію...» письменницьких імен, потрапила у виступ першого партійного секретаря України негативна оцінка 8-го тому, і це накинulo на видання тінь ідеологічної «неповноцінності». І все ж спочатку в рецензіях фахівців робилися тільки зауваження стосовно розтягнутості вступних та загальних розділів, відсутності цілісної характеристики творчості деяких письменників, плутанини в датуванні окремих літературних явищ

тощо<sup>1</sup>. Але в час духовного застою й ідеологічної агресії дб «Історії...» висувались уже претензії методологічного характеру («поблажливе ставлення» авторів 6—8-го томів до «вихідців з дрібнобуржуазної націоналістичної партії боротьбистів»; недостатня критика окремих творів Г. Косинки, В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича; перебільшення ролі окремих молодих поетів-«шістдесятників»; хибне висвітлення протистоянь літературних організацій ВАПЛІТЕ і ВУСПП; не послідовно класове висвітлення окремих проблем класичної літератури — творчості П. Грабовського, І. Франка та ін.<sup>2</sup>).

У цей час, протягом 1972—1973 рр., відбулося кілька суто ідеологічних акцій (прийняття постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику», ейфорійне відзначення 50-річчя утворення СРСР та ін.), на які треба було (в душі вироблених уже традицій) оперативно відреагувати — вияснити всюдисущі «позитиви» й затаврувати окремі «негативи». Першим це зробив (як і водилося в умовах партійної диктатури) тодішній секретар ЦК КПУ В. Маланчук, повівши мову про «рецидиви» «політичної та ідеологічної аморфності, методологічної безпорадності» окремих літературознавців і захоплення їх «суто естетичним аналізом»<sup>3</sup>. Далі тодішній директор Інституту літератури М. Шамота виступив зі статтею в журналі «Комуніст України»<sup>4</sup>, в якій піддав критиці методологічні «хиби» в осмисленні сучасного літературного процесу, назвав довгу низку художніх (найкращих) творів, де мало місце «порушення історизму», і з притиском наголосив, що «пора кінчати з лібералізмом, його методологією і фразеологією». Серед тих, кого «попереджували» й «застерігали», опинились, відтак, і деякі автори восьмитомної «Історії...» (зокрема, Л. Новиченко як автор розділу, в якому йшлося про «революційність» новел А. Заливчого, була дана не така, як «належить», оцінка М. Хвильового), і дослідники сучасного літературного процесу та деяких давніших літературних явищ (В. Дончик, П. Кононенко, Н. Кузякіна, М. Малиновська, А. Недзвідський, С. Пінчук, Є. Прісовський, Т. Салига, Г. Сивокінь, В. Яре-

<sup>1</sup> Жук Н. Я., Сіренко П. М., Шолом Ф. Я. Від давнини до сучасності // Літ. Україна. 1970. 12 груд.

<sup>2</sup> Див.: Крижанівський С. Про висвітлення літературного процесу 20—30-х років // Рад. літературознавство. 1974. № 1; Шамота М. Актуальні питання сучасного радянського літературознавства // Там само. № 3; Колесник П. Літературознавчі аберації // Там само. № 5.

<sup>3</sup> Вітчизна. 1973. № 12. С. 6.

<sup>4</sup> Шамота М. За конкретно-реалістичне відображення життя в літературі // Комуніст України. 1973. № 5.

менко та ін.), і найбільше — сучасні та в минулому... ро критиковані чи репресовані письменники (О. Олесь, М. Чинльовий, М. Куліш, А. Заливчий, В. Симоненко, Гр. Тинінінік, М. Руденко, С. Плачинда, Є. Гуцало, Ю. Мейгеш, Р. Федорів, І. Білик, С. Тельнюк, Л. Горlach, В. Базилевський і т. д.). «Окремим рядком» виділявся при цьому і Ю. Смолич як автор «Розповідей про неспокій», у яких, монляв, проглядаються підступні спроби «перегляду історії», «реабілітації» ВАПЛІТЕ й недооцінки «найближчої до партії літературної організації» ВУСПП. Всього цього було достатньо, щоб створити в критиці й літературознавстві винятково напружену атмосферу. Ішлося ж бо у «головному» партійному органі не про якісь там недохопи в галузі «ремесла», а про недостатню ідейну забезпеченість цього «ремесла». Письменники й літературознавці повелися за тих обставин по-різному: одних це штовхнуло до ще вищих тонів у критиці не раз критикованих уже літературних явищ, інших було примушено вдатися до невластивого їм розвінчання зарубіжних «фальсифікаторів» радянської літератури, ще іншим довелося публічно (в пресі) визнавати свої «помилки» тощо. Розгорнулася у 70-х роках кампанія вилучення з членства в Спілці письменників (серед багатьох виключених були критики й історики літератури І. Дзюба, В. Іванисенко), звільнення з роботи вчених-філологів з подальшою неможливістю влаштуватися до праці за фахом (Л. Махновець, М. Коцюбинська, Ю. Бадзьо, С. Кириченко та ін.); посиленням «проробкам» була піддана творчість тих письменників, які виявляли буцімто «антиісторизм мислення» чи «згущували фарби на нетипових моментах» (Г. Коновалов і Ю. Ярмаш, виступаючи в періодиці, шукали цих «вад» у Б. Харчука; А. Гордієнко, автор праці «Магістралі прогресу і тупики «деідеологізації», — у Гр. Тютюнника; різкій критиці піддано було роман І. Білика «Меч Арея», роман Р. Іванченка «Клятва» і т. д.). -

Тим часом значна частина велемовних статей присвячувалась ілюстративним літературним підробкам на «робітничу» тему (на зразок романів В. Собка «Лихобор», Ю. Бедзика «Поверх— 42» та ін.), мемуарним «шедеврам» Л. Брежнева «Мала земля», «Відродження», «Цілина» (монографія О. Мазуркевича «Трилогія високих пристрастей», 1982); безліч статей різних авторів у періодиці — «боротьбі» з зарубіжними дослідниками й видавцями української літератури (зб. статей «Проти фальшивих концепцій», 1974; «В чаду фальшивих ідей», 1974; зб. творів, спрямованих проти українського буржуазного націоналізму «Зброєю слова», вип. 1-й — 1973, вип. 2-й — 1974; монографії В. Шпака «Сучасні фаль-

сифікатори ідейної спадщини Т. Шевченка», 1974; В. Микитася «Проти фальсифікації спадщини Лесі Українки», 1974; «Правда про Василя Стефаника», 1975; М. Дубини «Слово ненависті і гніву», 1979; «Правда звинувачує», 1982; щорічник «Пост Ярослава Галана» тощо). Академічне літературознавство вщерт було виповнене студіями, в яких під єдиним, партійно-ідеологічним кутом зору переглядався весь літпроцес України, і в такий спосіб ще раз «науково узаконувались» ті псевдоположення, в основі яких не було жодного наукового змісту: класовий характер художньої творчості, історичний оптимізм літератури, закономірності партійного керівництва художнім процесом тощо. Широкого розголосу набуває в цей час псевдотеза про соцреалізм як світову естетичну систему. Про все це (більшою чи меншою мірою) йшлося в багатьох колективних збірниках статей, у підручнику для студентів «Теорія літератури» (за редакцією проф. В. Воробйова та проф. Г. В'язовського, К., 1975), де згадані псевдоположення закріплювались на рівні церковних догматів. Певний «продих» у них міг з'явитися лише тоді, коли йшлося про суто «технічні» особливості літературної творчості (структура художнього образу, літературні роди і види, композиція твору і характер, стилі й жанри літератури тощо).

Найпосутніша основа цього — цілковита *не-свобода*, неволя наукового мислення. Вона прелютим холодом сковувала творчі потенції дослідників, часто перетворювала їхні думки на набір відомих тез і положень, підпорядкованих ідеологічній доктрині. Найнесподіванішим при цьому було те, що паралельно зі збільшенням у літературній науці праць, позначених приневоленим мисленням, інтенсивно стали продукуватись роботи саме про свободу творчості й думання. М. Шамота в 1978 р. перевидав «перероблену й доповнену» монографію «Про свободу творчості» (російською мовою виходила в 1967 р.); зб. статей Є. Шаблювського в 1973 р. виходить під назвою «Свобода творчості й громадянська відповідальність письменника»; стаття Л. Новиченка «Широта пошуків, розмаїття барв» мала підзаголовок «Свобода творчості в СРСР і художнє багатство радянської літератури»; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка разом із СПУ проводять науково-теоретичну конференцію на тему «Конституційні гарантії свободи творчості в СРСР і сучасна радянська література», видавши потім матеріали конференції в серійному збірнику «Питання соціалістичного реалізму» (К-, 1979). Всі авторські розмірковування «крутилися» навколо того самого: марксистсько-ленінського розуміння свободи як «пізнаної необхідності» й обов'язкового виявлення в творчості класової, партійної позиції митця.

Однак окремим підрозділам науково-критичного мислення інколи щастило «вислизати» з цих лещат, що помітно на деяких словниково-бібліографічних працях, виданих у 60—80-х роках; серед них, зокрема, — «Літературний щоденник», укладений М. Терешенком у 1968 р., п'ятитомний біо-бібліографічний словник «Українські письменники» (1960—1965), бібліографічний покажчик «М. Т. Рильський» (1966), «Шевченківський словник у 2-х т.» (1976—1977), окремі «біографії» письменників у документах і фотографіях (Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри та ін.), які виходили у видавництвах «Радянська школа» та ін. Хоча тут і не було спроб сягнути повноти літературного процесу, ввести до нього традиційно «одіозні» постаті, зате чимало інших явищ і фактів літературного життя були бодай названі, зафіксовані. Особливо характерний з цього боку «Шевченківський словник», де вперше у вітчизняному шевченкознавстві було представлено десятки нових імен і явищ, пов'язаних з іменем Кобзаря. Слабкою ланкою словника залишались, на думку одного з рецензентів, деякі теоретичні проблеми творчості поета, «світогляд і творчий метод, творча індивідуальність, стильова своєрідність, новаторство, художня система, естетика, типологічні зв'язки з світовою поезією та ін.»<sup>1</sup>. В одних випадках ці проблеми висвітлювались у душі «замаскованих» соціологічних вульгаризацій, в інших — залишались зовсім поза увагою авторів «Словника».

Утім, не можна забувати про оті вже згадувані неможливі, драконівські умови для виявлення власної думки в 70-х і в першій половині 80-х років. Керівникам видавництва та періодичних видань спускалися «згори» списки письменників і вчених, яких «не можна» було згадувати в публікаціях, негласно поширювався перелік тем і проблем, які не повинні були досліджуватись ні у вузах, ні в академічних наукових інститутах. Наслідки не дали себе довго чекати: протягом 70-х років в Інституті літератури не було захищено майже жодної дисертації, в якій би йшлося про «найбільш одіозний» літературний процес 20-х років ХХ ст. Цілковитий вакуум у дослідженні цієї проблематики не створився тоді лише тому, що напередодні 70-х років було видано кілька монографій — доцентів обласних вузів З. Голубевої «Український радянський роман 20-х років» (1967) й В. Півторадні «Українська література перших років революції» (1968) (яких не минули своєю «увагою» пильні критичні дозорці)

<sup>1</sup> Зозуля М. Шевченковская энциклопедия: тип издания, его возможности и перспективы // Вопр. литературн. 1977. № 9. С. 246.



та Б. Корсунської «Поезія нового світу» (1967); до цієї теми звернуті були також дві дисертації, підготовлені й захищені в Київському університеті: одна про творчість Є. Плужника (Л. Скирда), друга — про новелістику 20-х років (М. Наєнко). З великими труднощами й дуже вибірково допускались до захистів дисертації на теми з давньої української літератури, з питань розвитку «нереалістичних» стилів (бо ж «генеральним» стилем оголошувався тільки реалізм), з проблем літературного «шістдесятництва», не кажучи вже про літературу, що розвивалась у вигнанні. «Щастило» часом на дослідження окремим жанрам чи видам творчості, де авторам удавалося помітно зменшувати кількість ідеологічних міркувань на одиницю наукового тексту. Про роман, зокрема, опублікували монографії М. Сиротюк («Український радянський історичний роман», 1962); Л. Новиченко («Український радянський роман», 1976); З. Голубева («Нові грані жанру», 1978); М. Левченко («Роман і сучасність», 1964, «Епос і людина», 1967); В. Власенко («Український дожовтневий роман», 1983); М. Наєнко («П'ятиліття українського роману», 1985); В. Дончик «Грані сучасної прози», 1970; «Український радянський роман», 1987); М. Ільницький («Людина в історії. Сучасний український історичний роман», 1989); поетичним жанрам присвячені дослідження Л. Новиченка, Є. Адельгейма, М. Ільницького, О. Шпильової, Є. Прісовського, І. Зуба, А. Макарова, Т. Салиги, В. Моренця, О. Никанорової, Н. Білоцерківець та ін.; про драматургію опублікували статті й монографії Й. Кисельов, Н. Кузякіна, Д. Вакуленко, Л. Дем'янівська, І. Михайлин; «мала проза» була предметом вивчення І. Денісюка, В. Фашенка та ін.; про поему (в тому числі драматичну) запропонували кілька публікацій М. Гнатюк, Б. Мельничук, М. Острик, Л. Скирда, Ю. Хабатюк та ін. Помітною була активізація в дослідженнях літературних взаємозв'язків і розвитку літератур в інших республіках колишнього Союзу. Відтак з'явилися монографії й статті про взаємини української літератури з літературами Грузії (Л. Грицик, О. Мушкудіані, О. Синиченко, Г. Халимоненко, Р. Чілачава), Вірменії (О. Божко, Л. Задорожна, В. Кочевський) та ін. Певний час вже у 80-ті роки осмисленням різних явищ у літературах народів СРСР займався І. Дзюба, видавши ґрунтовні збірники статей і монографії «На пульсі доби» (1981), «Стефан Зорян в історії вірменської літератури» (1982), «Автографи відродження» (1986), «Садридін Айні» (1987).

Розробка тем з літературних взаємозв'язків далеко не завжди відзначалася науковою глибиною; мали місце при

цьому прісні переліки письменницьких контактів і поверхові описи «спільних тем» у їхній творчості, неприхована спекуляція й вульгаризація у трактуванні проблеми «зближення літератур» і формування нібито єдиної, багатонаціональної, радянської літератури. Особливо грішили цим роботи про українсько-російські літературні взаємини, де, крім усього, українська література розглядалася неодмінно як «похідна» від російської. Але найбільше усіляких спекуляцій і вульгаризацій містили ті дослідження, що присвячувались суто відображальним можливостям літератури — відтворенню в ній «героїки» й «реального гуманізму», освоєнню «робітничої» і «селянської» тем, утвердженню письменниками ідей партійності, народності і т. ін.

Утім, темами, яким «щастило» в літературознавстві 70-х — початку 80-х років, проблематика наукової критики в літературному процесі материкової України, звичайно, не вичерпувалася. Були серед них також інші, часом менш помітні й «гучні», але саме вони (як переконує в цьому погляд з відстані) все ж не дали українській науці, про літературу повністю зупинитись чи рухатись тільки в хибному напрямку. Окремі з цих тем «підказував» сам художній процес, інші виростали, як правило, з іманентного ґрунту літературознавства. Щодо перших, то вони найбезпосередніше стимулювались тією новою якістю, яку внесла в художнє мислення 70-х років так звана «химерна» проза, новий етап якої, після відомого роману О. Ільченка, пов'язувався передусім з появою роману В. Земляка «Лебедина зграя», але й не тільки з ним, тут і «Ірій» В. Дрозда, і «Зорі й оселедці» В. Міняйла, «Черлене вино» Р. Іваничука, «Левине серце» П. Загребельного, «Оглянься з осені» В. Яворівського та ін.

Міркуючи над питаннями, які пропонувала «химерна проза», критика в 70-х роках і пізніше стала уважнішою до літературної форми, чимдалі допевнюючись, що література таки не ілюструє життя, а постійно щось у ньому відкриває. Почастішали відтак розмови про течії й напрямки в сучасному літературному процесі (щорічники «Рік '75» та ін., до 19<sup>75</sup> р.; збірник досліджень «Художнє розмаїття сучасної радянської літератури» за редакцією Л. Новиченка, 1982), про відродження «школи» умовно-фольклорного, алегоричного, амбівалентного мислення («Художня умовність в українській радянській прозі» А. Кравченка, 1988) тощо.

Певне пошквалення, яке все ж мало місце в літературознавстві 70-х — початку 80-х років, було пов'язане з іманентною природою самої науки про літературу. Вона не могла не чинити внутрішнього опору ідеологічному насилью над собою, і тому в окремих своїх виявах проривалася у

власне наукові сфери й там давала змогу розвинути свої притлумлюваним потенціям, своїй природній енергії. Як наслідок, з'являються свіжі (в науковому розумінні) повідомлення на традиційних шевченківських конференціях, матеріали яких систематично публікуються з 1954 р.; на міжнародних з'їздах славістів, котрі через кожних п'ять років проводяться в столицях слов'янських країн (дев'ятий відбувся в Києві 1988 р.); на конференціях з питань художності літератури і т. д. Одна з таких конференцій відбулася 1978 р. в Донецьку, де її учасникам були запропоновані навіть доповіді про «нетрадиційні» в радянському літературознавстві («буржуазні») форми аналізу художніх творів — структуралізм, семіотику, компаративістику. Це був час, коли в науку про літературу поверталися дослідження послідовного опозиціонера соцреалістичним уявленням про художню творчість М. Бахтіна, коли в мову науки почали входити мало вживані раніше поняття «естетика художнього слова», «художня картина світу», «теорія хронотопу», «амбівалентність мислення», «карнавалізація літератури» тощо. До них зверталася й частина українських учених. Так чи інакше, а все це стимулювало інтерес дослідників до таких першооснов літератури, як стиль і поетика, жанр і естетика, текст і стилістика, слово й емоція тощо, котрі давали змогу глибше проникати в філософію художньої творчості, виявляти в різних літературних явищах поліфонічну таїну письменницької думки, секрети пошуків нею смислу людського буття. З цього погляду показові дослідження 70~80-х років, що присвячувались переломним, визначальним явищам в українському літературному процесі, зокрема — зв'язкам літератури з фольклорною творчістю («Давня українська проза. Роль фольклору у формуванні образного мислення українських прозаїків 16—поч. 18 ст.» М. Грицаця, 1975; «Українська література другої половини 18 ст. і усна народна творчість» О. Мишанича, 1980); становленню нової літератури й ролі в цьому процесі І. Котляревського («На рубежі літературних епох» М. Яценка, 1977; «Становлення нової української літератури» П. Хропка, 1988); розвитку літературно-естетичної думки від давнини до найновіших часів («Нарис розвитку естетичної думки України» І. Іваньо, 1981); функціонуванню художніх стилів і напрямів («Українська література XIX ст. Напрями, течії» і «Українська література кінця XIX — початку XX ст. Напрями, течії» Н. Калениченко, 1977, 1988; «Ідейно-естетичні основи українського романтизму» Т. Комаринця, 1988; збірник «Українське літературне барокко», 1987; «Романтичний епос» М. Наєнка, 1988; «Романтична стильова течія в українській радянській

поезії 20—30-х років» Ю. Коваліва, 1988; «Українська романтична проза 20—60-х років XIX ст.» Є. Нахліка, 1988; «Просвітительський реалізм в українській літературі» О. І. Гончара, 1989); осмисленню жанрового спектра літератури («Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст.», 1986; «Поезія шевченківської епохи. Система жанрів» М. Бондаря, 1986; «Жанр трагедії в українській радянській драматургії» І. Михайлина 1989).

Поширив проблемно-тематичний спектр висвітлення в оглядових і портретних розвідках нової літератури, творчості її чільних репрезентантів (дослідження В. Шубравського, М. Яценка, П. Федченка, Ф. Погребенника, В. Смілянської, Б. Деркача, М. Грищоти, Р. Мішука, Н. Чамати, М. Павлюка, Н. Шумило, Л. Мороз, Л. Гаєвської, Т. Гундорової, Л. Скупейка та ін.).

Поволі, але дедалі настійливіше позбувається спрощених ідеологічних нашарувань теорія літератури, з'являються праці, для яких характерне проникнення в деякі теоретико-естетичні питання творчості («Естетика і критика. Філософсько-естетичні проблеми художньої критики» Р. Гром'яка, 1975; «Світ образу» А. Макарова, 1977; «Діалектика художнього образу» А. Костенка, 1986; «Мистецтво: напрямки, течії, стилі» Д. Наливайка, 1981, 1985; «Про художню цінність» О. Білого, 1986; «Творче мислення письменника» Г. В'язовського, 1982; «Генезис художнього мислення» М. Ігнатенка, 1987; «Субстанції незримого вогонь» К. Фролової, 1983; «У світі вічних критеріїв» Г. Клочка, 1989). Розкриттю основ індивідуальної поетики письменників присвячено монографії та літературно-критичні нариси «Поетичний світ Максима Рильського» (кн. 1 — 1980, кн. 2 — 1993) Л. Новиченка, «Літературні профілі» (1984) М. Слабошпицького, «Павло Загребельний» (1984) В. Фашенка, «Романи Михайла Стельмаха» (1985) Г. Штона, «Дмитро Павличко» (1985) та «І ван Драч» (1986) М. Ільницького, «Душа моя сонця намріяла...» (1986) і «Поетика Бориса Олійника» (1989) Г. Клочка, «Олесь Гончар» (1987) А. Погрібного, «Наближення» (1988) М. Жулинського, «Проза монументального історизму» (1988) М. Стрельбицького, «Юрій Яновський. Життя і творчість» (1988) В. Панченка, «Іван Драч» (1989) і «Василь Симоненко» (1990) А. Ткаченка, «Микола Вінграновський» (1989) Т. Салиги, «Молодий я, молодий...» (1990) С. Тельнюка, «Володимир Сосюра» (1990) В. Моренця, «Микола Зеров» (1990) та «Ліна Костенко» (1990) В. Брюховецького, «Остап Вишня» (1991) І. Зуба та численні інші роботи. (Тут же слід відзначити ґрунтовні дослідження, присвячені Г. Сковороді — «Знаю

чоловека...» Ю. Барабаша, М., 1989, та Т. Шевченкові— «Святим огненным словом...» В. Смілянської, 1990).

Привернули увагу окремі дослідження порівняно вужчих історико-теоретичних проблем — текстології, художнього конфлікту (наприклад, «Художній конфлікт і розвиток сучасної радянської прози» А. Погрібного, 1981), віршування (Г. Сидоренко, Н. Чамата), гумору й сатири (В. Косяченко, Ю. Цеков, П. Майдаченко), і, з другого боку, актуальні ширші й вужчі розвідки в пресі на теми українського духовно-культурного відродження, «білих плям», «забутих імен» (статті М. Жулинського, П. Кононенка, А. Погрібного, В. Мельника, С. Гречанюка, І. Кравченка, М. Слабошпицького, М. Рябчука, М. Сулими, Ю. Коваліва, Т. Салиги, Л. Череватенка, С. Андрусів, О. Забужко, О. Пахльовської, Л. Таран, В. Дяченка, М. Славинського та ін.).

Певний інтерес викликало критичне осмислення дитячої літератури (В. Брюховецький, С. Іванюк, В. Костюченко, Л. Киличенко, В. Неділько та ін.); специфіка й історичного розвитку літературної критики («Історія української літературної критики. Дожовтневий період», 1988; монографічні праці В. Брюховецького «Силове поле критики», 1984, і «Специфіка і функції літературно-критичної діяльності», 1986); проблеми читача української літератури від давнини до сучасності (Г. Сивокінь «Одвічний діалог», 1984); есеїстичне осмислення літературних явищ самими письменниками (О. Гончар, І. Драч, Д. Павличко, Б. Олійник, Вал. Шевчук та ін.).

«Плюси» і «мінуси» цього літературознавчого «масиву» найповніше виявили себе в тих дослідженнях 80-х років, які можна назвати підсумковими щодо всього соцреалістичного, радянського літературознавства. Маються на увазі насамперед двотомна «Історія української літератури» (1987—1988); двотомна «Історія українсько-російських літературних зв'язків» (1987); п'ятитомна «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (1987—1992); перші томи п'ятитомної «Української літературної енциклопедії» (1988) і багатотомне видання «Бібліотеки української літератури», кожен том якого виходить із ґрунтовними передмовами та коментарями науково-академічного типу. Ці дослідження виконувались переважно вченими Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, де (після необґрунтованого закриття в 70-х роках відділу літератури у Львівському Інституті суспільних наук) зосереджувався основний науковий потенціал українського літературознавства. Вузівська наука про літературу в 70—80-х роках стала займати в ньому дедалі вужчий сек-

тор; вибірково беручи участь у створенні спільних з Інститутом літератури досліджень, вона найбільш помітною була в підготовці нових посібників для викладачів і нових підручників для студентів — з давньої української літератури (за редакцією М. Грицаця), з історії української літератури першої половини ХІХ ст. (за редакцією І. Скрипника) та другої половини ХІХ ст. (за редакцією Н. Жук, Л. Іванова, С. Шаховського) і радянського періоду (за редакцією П. Кононенка і В. Фашенка). Підручник «Основи літературно-художньої критики» створив Ю. Бурляй, з методики викладання літератури у вузах — В. Неділько, з української дитячої літератури — Л. Киличенко, П. Лещенко, І. Проценко. За змістом усі ці підручники не тільки не йшли далі восьмитомної «Історії української літератури», а були навіть прямолінійнішими в оцінках деяких літературних явищ, оскільки «враховували» критику восьмитомника, згадувану вище; особливо жорсткими тут залишалися класово-партійні рамки, що накладалися на творчість кожного письменника, означення ступеня зв'язків української літератури з літературою російською тощо.

Двотомна «Історія української літератури» (голова редакційної колегії — І. Дзевєрін), як слушно зауважено в передмові до неї, не була стислим конспектом восьмитомної «Історії...», що виходила двадцятьма роками раніше. Вона була кроком уперед, містила почасти нову аналітичну інформацію і про деякі добре відомі, і про раніше замовчувані чи хибно трактовані літературні явища. Сприяла цьому, зокрема, значна пошукова й текстологічна робота, виконана в процесі академічного видання деяких пам'яток давньої літератури (В. Кречотень, О. Мишанич, В. Микитась, Г. Павленко, М. Судима, В. Яременко та ін.), п'ятдесятитомного зібрання творів І. Франка, відзначеного в 1989 р. Державною премією УРСР імені Т. Г. Шевченка, багатотомних зібрань творів М. Рильського (голова редколегії Л. Новиченко) і П. Тичини (голова редколегії О. Гончар), а також текстологічні дослідження класичної літератури, здійснені М. Сиваченком («Студії над гуморесками Степана Руданського», 1979; «Над текстами українських письменників», 1985; «Текстологія поетичних творів Павла Грабовського», 1976 та ін.), авторами періодичного збірника «Питання текстології» (почав виходити в 1968 р.) В. Бородіним, М. Гончаруком, А. Полотай, К. Секаревою, Т. Третяченко та ін. Найсуттєвішу ж роль відіграла поступова зміна уявлень про сам феномен художньої творчості, що намітилась після 1985 р. До цілковитого відходу від ідеологічних догм, якими регламентувалося літературознавче мислення, час іще не

дійшов, але певне значення (в оцінках переважно явищ класичної літератури) мала зміна пріоритетів: класові цінності щодалі поступалися місцем перед загальнолюдськими. Ця контамінація (хоч і здійснювалася певний час у рамках офіційної ідеології марксизму-ленізму) дала змогу дослідникам демократичніше поглянути на проблему цілісності українського творчого процесу, зокрема вписати в нього, хай поки що обережно, кілька літературних явищ, які донедавна існували тільки із застрашливими характеристиками (В. Винниченко, М. Хвильовий, В. Підмогильний та ін.). Втім, усе ще залишалися для дослідників у стані неприйнятних «для нас» буржуазно-націоналістичних істориків і літературознавців М. Грушевський та С. Єфремов, а такі, як О. Бургардт чи Т. Осьмачка, по-старому характеризувалися як представники «ворожого табору» чи «внутрішні емігранти». Відтак і далі існувала тенденційно створювана фізична неповнота національної літератури. Вона знемагала також від духовної неповноти, особливо в свої радянські роки, коли з неї були витіснені всі нереалістичні стилі й ряд жанрових різновидів творчості (трагікомедія, наприклад), коли тему національно-визвольної боротьби 1917—1919 рр. «дозволялось» розробляти лише в шаржовано-карикатурному вигляді (як у діалогії Ю. Смолича «Рік народження 1917-й»), а теми, пов'язані з голодоморами 1922, 1933 і 1947 років, узагалі були «закритими» для письменників,— про все це у двотомній «Історії української літератури» не писалося. Минав 1988 рік, в Україні в науковому літературознавстві все ще мирно співіснували нове й застаріле. Одна зі статей про повернення в літературу В. Винниченка мала дуже промовисту назву: «Оцінюємо з класових позицій»... У дев'ятитомній «Истории всемирной литературы» поняття «Україна» й «українська література» вперше згадані лише в третьому томі, де мовиться про художнє життя східних слов'ян у XIV ст., всі раніші літературні явища, зокрема Київської Русі, віднесені до «древнерусской литературы» (навіть «Київський літопис» чи «Галицько-волинський літопис»). Аберация, виявляється, річ багатогранна: бувають у ній грані суто ідеологічні (як у випадку з оцінкою В. Винниченка чи М. Хвильового), а бувають і відверто експансіоністсько-шовіністичні (як у факті академічного позбавлення України прав на літературу Київської Русі).

Написанню «Української літератури в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (голова редакційної колегії — Г. Вервес) передувала значна підготовча робота, виконана протягом останніх десятиліть дослідниками зарубіжних і національної літератур в академічному

Інституті літератури ім. Т. Шевченка. Певний внесок зробило також вузівське літературознавство та літературознавство, що розвивалося завдяки українцям зарубіжжя (З. Генік-Березовська, М. Ласло-Куцок, М. Мольнар, М. Неврлі, П. Кірхнер, Т. Мураї, Р. Гебнер та ін.). Частина зарубіжних українців стала співавторами п'ятитомника, внісши до нього певний і методологічний, і стильовий колорит.

У найзагальніших рисах тема п'ятитомника зводиться до осмислення двох рецепцій: української літератури за рубежем і зарубіжних літератур в Україні. Грунтовність і глибина тут перебувають у прямій залежності від того, як глибоко було розроблене те чи те питання в раніших дослідженнях. Наявність, скажимо, створених у 60-х — на початку 80-х років робіт Г. Вервеса «Максим Рильський у колі слов'янських поетів» (1972), «Ярослав Івашкевич» (1978), Л. Коваленка «Павло Тичина і поезія слов'ян» (у його книзі «Мовами світу», 1984), Д. Затонського «Австрійська література в ХХ ст.» (1985), Т. Денисової «Екзистенціалізм і сучасний американський роман» (1985), В. Ведіної, Ю. Булаховської, В. Климчука, Г. Сиваченко, В. Шевчука про польську, болгарську, словацьку і чеську літератури, О. Чичеріна, т. Якимович, А. Волкова та ін.— про художні тенденції в різних західних літературах, І. Мегели, К. Шахової і А. Гедеш — про деякі питання розвитку угорської літератури, О. Гайнічеру і Т. Носенко — румунської, Д. Наливайка — про рух художніх форм у зарубіжних літературах середньовіччя та новіших часів, В. Харитонова і Ю. Покальчука — про особливості літературного процесу в латиноамериканських країнах,— усе це певним чином позначилось і на якості та повноті відповідних розділів у п'ятитомнику. Мала значення, звичайно, глибина осмислення в роботах цих авторів суто українського літературного матеріалу (на рівні не лише контактних зв'язків, а насамперед — широких типологічних зіставлень), який протягом останніх десятиліть охоплювався в дослідженнях «зарубіжників» прихапцем. Суттєвою рисою п'ятитомника слід вважати теоретичну постановку проблеми дослідження української літератури в системі світових літератур. На цей час припадає (певною мірою внаслідок послаблення протистоянь у міжнародній політиці) активізація контактів літературознавців України і української діаспори. Досвід дослідників із української діаспори тут виявився особливо повчальним, оскільки в ньому відсутнє запобігання перед ідеологічними догмами, але наявне постійне прагнення тримати в полі зору всі складові, всіх учасників літературного процесу, бачити його в контексті світових художніх систем і у зв'язках саме з національною психологією мистецької творчості.

Публікації літературознавців зарубіжжя відзначалися передовсім ґрунтовною розробкою тих чи тих конкретних проблем літературного процесу й конкретних постатей минулого й сучасного. Таке враження, принаймні, справляють статті й рецензії, друквані в цей період у журналі «Сучасність» (США), збірники й монографічні студії Ю. Шереха (Шевельова), Б. Кравціва, І. Фізера, Ю. Бойка-Блохіна, Г. Грабовича, С. Козака, Б. Рубчака, Я. Пеленського, Дж. Луцького, Л. Рудницького, О. Черненко, Л. Онишкевич, Я. Розумного та інших авторів із українського зарубіжжя, зокрема молодшого покоління (О. Ільницького, Н. Пилип'юк, М. Гарнавського, М. Павлишина, М. Шкандрія). Серед їхніх публікацій (деякі з'являлися спочатку англійською чи німецькою мовами) переважають по-справжньому добротні студії окремого якогось питання (наприклад, у монографії Г. Грабовича «Тпе Роеі аз туіп-такег. А зісіу ої зут'Боліс теапіп§ іп Тагаз 5Неуспепко», яка 1991 р. вийшла в перекладі С. Павличко українською мовою) — на концептуальне прочитання всієї літературної історії досі з них ніхто, зрозуміла річ, не претендував.

Не ставив перед собою таку мету і Ю. Шерех (Шевельов) у збірниках статей «Друга черга» (1978) і «Третя сторожа» (1991), які разом з попереднім збірником «Не для дітей» (1964) утворюють своєрідну критичну трилогію автора. Принагідно він зауважував, що літературну критику вважає для себе побічним (у порівнянні з мовознавством) заняттям, але все це не зашкодило йому дати своє власне трактування багатьом явищам української літературної історії. В рецензії Ю. Шереха на «Історію української літератури» Д. Чижевського (1956) було зроблено припущення, що ця праця, містячи стильове прочитання літературної історії, могла б стати ще більш досконалою й науковою, якби була не «історією імен», а «історією творів». Ю. Шерех, отже, розгортав думку про те, що не слід «замикати» письменників у рамки одного якогось стилю, бо вони в більшості випадків є поліфонічними, належать до різних літературних стилів і напрямків.

Важливо, що стильове означення літературних явищ у Ю. Шереха не тільки «формальне»; воно вбирає різні вияви змісту творів, що відзначав Ю. Шерех і в характеристиці стилів, пропонованій Д. Чижевським: «Стилі визначаються широко як стилістичні системи, як системи жанрів і як світоглядів настанови»<sup>1</sup>. «Історію...» Д. Чижевського Ю. Шерех розглядає як антипод усім «народницьким» «Історіям...»,

зокрема, «Історії українського письменства» С. Єфремова, для якого визначальним було підпорядкування літературних вартостей суспільним, апеляція до народу, його боротьби за волю і т. д. Цю традицію нібито підхопило згодом і радянське літературознавство, замінивши тільки суспільну категорію «народ» на «трудова маса» і т. ін. Цю думку, що згодом прозвучала і в одній зі студій Г. Грабовича<sup>2</sup>, слід уточнити: у «народницьких» «Історіях» ішлося про «народ» у загальнолюдовському, а в радянських — у класовому розумінні (істотно, крім того, що «народницькі» «Історії» стильових вартостей не ігнорували теж, як не ігнорувала «Історія...» Д. Чижевського вартостей суспільних, «світоглядів настанов», що стверджує і сам Ю. Шерех).

Визначальною, однак, в історико-літературній методології Ю. Шереха є згадувана ідея написання «історії творів» української літератури. Крім того, дослідник послідовно прагне розглядати українську літературу (і материкову, і діаспорну) як єдиний організм, та водночас — у контексті світовому.

У другій половині 80-х років в українському літературознавстві чимдалі більшого поширення здобуває думка про пріоритет у мистецтві загальнолюдських цінностей; про обмеженість марксистсько-ленінського погляду на суть творчості як повну підпорядкованість її політичним міфам, з'являються статті з серйозною переоцінкою тих чи тих літературних явищ<sup>2</sup>. Проте лише на рубежі 80—90-х років стався розвал ідеологічно-кон'юнктурного соцреалізму, який понад півстоліття дамокловим мечем висів над головами творців в одній шостій земної кулі. З казематів і спецшовищ почали повертатися раніше арештовані твори й дослідження багатьох письменників і літературознавців — М. Грушевського, С. Єфремова, Б. Лепкого, М. Возняка, Л. Білецького, М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, С. Гординського, Д. Чижевського та ін. Освоєння їх спростовувало понад півстоліття утверджену думку про безсистемність і ненауковість українського літературознавства дореволюційної пори та першого пореволюційного десятиліття, про ущербність його з точки зору методології й гуманізму тощо. Цю ущербність, якщо не цілковиту неспроможність, тепер з різних боків засвідчувало саме радянське літературознавство, «вер-

<sup>1</sup> Грабовая Г- Сергій Єфремов як історик українського письменства // Сучасність. 1976. № 10. С. 52—61.

<sup>2</sup> Див.: Крижанівський С. Ми пізнавали неповторний час. К., 1986; Новиченко Л. Тичина і його час: не зайві доповнення // Рад. літературознавство. 1989. № 3; Коцюбинська М. Корозія таланту (Болючі роздуми про поезію П. Тичини і не тільки про неї) // Рад. літературознавство. 1989.

<sup>1</sup> Шерех Ю. Друга черга. Нью-Йорк, 1978. С. 30.

шине досягнення світової науки про мистецтво». Стало очевидним, що саме ця естетика спрямувала теоретичну й історико-літературну думку на шлях вульгаризації і спекуляції, «перекрила кисень» усім (крім соцреалістичної) школам і напрямкам у науковому літературознавстві, зруйнувала саме уявлення про специфіку художньої творчості, про аналіз і синтез як способи справді дослідницького прочитання її і т. д. Щоб відродитись і йти далі, потрібне було звільнення від усіх подібних деформацій.

Перші роки цього звільнення показали його неоднозначність і несподівану суперечність. Повернуті з казематів художні твори в багатьох випадках залишаються, по суті, «непрочитаними» ні широким читачем, ні професійною критикою, принаймні на початку 90-х років включення цих творів у сучасний художній процес, наукове їх витлумачення тільки починалося.

З реабілітованою історико-літературною і теоретичною спадщиною справи видаються не більш втішними. Г. Грабович, наприклад, пише, що сьогодні не може влаштувати науку ні безликий хронологічний розгляд літпроцесу (як було в радянському літературознавстві), ні ототожнення об'єкта літератури з історією ідей (як у Гатнера і всіх «народницьких» «Історіях»), ні апофеозне захоплення стильовими періодами (як у Д. Чижевського)<sup>1</sup>. Йдеться, отже, про потребу новіших підходів до літературних явищ та їхньої історії, що цілком зрозуміло з погляду прогресу, але не в усьому виправдано з позицій конкретного моменту в історії конкретного, постсоцреалістичного (пострадянського) українського літературознавства. В умовах такого моменту потрібне освоєння й засвоєння всіх історико-літературних традицій, зокрема й нетрадиційних (мемуарних) прочитань окремих фактів літпроцесу, які пропонували в недалекому минулому Ю. Смолич чи В. Минко, М. Рудницький чи Є. Кротевич, а тепер пропонують Г. Костюк («Зустрічі і прощання») чи Д. Нитченко («Від Зінькова до Мельборну»). Без них також неможливим буде повноцінний рух уперед — чи в підтримуваному Г. Грабовичем напрямку рецептивного («спілкування з літературним твором») прочитання історії літератури, чи в напрямку, який пропонував Ю. Шевельов: історія літератури — це історія творів, чи в якомусь іншому.

\* \* \*

; Сімдесят з лишком літ воював більшовизм проти літератури та науки про неї. Та сама природа художньої творчості, попри все, не дала себе покалічити; імунітет її значно порушено, але не атрофовано. Тепер у літератури й літературознавства нові умови й обставини, і нові випробування.

<sup>1</sup> Див.: *Грабовт Г.* Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури // Слово і час. 1992. ж. І. С. 40.

- Андрияшук Р.* Люди зі страху. К., 1966; Додому нема вороття. К., 1976; Думна дорога. К., 1982; Сад без листопаду. К., 1986; Сторонець. К., 1992.
- Базилевський В.* Вертеп: Хроніка душі. К-, 1992; І зав'язь дум, і вільний лет пера: Літературно-критичні статті, есе, студія одного вірша. К-, 1990.
- Близнець В.* Твори: У 2 т. К., 1983.
- Вільде І.* Твори: У 5 т. К., 1986—1987.
- Вінграновський М.* Вибрані твори. К., 1986; П'ять повістей. К., 1987.
- Голобородько В.* Калина об Різдві. К-, 1992.
- Гончар О.* Твори: У 7 т. К., 1987—1988; Далекі вогнища. К., 1987; Чим живемо: На шляхах до українського Відродження. К., 1991.
- Гуцало Є.* Вибрані твори: У 2 т. К., 1987; Позичений чоловік. Приватне життя феномена. К., 1982; Парад планет. К-, 1984; Сльози божої матері. К-, 1990; Блуд: Україна: розпуста і виродження. К., 1993.
- Дімаров А.* Вибрані твори: У 2 т. К-, 1982; Містечкові історії. К., 1983; Біль і гнів. К., 1984; Сільські історії. К., 1987; Боги на продаж. Міські історії. К., 1989; В тіні Сталіна. К., 1990.
- Драч І.* Вибрані твори: У 2 т. К., 1986; Вірші та поеми. К-, 1991; Лист до калини. К-, 1994.
- Дрозд В.* Вибрані твори: У 2 т. К-, 1989; Спектакль. К., 1985; Земля під копитами. К., 1988; Листя землі. К-, 1992; Музей живого письменника, або моя довга дорога в ринок. К., 1994.
- Жиленко І.* Вибране. К., 1990.
- Забайтанський В.* Древо роду. К-, 1990.
- Загребельний П.* Твори: У 6 т. К., 1979—1981; Я, Богдан: Сповідь у славі. К., 1983; Неймовірно оповідання. К-, 1987; Південний комфорт. К., 1988; Безслідний Лукас. К., 1989; Гола душа. К., 1992; Тисячолітній Миколай. К-, 1994.
- Земляк В.* Твори: У 4 т. К., 1983—1984.
- Іванчук Р.* Твори: У 3 т. К-, 1988; Бо війна — війною. Львів, 1991; Чистий метал людського слова: Статті. К., 1991.
- Калинець І.* Пробуджена муза. Варшава, 1991; Невольничка муза. Балтимор — Торонто, 1991.
- Костенко Л.* Вибране. К-, 1989; Маруся Чурай. К., 1979; Сад нетанучих скульптур. К., 1987.
- Малишко А.* Твори: У 5 т. К., 1985—1986.
- Мисик В.* Серед сонячної повені. К., 1987.
- Міняйло В.* Дзеркальний короп. К., 1968; Посланець до живих. К., 1966; Кров мого сина. К-, 1969; Зорі й оселедці. На ясні зорі. К-, 1979; Останній рубіж. К., 1989.
- Мовчан П.* Сіль. К., 1989; Ключ розуміння: Есе, літературно-критичні статті. К., 1990.
- Мушкетер\* Ю.* Твори: У 5 т. К., 1967—1988; Селена. К., 1989; Яса. К., 1987, 1990; Гетьманський скарб. К., 1993.
- Нечерда Б.* Вибране. К., 1991.
- Олійник Б.* Вибрані твори: У 2 т. К., 1984—1985.
- Павличко Д.* Твори: У 3 т. К., 1989.
- Первомайський Л.* Твори: У 7 т. К., 1985—1986.
- Поза традиції: Антологія української модерної поезії в діаспорі. Київ — Торонто — Едмонтон — Оттава, 1993.
- Світличний І.* Серце для куль і для рим. К., 1990; У мене тільки слово. Харків, 1994.
- Симоненко В.* У твоєму імені живу. К., 1994.
- Стельмах М.* Твори: У 6 т. К., 1972—1973.
- Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. Львів, 1994.
- Талалай Л.* Вода в пригорщі. К., 1981; Луна озвалась на ім'я. К., 1988.
- Тютюнник Г.* Твори: У 2 т. К-, 1970.
- Тютюнник Гр.* Твори: У 2 кн. К., 1984.
- Федорів Р.* Твори: У 2 т. К., 1984; Ворожба людська. Львів, 1987.
- Харчук Б.* Твори: У 4 т. К., 1991—1992-.
- Чендей І.* Вибрані твори: У 2 т. К., 1982; Скрип колиски. К., 1989.
- Шевчук Вал.* Вибрані твори. К., 1989; Три листки за вікном. К., 1986; Камінна душа. К., 1987; Птахи з невидимого острова. К., 1989; Мишенне дерево. К-, 1989; Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. К., 1990; Дзигар одвічний. К., 1990; Стежка в траві: Житомирська сага. Харків, 1994; В череві апокаліптичного звіра. К., 1995.
- Щербак Ю.* Бар'єр несумісності. К., 1971; Причини і наслідки. К-, 1987; Сподіватись. К., 1988; Чорнобиль. К., 1989.
- Яворівський В.* І засурмив янгол: Твори у 3 т. К., 1993.
- Історія української літератури: У 2 т. К., 1987—1988.
- Українська література в загальнослов'янському і світовому контексті: У 5 т. К-, 1987—1992.
- Діалектика художнього пошуку. К., 1989.
- Брюховецький В.* Ліна Костенко. К., 1990.
- Гречанюк С.* До слова чесного, живого. К., 1986.
- Дончик В.* Істина — особистість: Творчість П. Загребельного. К., 1984.
- Жулинський М.* Наближення. К., 1988.
- Ільницький М.* Дмитро Павличко. К., 1985.
- Ільницький М.* Іван Драч. К., 1986.
- Клочек Г.* Поетика Бориса Олійника. К., 1989.
- Коваль В.* «Собор» і навколо «Собору». К., 1989.
- Кононенко П.* Українська література: Проблеми розвитку. К., 1994. у
- Кошелівець І.* Розмови в дорозі до себе. К-, 1994.

Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі. К-, 1988.  
 Михайлин І. Жанр трагедії в українській радянській драматургії. К-, 1989.  
 Моренець В. На відстані серця. К., 1986.  
 Никанорова О. Поезії одвічна висота. К-, 1986.  
 Погрібний А. Олесь Гончар. К-, 1987; Криниці, яким не зміліти. К-, 1994.  
 Салига Т. Микола Вінграновський. К-, 1989.  
 Салига Т. Продовження. К-, 1991.  
 Скирда Л. Сучасна українська поезія. К., 1990.  
 Стрельбицький М. Проза монументального історизму. К-, 1988.  
 Ткаченко А. Іван Драч. К-, 1988.  
 Ткаченко А. Василь Симоненко. К., 1990.  
 Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Упор.: В. Яременко, С. Федоренко.: У 3 т. К-, 1993—1994.  
 Штонь Г. Романи Михайла Стельмаха, К-, 1985.

Св. Августин—217  
 Аврахов Г.—11, 464  
 Адамович А.—413  
 Адельгейм Є.—187, 480  
 Айні С—480  
 Айтматов Ч.—273  
 Альенде С—338, 339  
 Андерсен Г.-К.—445  
 Андіївська Е.—32, 213, 214, 226—  
 231 236  
 Андріяшик Р.—6, 17, 19, 22, 241,  
 249, 256, 367, 389—395, 471  
 Андрусів С.—484

Андрухів Д.—12  
 Андрухович Ю.—26, 57, 58, 68—70,  
 257  
 Анна Ярославна —251  
 Анненська А.—444  
 Антоненко-Давидович Б.—6, 11, 476  
 Антонич Б.-І.—55, 101, 125, 138,  
 194, 215, 287, 460, 470  
 Апполінер Г.—33, 95, 236  
 Арістофан —427  
 Аркас М.—13  
 Архипенко О.—211  
 Ахматова А.—177, 190

Бабенко Г.—446, 447  
 Бабій О.—238  
 Бабляк В.—243  
 Бабовал Р.—44, 214  
 Багмут І.—452, 456  
 Багряний І.—31  
 Бадзьо Ю.—6, 167, 261, 297, 472,  
 477  
 Бажан М—6—8, 17, 28, 33, 43, 47,  
 96, 105, 111, 190  
 Бажинов І.—475  
 Базилевич А.—9  
 Базилевський В.—37, 56, 159, 176—  
 179, 263, 477  
 Байрон Дж. Г.—33  
 Барабаш Ю—270, 464, 484  
 Барадулін Р—30, 103  
 Бараташвілі Н.—33  
 Барвінський В.—467  
 Барка В.—32, 205—212, 236  
 Басараб В.—255  
 Басе І.—475  
 Батий —267  
 Бахтін М.—482  
 Бедзик Ю.—249, 256, 477  
 Безорудько В.—422

Безпошадний П.—167  
 Белль Г.—7, 17, 185, 390  
 Беранже П.-Ж—204  
 Бердник О.—6, 22  
 Берне Р.—33, 76  
 Бернштейн М.—466  
 Бичко В.—454  
 Бібік В.—11  
 Білаш О.—8, 89  
 Білецький Л.—463, 466, 489  
 Білецький О.—198, 200, 468, 473—  
 475  
 Білий О.—483  
 Білик І,—6, 9, 251, 477  
 Білкун М.—422  
 Білокур К—40, 411, 412  
 Білоус Д.—34, 419, 457  
 Білоцерківець Н.—26, 42, 56, 480  
 Бічуя Н.—17, 18, 241, 256, 367, 457  
 Блавацький Б.—240  
 Близнець В.—11, 18, 245, 247, 396—  
 401, 459  
 Блрк О.—209  
 Волинський В.—6  
 Бобир Д.—12  
 Богданович М.—33



- Богомолець О.—368  
 Бодлер Ш.—104, 204  
 Божій М.—9  
 Божко О.—13, 480  
 Бойко Б.—246, 255  
 Бойко В. Г.—423, 433  
 Бойко В. Я.—20  
 Бойко В. С.—38, 42  
 Бойко Г.—455  
 Бойко Л.—469  
 Бойко-Блохин Ю.—203, 488  
 Бойчук Б.—32, 33, 206, 209, 213, 218—222, 227, 228  
 Бокаччо Дж.—12  
 Бокшай Й.—9  
 Большак В.—422  
 Бондар В.—28, 52, 53  
 Бондар М.—483  
 Бондарев Ю.—273
- Вагилевич І.—252, 348  
 Вазов І.—95  
 Вайлд О.—235, 236  
 Вакуленко Д.—434, 480  
 Валері П.—236  
 Василевська В.—451  
 Васильківська Є.—213  
 Васильківський О.—247, 256  
 Васильченко С.—444, 446, 447  
 Вацієтис О.—30, 33  
 Величко С.—389  
 Венгерівська М.—12  
 Вервес Г.—475, 486, 487  
 Веретенченко О.—32  
 Верещак Я.—438  
 Вериківський М.—8, 89  
 Верлен П.—33, 204  
 Верьовка Г.—8  
 Ведіна В.—487  
 Винницький А.—44  
 Винниченко В.—13, 444, 460, 465, 470, 471, 486  
 Винничук В.—257  
 Вирган І.—51  
 Вишенський С.—44, 180  
 Вишня Остап—427, 428, 483  
 Війон Ф.—33, 85  
 Вільде І. (Полотнюк Д.)—7, 249, 286—294  
 Вінграновська З.—125
- Боровий В.—39, 53  
 Бородин В.—485  
 Бортняк А.—29, 421  
 Босович В.—438  
 Босх І.—67, 235  
 Братунь Р.—28, 52  
 Брежнев Л.—477  
 Брехт Б.—185, 190, 310  
 Бриль Я.—376, 413  
 Брюгген В.—465, 469  
 Брюховецький В.—111, 483, 484  
 Бузько Д.—6  
 Булаховська Ю.—487  
 Бунін І.—470  
 Бургардт О. (Клен Ю.)—486  
 Бурляй Ю.—485  
 Буряк Б.—465, 469  
 Буряк Ю.—26, 42, 43, 56  
 Бюргер Г. А.—395
- Вінграновський М.—8, 13, 16, 29, 30, 38, 39, 41, 53, 91, 124—136, 158, 159, 168, 170, 197, 200, 203, 214, 219, 220, 245, 457—459, 465, 469, 483  
 Вінграновський С.—125  
 Влад М.—42  
 Владко В.—449  
 Власенко В.—480  
 Близько О.—6, 55  
 Вовк В.—33, 62, 192, 213, 214, 227  
 Вовчок Марко—479  
 Вознесенський А.—30, 33  
 Возняк М.—463, 475, 489  
 Волинський К.—465, 469  
 Волинський П.—466, 475  
 Волков А.—487  
 Володимир Великий—251, 311  
 Волошин І.—259  
 Воробйов В.—478  
 Воробйов М.—26, 39, 43, 55, 57, 58, 62—64, 170, 180, 220, 222  
 Вороний М.—460, 474  
 Воронович Т.—12  
 Воронько П.—52, 456, 469  
 Воскрекасенко С.—419  
 Вражливий В.—6  
 Врублевська В.—436  
 Вухналь Ю.—417  
 В'язовський Г.—478, 483
- Габлевич М.—12  
 Гавриш Ф.—12  
 Гагарін Ю.—29
- Гаєвська Л.—483  
 Гайдар А.—450  
 Галайда І.—44
- Далек Л.—31  
 Далі С.—235  
 Дангулова Н.—381
- Галан Я.—10, 258, 438, 478  
 Галчинський К.—І—33  
 Гамзатов Р.—33, 95  
 Гараєва М.—438  
 Гафіз—76  
 Гебнер Р.—487,  
 Гедеш А.—487  
 Гейне Г.—12, 85, 95  
 Геник-Березовська Г.—487  
 Гельман О.—433  
 Георгіє С.—236  
 Герасимчук Д.—17, 247, 409  
 Герасим'юк В.—26, 42—44, 57, 58, 64—66, 215  
 Геродот—271  
 Герострат—230  
 Гете Й.-В.—12, 33, 76, 95, 185, 190, 395  
 Гетнер Г.—490  
 Гжицький В.—6, 18  
 Гижа О.—247, 255  
 Гірник М.—28  
 Гірник П.—26, 42, 44, 58  
 Глазовий П.—418, 455  
 Глібов Л.—120, 426  
 Глобенко М.—472  
 Глушков В.—404, 436  
 Глущенко М.—9  
 Гмиря Б.—8  
 Гнатюк В.—328  
 Гнатюк Д.—8  
 Гнатюк І.—34, 55  
 Гнатюк М.—480  
 Гнатюк Н.—38  
 Гніздовський Я.—240  
 Говяда В.—435  
 Гоген П.—235  
 Гоголь М.—146, 147, 158, 203, 273, 373  
 Годованець М.—421, 425—427  
 Голубородько В.—6, 29, 39, 43, 62, 158, 180—183, 191, 194, 202, 220  
 Голованівський С.—450  
 Головацький Я.—252, 348  
 Головка А.—357, 446, 475  
 Голота Л.—26, 42  
 Голубева З.—479, 480  
 Гомер—12, 33, 315  
 Гончар О. І.—483  
 Гончар О.—6, 7, 12, 13, 15, 17, 18, 23—25, 138, 232, 243, 248, 250, 254, 263—275, 296, 320, 457, 469—471, 483—485  
 Гончарук З.—28  
 Гончарук М.—485  
 Горак Р.—256  
 Горбаль К.—395  
 Горбенко Л.—42  
 Гордасевич Г.—38  
 Гординський С.—31, 287, 489  
 Гордієнко А.—472, 477  
 Горева Є.—12, 459  
 Горинь Б.—472  
 Горlach Л.—37, 41, 477  
 Горська А.—6  
 Горький М.—327, 339  
 Гостинак С.—44  
 Гофман Е. Т. А.—456  
 Гоян Я.—259  
 Грабович Г.—488—490  
 Грабовський Л.—8  
 Грабовський П.—476, 485  
 Гречанкж С.—25, 263, 484  
 Григорів М.—13, 39, 43, 56, 58, 62, 220, 222  
 Григорій—388  
 Гримич В.—12  
 Григурко І.—254  
 Гриневичева К.—288  
 Грицай М.—482, 485  
 Грищик Л.—480  
 Гришота М.—483  
 Грищенко О.—240  
 Грищук Б.—247  
 Грінченко Б.—444  
 Грінченко М.—445  
 Гром'як Р.—483  
 Грушевський М.—13, 463, 467, 486, 489  
 Губа В.—8, 11  
 Губаренко В.—11  
 Губарев О.—9  
 Гулак М.—252, 348  
 Гуляев Ю.—8  
 Гундорова Т.—483  
 Гурінченко П.—243  
 Гусар-Струк Д.—194, 196, 197  
 Гуцало Є.—6, 8, 12, 16—18, 241, 243—245, 255, 351—367, 457—459, 465, 471, 477  
 Гюго В.—33
- Данило Галицький—348, 349  
 Данте Алігері—12, 33, 206, 209, 211  
 Данченко С.—147

Данькевич К. ^8  
Данько М.—39, 41  
Дворецкий І.—433  
Дей О.—475  
Дем'янівська Л.—480  
Державин В.—228, 232  
Денисенко В.—8, 96  
Денисова Т.—487  
Денисюк І.—480  
Деркач Б.—483  
Дефо Д.—445  
Джамі А. Н.—76  
Дзеверін І.—485  
Дзюб І.—12, 13  
Дзюба Б.—12  
Дзюба І.—8, 136, 167, 173, 185, 195,  
261, 263, 415, 464, 465, 469, 470,  
472, 473, 477, 480  
Дичко Л.—8  
Діброва В.—12, 26, 257  
Дікінсон Е.—236  
Дімаров А.—13, 21—24, 241, 246—  
248, 250, 254, 255, 296, 298—305,  
457  
Дмитренко Л.—28, 185, 436, 437,  
469  
Дмитренко О.—247, 259  
Дніпровський І.—6  
Довбуш О.—38, 351  
Довженко О.—7, 8, 15—17, 20, 30,  
96, 125, 126, 134—138, 268, 275,

Еган Е.—328  
Езоп—421, 426, 427  
Екзюпері А.—101  
Еліан Клавдій—420  
Еліот Т. С.—236

Євтушенко Є.—30  
Єйтс В. Б.—236

Жарський Б.—287  
Железняков В.—459  
Желіховська В.—444  
Жердинівська М.—12  
Жигун Ю.—257  
Жиленко І.—40, 41, 163—166, 457  
Житник В.—12  
Жолдак Б.—257

306, 318, 334, 375, 378, 450, 465,  
468

Долгорукий Юрій—251—311  
Долгош І.—256  
Доленго М.—28  
Домбровська М.—287  
Донченко О.—446, 448, 449, 453  
Дончик В.—270, 411, 464, 476, 480  
Дорошенко І.—465, 475  
Дорошко П.—51—53, 173  
Досвітній О.—6, 474  
Достоевський Ф.—206  
Доценко Р.—12  
Драй-Хмара М.—6, 55, 489  
Драгоманов М.—13, 470, 474  
Драч І.—6, 8, 12, 16, 18, 23—25, 29,  
30, 34, 35, 37—40, 43, 51, 53, 55,  
64, 76, 91, 92, 126, 135—148, 159,  
173, 187, 203, 214, 220, 263, 432,  
433, 437, 456, 465, 468, 469, 483,  
484  
Дроб'язко Є.—12, 33  
Дрозд В.—8, 12, 16, 17, 20—23, 241,  
243—245, 255, 263, 361, 365, 367—  
373, 410, 432, 433, 471, 481  
Дубина М.—249, 478  
Дубовик О.—11  
Дудар Є.—25, 422, 424  
Дузь І.—470  
Дятленко М.—12  
Дяченко В.—484  
Дяченко О.—465

Еллан-Блакитний В.—6, 417  
Елюар П.—33, 203, 470  
Ель Греко—66  
Епк Г.—6, 474

Єфименко О.—13  
Єфремов С.—463, 486, 489

## Ж

Жолдак О.—28  
Жолоб С.—38  
Жук Н.—485  
Жук П.—117  
Жулинський М.—213, 263, 386, 483,  
484  
Журахович С.—17, 243, 259  
Журба Г.—249

## З

Забашта Л.—28, 111, 126  
Забаштанський В.—37, 40, 41,  
172—176  
Забіла Н.—448, 454  
Забужко О.—42, 484  
Завгородній О.—13  
Завгородній Ю.—13  
Загорулько Б.—19, 251  
Загорцев В.—8, 11  
Загребельний П.—12, 17—19, 21,  
23, 24, 241, 245, 249—251, 263,  
305—318, 351, 410, 423, 433, 435—  
437, 481, 483  
Загуд Д.—55  
Задорожна Л.—480  
Залеський Д.—111  
Заливчий А.—476, 477  
Залка М.—428  
Заморій Т.—475  
Зарудний М.—432, 435, 347, 439—  
442

Івакін Ю.—201, 422, 475  
Іваненко О.—448, 451, 453  
Іванисенко В.—6, 11, 126, 464, 465,  
477  
Іваницька М.—445  
Іваничук Р.—6, 8, 9, 16, 18, 19, 24,  
241, 248, 249, 251—253, 344—350,  
471, 481  
Іванов В.—8  
Іванов Д.—25, 40, 42, 56  
Іванов І.—24  
Іванов Л.—485  
Іванов С.—459  
Іванович В.—418  
Іванченко Р.—9, 19, 251, 477  
Іванюк С.—484  
Іваньо І.—482  
Івасюк В.—6, 8

Іжакевич І.—9

Йовенко С.—37, 41

Кава В.—455  
Кавалерідзе І.—8, 437  
Казка А.—71, 72  
Калениченко Н.—475, 482

Засенко О.—475  
Засенко П.—29, 37  
Затонський В.—448  
Затонський Д.—487  
Затулівітер В.—42, 56  
Захарченко В.—6, 167, 246, 248, 255  
Заянчківський Д.—446  
Збанацький Ю.—437, 452, 453, 455  
Збіглей Й.—44  
Земляк (Вацик) В.—12, 13, 19, 241,  
243, 245, 249, 250, 254, 296, 333—  
339, 357, 410, 431, 433, 437, 481  
Зеров М.—6, 55, 71, 73, 463, 464,  
483, 489  
Зінкевич В.—9  
Зорян С.—480  
Зуб І.—173, 464, 470, 480, 483  
Зубанич Ф.—259  
Зубицький В.—11  
Зуевський О.—32, 212, 232—237

Івасюк М.—19, 251, 255  
Івахненко О.—11  
Івашкевич Я.—95, 487  
Івченко Б.—146  
Івченко М.—6, 474  
Ігнатенко М.—483  
Ізарський О.—212  
Ілленко Ю.—6, 8, 146  
Ілля В.—56  
Ільницький М.—180, 464, 469, 480,  
483  
Ільницький О.—488  
Ільченко О.—21, 244, 365, 431, 481  
Іоселіані О.—125  
Ірванець О.—26, 44, 58, 69  
Іріарте Т.—427  
Ірчан М.—464  
Іщенко М.—249

## Й

Йогансен М.—6, 51, 56, 447, 460

## К

Калинець Ірина—185  
Калинець І.—6, 29, 39, 44, 55, 180,  
185, 191, 193—198, 200, 203, 213 ;  
Калитовська М.—31

- Каліка В.—180  
 Калнишевський П.—252, 349  
 Камінгс Е. Є.—190  
 Камшчук А.—459  
 Камю А.—7, 206, 222, 463  
 Нанівесь В.—437  
 Каноат М.—30  
 Капельгородський П.—6, 417, 428  
 Кармалюк У.—94, 437  
 Карманський П.—33, 474  
 Карпенко-Карий І.—125  
 Касян В.—9  
 Каспрук А.—475  
 Кастигієда К.—227  
 Катерина ІІ—349  
 Катулл —104  
 Кафка Ф.—7  
 Капнельсон А.—13, 28, 52  
 Качан А.—459, 460  
 Качкан В.—259  
 Качура Я.—6  
 Качуровський І.—32, 212  
 Кашенко А.—460  
 Квазімодо С.—190  
 Кейс В.—206  
 Кешеля Д.—246, 433, 438  
 Килимник О.—249  
 Килина П.—32, 213  
 Киличенко Л.—484, 48а  
 Кирейко В.—8  
 Киризиук І.—44  
 Кирилюк Є.—474, 475  
 Кириченко С.—477  
 Кир'ян Н.—39,  
 Кисельов Й.—469, 480  
 Кисельов Л.—37, 40, 407  
 Кичинський А.—42  
 Кіплінг Р.—455  
 Кіріко Дж.—234  
 Кірхнер П.—487  
 Кітс Д.—76  
 Клейст Г.—395  
 Клен Ю. (Бургардт О.) —221  
 Клименко М.—41  
 Климчук В.—487  
 Ключек Г.—410, 483  
 Ключина П.—421  
 Князюк В.—259  
 Кобилецький Ю.—475  
 Кобилянська О.—89, 287  
 Кобилянський А.—395  
 Кобилянський В.—474  
 Кобів Й.—12  
 Коваленко Л.—86, 126, 457, 475, 487  
 Ковалинський М.—71  
 Ковалів Ю.—483  
 Коваль Г.—28  
 Коваль Ю.—459  
 Ковач М.—34, 44  
 Ковганюк С.—?2  
 Коверко О.—44  
 Ковінька О.—422, 427—429  
 Ковпак С.—52  
 Ковтун І.—446  
 Когут З.—44  
 Козак Е.—238  
 Козак Сеогій—89  
 Козак Степан—488  
 Козаченко В.—10, 243, 256, 423  
 Козицький П.—8, 89  
 Козланюк П.—422, 451  
 Колесник В.—413  
 Колесник П.—475  
 Колесник С.—6, 11, 259, 260  
 Колесса М.—8  
 Колісник Г.—19, 247  
 Колісниченко А.—247  
 Колісниченко Ю.—6, 260  
 Колодій Вас.—437  
 Колодій Віт.—41  
 Коломієць В.—18, 29, 34, 37, 41  
 Коломієць О.—23, 430—432, 434, 435, 437, 439, 440  
 Коломієць Т.—41, 457  
 Колосова В.—475  
 Комар Б.—455, 459  
 Комаринєць Т.—482  
 Комишанченко М.—466, 467  
 Кониський О.—467, 474  
 Коновалов Г.—477  
 Кононенко П.—263, 464, 476, 484, 485  
 Копань Л.—22, 254  
 Копиленко О.—448, 449, 451  
 Коптілов В.—12, 475  
 Кордун В.—26, 39, 43, 55, 58, 62, 220  
 Корж В.—37  
 Корнійчук О.—432, 433, 442  
 Королева Н.—288  
 Короненко С.—42  
 Коротич В.—8, 16, 29, 30, 35, 53  
 Корсунська Б.—480  
 Корсюк М.—44  
 Корунєць І.—12  
 Кос-Анатольський А.—8  
 Косач Ю.—32  
 Косинка Г.—6, 464, 474, 476  
 Косів М.—464, 484  
 Косматенко А.—419—421  
 Костенко А.—483  
 Костенко Л.—6, 8, 11, 16, 19, 23, 24, 28, 34, 35, 39, 40, 53, 54, 91, 105—115, 200, 203, 218, 437, 456, 465, 469, 483  
 Костецький А.—459  
 Костецький І.—233  
 Костомаров М.—252, 348  
 Костюк Г.—72, 490  
 Косточенко В.—484  
 Косаченко В.—484  
 Котко К.—417  
 Котляревський І.—94, 112, 147, 349, 431, 475, 482  
 Кобхан Г.—8  
 Кошоба Г.—6  
 Кошюбинська М.—6, 11, 464, 468, 477  
 Кошюбинський М.—7, 138, 444  
 Кочевський В.—13, 34, 480  
 Кочерга А.—8  
 Кочур Г.—6, 12, 33, 39, 55  
 Кошелівєць І.—472, 473  
 Кравців Б.—31, 32, 202, 212, 238, 240, 472, 488  
 Кравченко А.—481  
 Кравченко Є.—173, 422  
 Кравченко І.—256, 484  
 Кравченко У.—444  
 Кравчук М.—241, 246, 249  
 Красицький І.—427  
 Лагерльоф С.—459  
 Лагода В.—418  
 Лапський О.—34, 44, 214  
 Ласло-Кушюк М.—487  
 Лафонтен Ж.—204, 427  
 Лашамболі П.—427  
 Левада О.—256, 422, 430, 435  
 Левицький В.—26, 246  
 Левченко М.—480  
 Левчук Т.—8, 147  
 Ленін В.—153, 163, 324, 440, 468  
 Леонардо да Вінчі—427  
 Лепкий Б.—31, 474, 489  
 Лепкий Л.—238  
 Лермонтов М.—95  
 Лесич В.—31, 32, 209  
 Лессінг Г. Е.—427  
 Летюк Є.—28  
 Лещенко П.—485  
 Либонь Семен—44  
 Лисенко А.—12  
 Лисенко В.—173  
 Лисенко М.—147  
 Литвин Ю.—186, 261  
 Литвинєць М.—12  
 Магрітт Р.—234, 235, 237  
 Маєвська Т.—475  
 Мазепа Н.—475  
 Крекотень В.—475, 485  
 Кремінь Д.—26, 42  
 Крим А.—437  
 Кримський А.—72, 73, 474  
 Крищенко В.—9  
 Крижанівський А.—422  
 Крижанівський С.—28, 34, 119, 468, 469  
 Кротевич Є.—490  
 Крупська Н.—445  
 Крутікова Н.—475  
 Крюс Дж.—459  
 Кудлик Р.—29, 159, 409  
 Кузякіна Н.—476, 480  
 Кулаковський В.—19, 251  
 Кулієв К.—33  
 Кулінич А.—475  
 Куліш М.—6, 464, 474, 477  
 Куліш П.—452, 467, 470, 474  
 Куляшов А.—33, 95  
 Кундзіч О.—12  
 Купала Я.—95  
 Кучеренко М.—26  
 Кушнірик І.—12  
 Лишега О.—26, 44, 58, 215, 222, 257  
 Лі Бо—85  
 Лівіцька-Холодна Н.—31  
 Лігостов В.—422, 435, 436  
 Ліндгрєн А.—459  
 Лінтур П.—327  
 Лір Е.—459  
 Лісняк Ю.—12, 459  
 Логвин Ю.—18, 256  
 Логвиненко В.—17, 243  
 Логвиненко М.—469  
 Лозинська Г.—12  
 Лонгфелло Г.-У.—76  
 Лондон Дж.—12  
 Лорка Ф. Г.—33, 95, 185, 188, 190, 470  
 Лубківський Р.—37, 38  
 Лукаш М.—6, 12, 33, 39, 76  
 Лук'яненко Л.—261  
 Лук'яненко О.—422  
 Луцький Ю. (Дж.) —463, 480  
 Лучак М.—44  
 Лучук В.—29, 34, 111  
 Лятуринська О.—31, 209  
 Мазуренко Г.—212  
 Мазуркевич О.—477  
 Майборода Г.—8, 89

Майборода П.—8, 89  
Майданська С.—26, 42  
Майдаченко П.—484  
Макарик І.—44  
Маківчук Ф.—422  
Макогон Д.—287  
Макаров А.—180, 469, 480, 483  
Макарова С.—444  
Максимович Д.—203  
Маланчук В.—476  
Маланюк Є.—31, 212, 240, 472  
Маленький І.—57  
Малець В.—459  
Малик В.—19, 251  
Малиновська М.—247, 469—471, 476  
Малишко А.—8, 17, 18, 28, 50, 86—95, 97, 99, 184, 423, 456, 469  
Малкович І.—26, 42, 43, 57, 215, 459  
Малларме С.—235  
Малларме С.—190, 227, 228, 233, 237  
Мамонтов Я.—6  
Мандельштам О.—236  
Манжара І.—421  
Маняк В.—259  
Маркес Г.—410  
Мартинів Л.—33  
Марченко В.—6, 472  
Масенко Т.—18, 126  
Матісс А.—235  
Махно Н.—295  
Махновець Л.—II, 464, 475, 477  
Мазинський І.—34  
Машенко М.—146, 147  
Мегела І.—12, 487  
Медвідь В.—26, 246  
Межелайтіс Е.—30, 33, 95  
Межиров О.—167  
Мейгеш Ю.—249, 256, 477  
Мейтус Ю.—8  
Мельник В.—173, 484  
Мельников Ю.—368  
Мельничук Б.—480  
Мельничук Т.—6, 43, 58—62  
Мельничук Ю.—422  
Метлинський А.—388  
Мигаль Т.—422  
Микитась В.—475, 478, 485  
Микитенко І.—446  
Микитенко О.—12! 26, 246

Над'ярних Н.—475  
Наєнко М.—480, 482  
Наливайко Д.—483, 487

Микитин Т.—19 • < Н  
Миколайчук І.—8, 146, 147, 431 \*  
Минко В.—18, 73, 442, 443, 490  
Мироненко І.—42, 43  
Мисик В.—6, 8, 18; 28, 36, 48, 51, 71—76  
Мисник П.—465  
Митрофанов В.—12  
Митуса —349, 388  
Михайлин І.—480, 483  
Михайличенко Г.—6  
Мишанич О.—482, 485  
Мікеланджело Буонаротті—114, 217  
Мілютенко Д.—8  
Міняйло В.—12, 241, 245, 249, 250, 255, 296, 355—360, 422, 481  
Мірошніченко Є.—8  
Мірошніченко О.—422  
Мішкевич А.—46, 95  
Мішо А.—204  
Міщенко Д.—19, 243  
Мішук Р.—483  
Мовчан П.—23, 29, 41, 56, 57, 154—158, 263, 379  
Мокренко А.—8  
Мокрієв Ю.—437  
Мокровольський О.—12, 459  
Молякевич Д.—418, 419  
Мольнар М.—487  
Мопассан Г.—12  
Моргаєнко П.—470  
Морговський А.—26  
Моренець В.—480, 483  
Мороз А.—18, 21, 22, 249, 254, 469  
Мороз В.—261  
Мороз Л.—173, 483  
Москаленко А.—259  
Москаленко М.—12, 222  
Москалець К.—26, 58, 257  
Моцарт В.—217, 412  
Мунк Е.—235  
Мураї Т.—487  
Муратов І.—8, 17, 18, 28, 50, 51, 249, 433, 437  
Мусієнко О.—255  
Мушкетик Ю.—12, 17, 22—25, 241, 243, 245, 249, 253, 254, 260, 263\* 318—326, 420, 433  
Мушкудіані О.—13, 480  
М'ястківський А.—12, 457

Наливайко Северин—440  
Наливайко С.—13  
Налковська С.—287

Нахлік Є.—483  
Неборак В.—26, 44, 57, 58, 69  
Неврлі М.—487  
Недзвідський А.—476  
Неділько В.—484, 485  
Незвал В.—33, 95, 204  
Некрасов М.—89, 95  
Немирович І.—419—421, 423  
Неруда П.—33, 95, 144, 222  
Неруда Я.—85  
Нестайко В.—455, 458  
Нечай Д.—94  
Нечерда Б.—16, 29, 30, 158—163  
Нижанківський Б.—31

Овідій— 101, 325  
Овсієнко В.—192  
Олень О.—444, 460, 474, 477  
Олійник Б.—8, 16, 24, 29, 30, 37—40, 53, 54, 147—153, 263, 483, 484  
Олійник М.—256  
Олійник С.—173, 417, 418  
Олійник Ю.—26, 256  
Онишкевич Л.—488  
Онкович Д.—38

Павленко Г.—485  
Павличко Д.—6, 11, 16, 23, 25, 28, 34, 35, 37, 40, 53, 92, 95—105, 214, 218, 220, 263, 375, 456, 465, 483, 484  
Павличко П.—96  
Павличко С.—12, 488  
Павлишин М.—488  
Павлюк М.—12  
Павлюк М.—483  
Пагутяк Г.—22, 26, 256  
Паламарчук Г.—41  
Паламарчук Д.—12  
Палій Л.—212  
Панч П.—449, 456  
Панченко В.—263, 483  
Папаргаї Д.—44  
Параджанов С.—8  
Пархоменко О.—455  
Пархомовська О.—13  
Пасівенко В.—11  
Пастернак Б.—190  
Патик В.—9  
Пахльовська О.—12, 484  
Пачовський В.—474  
Пашкевич А.—121  
Пашковський Є.—26, 257

Нижанківський Н.—238  
Никанорова О.—73, 480  
Нитченко Д.—490  
Новаківський О.—196, 238  
Новалис —395  
Новиченко Л.—145, 462, 465, 468, 469, 476, 478, 480, 481, 483, 485  
Нойбауер Е.—395  
Норд В. (Мисик В.) —72  
Носань С.—26  
Носенко Т.—487  
Нудьга Г.—345, 375  
Няхай М.—44

Орлик П.—31  
Орест (Зеров) М.—212, 232, 233  
Осадчий В.—56, 170  
Осадчий І.—117  
Осадчук П.—25, 37  
Осика Л.—8, 96, 147  
Острик М.—469, 480  
Островський М.—148  
Осьмачка Т.—31, 212, 464, 486

Пеленський Я.—488  
Первомайський (Гуревич) Л.—8, 15, 28, 34, 36, 49, 77—86, 243, 249, 254, 296, 309, 448, 450  
Перебийніс П.—42  
Перепада А.—12  
Перепада А. (Світличний І.) —201  
Перерва А.—42  
Петефі Ш.—85  
Петлюра С.—280  
Петренко М.—41, 52, 53, 55, 437  
Петрик В. (Стус В.) —185  
Петриненко Д.—8  
Петрицький А.—9  
Петро І.—386  
Пилипенко С.—417  
Пилип'юк Н.—488  
Письменна Л.—455  
Півторадні В.—479  
Підмогильний В.—6, 464, 474, 476, 486  
Підпалій В.—29, 30, 36, 170  
Підсуха О.—25, 28, 52, 433, 435, 437  
Пікассо П.—235, 411  
Пільгук І.—475  
Пінчевський М.—12  
Пінчук С.—476

Платонов Ю.—446  
Плачинда С.—6, 20, 25, 259, 260, 477  
Плотін н.—227  
Плоткін Г.—437  
Плужник Є.—6, 55, 177, 215, 464, 480  
Плутарх —427  
Плото А.—12  
Плюш В.—263  
Плюш Л.—208  
Погребенник Ф.—483  
Погрібний А.—263, 483, 484  
Погутяк С.—214  
Позаяк Юрко—44  
Покальчук Ю.—13, 487  
Поклад Н.—44  
Положий В.—26, 255  
Полонський Р.—8, 256, 367, 437  
йолотай А.—485  
І Іолторацький О.—185

Равлюк М.—200, 249, 472  
Райніс Я.—95, 190  
Распутін В.—330  
Рачада І.—437  
Ревакович М.—44  
Ревуцький Л>—8, 89  
Резніков П.—446  
Ремарк Е. М.—7  
Рембо А.—222, 226, 236  
Репніна В.—405  
Рибак Н.—249  
Рильський М.—7, 8, 27, 33, 37, 45—47, 50, 51, 71, 73, 94, 105, 127, 136, 177, 215, 218, 276, 450, 468-470, 475, 479, 483, 487  
Римарук І.—26, 42—44, 56^58, 66—68, 215  
Різниченко О.—6  
Рільке Р. М.—33, 190, 236  
Роговий Ф.—22, 24, 246, 248, 255  
Родарі Дж.—459

Полусмак Л.—413  
Пономаренко Л.—26  
Пономарів О.—12  
Попович Є.—12  
Портяк В.—26, 246  
Потебня О.—191  
Пригодій М.—475  
Прилюк Д.—422  
Прісовський Є.—476, 480  
Пройслер О.—400  
Прокопенко Ю.—422  
Прокопович Ф.—386  
Прокоф'єв О.—95  
Проценко І.—485  
Прус Б.—12  
Пушик С.—9, 17, 37, 41, 241, 245, 246  
Пушкін О.—46, 85, 87, 95  
Пчілка О.—444, 445, 460  
Пшавела В.—33  
П'янов В.—12, 465

## Р

Розумний Я.—488  
Роксолана (Лісовська А.)—251, 311  
Романчук О.—26  
Ронсар П.—33, 203  
Ротару С.—9  
Рубан В.—6, 39, 43, 56, 180  
Рубан Л.—42  
Рубчак Б.—32, 206, 209, 213—218, 488  
Рудакі А.—33, 76  
Руданський С.—120, 418, 485  
Руденко 5.—8  
Руденко Л.—8  
Руденко М.—261, 432, 477  
Рудницький Л.—488  
Рудницький М.—490  
Руставелі Ш.—г87  
Рутківський В.—459  
Рябий М.—241, 247  
Рябошапка Т.—44  
Рябчук М.—24, 215, 484

## С

Сааді М.—76  
Савич І.—52, 53  
Савченко І.—8  
Савченко Я.—71  
Садівниченко 3.—125  
Сакидон С.—12  
Салига І.—196, 476, 480, 483, 484  
Сальєрі А.—412  
Самбук Р.—22  
Самійленко В.—115, 444

Самійленко М.—55  
Самчук У.—238, 449  
Санов Л.—249, 472  
Сапфо —104  
Сарана Ф.—475  
Сартр Ж - П — 222  
Сахаров А.—186  
Саченко К.—11  
Саченко М.—39, 43, 56, 180

Сверстюк Є.—6, 8, 120, 185, 261, 263, 271, 409, 464, 469, 472  
Светлов М.—148  
Свідзинський В.—6, 51, 55, 158, 181, 185, 190, 195, 215, 261  
Світлична Г.—37, 41  
Світличний І.—6, 8, 121, 185, 187, 196—204, 464, 469, 472  
Семенко М.—6, 31, 44, 55, 183  
Семчинський С.—12  
Сеник Л.—464  
Сенченко І.—456  
Сенюк 0—12, 459  
Сердюк П.—464  
Секарева К.—485  
Сиваченко Г.—487  
Сиваченко М.—11, 475, 485  
Сивокін Г.—418, 464, 465, 476, 484  
Сидоренко Г.—475, 484  
Шадоряк М.—243  
Сизоненко О.—20, 249  
Сильвестров В.—8, 11  
Сильченко В.—26  
Симоненко В.—8, 14, 16, 29, 30, 35, 39, 53, 54, 92, 93, 115—124, 126, 148, 187, 456, 465, 468, 477, 483  
Сингаївський М.—8, 9  
Синельников Л>—437  
Синиченко О. 12, 480 •  
Сиротюк М—19, 480  
Скирда Л>—38, 41, 480  
Скляренко С;—21)  
Сковорода Г.—71. 90, 92, 93, 138, 151, 158, 195, 207, 349, 386, 389, 483  
Скорик М>—8  
Скрипник І^—485  
Скушів ПГ--23, 29, 37, 40, 41, 159  
Скулеико Л---483  
Слабошпицький М;— 20, 343, 459, 483, 484  
Славинський М:—484  
Оіпчук П.—421  
Оісаренко О.—6, 464, 474  
Словацький Ю.—204  
Слудкіс М.—314

Тагор Р.—33, 76  
Талалаєвський М—13, 437  
іалалай Л.—37, 41, 56, 57, 159, 167—172  
Таль (Товстонос) В.—446  
Танякєвич Д.—395  
Таран А.—41, 173  
Таран Л.—26, 42, 43, 484

Смілянська В.—483, 484  
Смілянський Л.—20, 450  
Смоленчук М.—19  
Смолич Ю.—18, 422, 477, 486, 490  
Собко В.—249, 437, 477  
Содомора А.—12  
Соколовський П.—12  
Соловій С.—213  
Солов'яненко А.—8  
Сом М.—40, 126  
Сосекі Н.—456  
Сосенко М.—196  
Сосюра В.—6—8, 28, 48, 89, 91, 97, 319, 428, 450, 479, 483  
Сочивець І.—422  
Сріблянський М.—181  
Сгавицький О.—475  
Стадниченко Ю.—25, 263  
Сталін Й.—73, 153. 292, 453  
Станкович Є.—8, 11  
Стебун І.—249  
Стельмах Б.—42, 409  
Стельмах М.—7, 13, 15, 18, 173, 244, 248, 250, 254, 276—286, 430, 431, 434, 456, 465, 483  
Степаненко В.—12  
Степанюк Б.—28, 52  
Стефак В.—26  
Стефаник В.—345, 375, 478  
Стефанович О.—31, 32  
Шешок Я—17  
, Шешенко І.—12  
Стрельбицький М.—483  
Стриженюк С.—41  
Стрільшів В.—12  
Струтинський В.—12  
Стус В.—6, 25, 39, 43, 54, 55, 167, 184—193, 196, 202, 213, 261, 470  
Субгельний О.—13  
Суліма М— 484, 485  
Сурков О.—95  
Суховецький М.—26  
Сухомлинський В.—142, 272, 457  
(Тушинський Б.—25, 256  
Сюперв'ель Ж—204

## Т

Тарасов В.—256  
Тарасюк Г.—26  
Тарнавська М.—44, 238  
Тарнавський В.—26, 256  
Тарнавський М.—240, 488  
Тарнавський О.—32, 212, 237—240  
Тарнавський Ю.—32, 213, 214, 222—226

Твен М.—445  
Твердохліб С.—474  
Теліга О.—14  
Тельнюк С.—25, 37, 455, 464, 477, 483  
Тен Борис—12, 33  
Терен В.—41  
Терех О.—12  
Терещенко М.—12, 33, 479  
Тесленко А.—444  
Тесленко О.—22  
Тимошенко Б.—247, 255  
Тимчак М.—44, 57  
Тихий Н.—28, 52, 243  
Тихий О.—186, 261  
Тихонов М.—95  
Тичина П.—6, 8, 28, 47, 48, 55, 71, 72, 89, 98, 125, 138, 148, 175, 185, 209, 215, 226, 232, 316, 445, 459, 475, 479, 485, 487  
Ткач Д.—455  
Ткач М.—9  
Ткаченко А.—483  
Ткаченко О.—415  
Ткаченко І.—146

Ужвій Н.—8  
Уйтмен У.—33, 76, 192  
Українка Леся—7, 89, 146, 240, 373, 381, 404, 437, 444, 475, 478, 479

## У

Ткачук В.—287  
Ткачук С.—44 -  
Токубоку —33  
Толкін Р.—400  
Тома Л.—26, 42  
Томиленко В.—113  
Томін Ю.—459  
Томчаній М.—246  
Третьяченко Т.—485  
Третьяков Р.—8, 16, 29, 34, 159  
Тростьянецкий А.—475  
Трубляніні М.—449  
Труш І.—12  
Тувім Ю.—104, 459  
Тудор С.—6  
Тулуб З.—7, 20  
Турков Г.—13  
Турчиновський І.—385, 386  
Тютюнник А.—26, 256  
Тютюнник Гр.—7, 8, 11, 12, 16—18, 124, 141, 244—246, 250, 294, 296, 361, 365, 367, 374—383, 401, 457—459, 477  
Тютюнник Г.—7, 15, 21, 242, 244, 250, 254, 294—298, 375

## У

Унгаретті Дж.—190  
Усенко П.—28, 446  
Усман —73  
Успенський Е.—499

## Ф

Фальківський Д.—31, 55  
Фашенко В.—464, 469, 480, 483, 485  
Федорів Р.—6, 8, 9, 16, 18, 19, 21, 24, 241, 245, 246, 249, 251, 252, 259, 350—355, 367, 477  
Федр —427  
Федченко П.—483  
Федькович О. Ю.—388, 394, 395  
Филипович П.—6, 71, 73, 463, 489  
Фізер І.—488  
Філіпчук Г.—12  
Філонов І.—9  
Філянський М.—6, 474  
Фірдоусі А. К.—76

Фішбейн М.—13, 44  
Флобер Г.—369  
Флоріан —427  
Фольварочний В.—437  
Фомін Є.—449  
Франко І.—7, 73, 87, 92, 96—98, 101, 105, 147, 202, 236, 240, 252, 288, 348—350, 444, 473, 475, 476, 479, 485  
Франс А.—12  
Фрейд З.—470  
Фролова К.—483  
Фучік Ю.—101

## Х

Хабатюк Ю.—480  
Хайм О.—33, 76  
Халимоненко Г.—12, 480  
Харитонов В.—487  
Харчук Б.—7, 12, 17, 19, 22, 23, 241, 246, 248, 254, 255, 263, 339—344,

352, 477  
Хвильовий М.—6, 13, 464, 474, 476, 477, 486  
Хемінгуей Е.—7, 12, 17, 390  
Хижняк А.—249  
Хмельницький Б.—251, 252, 313, 347

Хоменко І.—28  
Хоролець Л.—433, 435, 438

Хорунжий Ю.—20, 256  
Хропко П.—482

## Ц

Царинний І.—26, 42  
Царинник М.—44  
Цветаєва М.—190  
Цеков Ю.—484  
Целян ІІ—190

Церетелі А.—95  
Цибулько В.—55, 57  
Цимбалюк Ю.—12  
Цмокаленко Д.—422

Чабанівський М.—469

Чернілевський С.—24, 44, 56, 58

Чалий Б.—455  
Чалий Д.—475, 480  
Чамата Н.—483, 484  
Чардаклі А.—12  
Чарнецький С.—474  
Чарська Л.—444  
Чемерис В.—19, 422  
Чендей І.—6, 12, 17, 18, 241, 246, 248, 249, 263, 327—332, 471  
Чепіга В.—422  
Череватенко Л.—12, 484  
Чередниченко В.—446  
Чередниченко Д.—13, 37, 457  
Череповецький Є.—445  
Черешньовський М.—14  
Черкасенко С.—31  
Черненко О.—488  
Чернецький С.—238

Чернявський М.—474  
Чечвянський В.—417  
Чижевський Д.—463, 473, 488—490  
Чирко І.—13  
Чичерін О.—487  
Чілачава Р.—13, 42, 480  
Чіладзе О.—30  
Чмелюв С.—417  
Чорна Н.—475  
Чорновіл В.—261  
Чорногуз О.—22, 422—424  
Чубай Г.—39, 57, 194  
Чубач Г.—42, 457  
Чумак В.—6, 115  
Чупринка Г.—6, 31  
Чурай М.—111  
Чюрліоніс М.—101

## Ш

Шабліовський Є.—475, 483  
Шагал М.—235  
Шамо І.—11  
Шамота М.—10, 249, 469, 471, 476, 478  
Шахова К.—487  
Шаховський О.—111  
Шаховський С.—469, 475, 485  
Шашкевич М.—252, 348  
Шведов І.—437  
Швець В.—28, 52, 53  
Шевельов (Шерех) Ю.—190, 191, 209, 232, 233, 488—490  
Шевченко А.—25, 464  
Шевченко Л.—26  
Шевченко М.—42  
Шевченко Т.—5, 7, 13, 20, 67, 87, 89, 92, 94, 97, 100, 101, 127, 138, 142, 158, 172, 180, 184, 190, 191, 193, 195, 198, 200—203, 206, 231, 240, 252, 253, 260, 264, 271, 286, 306, 324, 325, 333, 348, 358, 373, 382,

388, 404, 409, 413, 437, 463, 466, 467, 473—475, 478, 479, 484, 485, 487, 488  
Шевчук Вал.—6-8, 13, 16, 17, 19, 241, 243, 245, 248, 251, 253, 256, 263, 361, 367, 383—389, 471, 484  
Шевчук В. А.—19, 251  
Шевчук В. І.—487  
Шекспір В.—12, 33, 76, 236  
Шеллі П. Б.—76  
Шепітько Л.—125  
Шеремет М.—28, 469  
Шеренговий О.—247  
Шишко С.—9  
Шнян А.—449, 456  
Шіллер Ф.—33, 395  
Шкандрій М.—488  
Шкляр В.—26, 246  
Шкробинець Ю.—12  
Шкурупій Г.—6, 44  
Шлапак Д.—249  
Шовкопляс Ю.—17

Шовкун В.—12	Штогаренко А.—8, 89
Шовкуненко О.—9	Штонь Г.—483
Шокало О.—13	Шубравський В.—475, 483
Шолом Алейхем —12	Шумило М.—12
Шпак В.—477	Шумило Н.—483
Шпильова О.—480	

## Щ

Щербак Ю.—8, 16, 17, 21, 22, 24, 25, 245, 253, 254, 262, 263, 361,	367, 402-408, 432, 433, 435-437
	Щоголів Я.—181, 474

## Ю

Юра Г.—8	Юшук І.—12
Ющенко О.—18	
Яблонська Т.—9	Яременко В.—475, 476, 485
Яворівський В.—20, 21, 24, 25, 241, 245, 247, 258, 259, 262, 263, 408-416, 481	Яремчук Н.—9
Якименко Л.—270	Ярмиш Ю.—477
Якимович Т.—487	Яровий М.—421
Яковченко М.—147	Ярош Я.—42
Якутович Г.—9	Ярослав Мудрий—310
Яновський Ю.—20, 275, 277, 357, 475, 483	Яценко М.—482, 483
	Яцків М.—287

Від редколегії . . . . .	3
ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ.	
ХУДОЖНІЙ ПРОЦЕС. 60-ті —90-ті роки . . . . .	'5
ПОЕЗІЯ . . . . .	27
Василь Мисик . . . . .*	71
Леонід Первомайський . . . . .	77
Андрій Малишко . . . . .	86
і Дмитро Павличко . . . . .	95
і Ліна Костенко . . . . .	105
» Василь Симоненко . . . . .*	115
Микола Вінграновський . . . . .	124
' Іван Драч . . . . .	136
у Борис Олійник . . . . .	147
Павло Мовчан . . . . .	154
Борис Нечерда . . . . .	158
Ірина Жиленко . . . . .	163
Леонід Талалай . . . . .	167
Володимир Забаштанський . . . . .	172
Володимир Базилевський . . . . .	176
Василь Голобородько . . . . .	180
*^Василь Стус . . . . .	184
Ігор Калинець . . . . .	193
Іван Світличний . . . . .	198
і^Василь Барка . . . . .	205
Поезія діаспори («ню-йоркська група» та інші) . . . . .	212
Емма Андіївська . . . . .	226
Олег Зуевський . . . . .	232
Остап Тарнавський . . . . .	237
ПРОЗА . . . . .	241
Публіцистика . . . . .	258
/Олесь Гончар . . . . .	264
(.Михайло Стельмах . . . . .	276
Ірина Вільде . . . . .	286

^Григорій Тютюнник . . . . .	294
Анатолій Дімаров . . . . .	298
Павло Загребельний. . . . .	305
• Юрій Мушкетик . . . . .	318
Іван Чендей . . . . .	327
Василь Земляк . . . . .	333
Борис Харчук. . . . .	339
Роман Іваничук . . . . .	344
Роман Федорів . . . . .	350
Віктор Міняйло . . . . .	355
Євген Гуцало . . . . .	361
Володимир Дрозд . . . . .	367
Григій Тютюнник . . . . .	374
Валерій Шевчук . . . . .	383
Роман Андріяшик . . . . Г . . . . .	389
Віктор Близнець . . . . .	396
Юрій Шербак . . . . .	402
Володимир Яворівський ^ . . . . .	408
<b>САТИРА І ГУМОР. . . . .</b>	<b>417</b>
<b>ДРАМАТУРГІЯ. . . . .</b>	<b>430</b>
<b>ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ 1900—1980-ті роки</b>	<b>444</b>
<b>ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І КРИТИКА . . . .</b>	<b>462</b>
<i>Список рекомендованої літератури. . . .</i>	<i>492</i>
<i>Іменний покажчик . . . . .</i>	<i>495</i>

*Навчальний посібник*

## ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX СТОЛІТТЯ

У двох книгах

КНИГА ДРУГА. ЧАСТИНА ДРУГА  
(1960—1990-ті роки)

За редакцією чл.-кор. НАН України  
В. Г. Дончика

Художник обкладинки / Ю- Померанцева  
Художній редактор О. Г. Григій  
Технічний редактор Л. / Швець  
Коректори А. М. Кайдалова, А. І. Бараз

Здано до набору 3).05.95. Підписано до друку 08.09.95.  
Формат 84X 108,132. Папір друк. № 2 Літ гарн. Вис друк.  
Ум. друк. арк. 26,88. Ум. фарбовідб. 27,2. Обл.-вид. арк. 62;/  
Вид Л 3533. Зам. № 5—144.

Видавництво «Либідь» при Київському університеті  
252001 Київ, Хрещатик 10

Свідоцтво про державну реєстрацію  
№ 055 91690 від 23.04.94

Акціонерне товариство «Київська книжкова фабрика»  
252054 Київ-54, вул. Воровського, 24



аз  
ай

я • я 'ш с; я я я 5 в і  
п.о \* о о ш з' в  
о ^ л т 2(-§  
К £>Я я з к Х О.  
'ш е ^ н

а.

Е О їй  
£ ° їй  
У В !  
Ю.  
× 22 «  
ся . - .  
О... § .

ь I<sup>a</sup>; £55-i i!  
5 ! Ч . е (! о о я \* я  
§ 9 . | Й о . 8 Л - 3<sup>0</sup> , к і ,  
О я х я  
5-ї! 8 х I я 5 ».«  
є \* я . со . 8 § с 5!£

оо  
аг  
(в)  
ня

з О я а  
& <= л £

та і)  
^ . > - я  
^ я л т я о ч о . а ° а з  
р . о я £> И с & ^ - я б і  
п . > я " Б & ^ - я б і  
£ (- с - " м . х . Я г г г а о

0 2

• = « \* 99  
я < с і ю ю  
ш з > я (м (м  
« — о со оо  
^ с С і й і й  
• & \* m " 2 2  
; И 03

я а т і £ о і - я ш в а й б  
з ч о ч о о я £ о і \*  
! - я > х і а  
я ш с и о а . ш я і х  
\* § > \* і ч я 5 я я  
\* 8 и ч о - П " Р ге  
i - 2 т . к о д і о о  
і > я ай Я о м (О а) . 5 ч  
. я з - х і а з ' а і ч «

£

» О.  
О

Й О » й . - Е  
О >> <г ай Я я Ю а  
а . я Ш ?> Й о . о

ю  
а  
і