

83.3/4 УкрЛС
721

ЛЮДМИЛА ТАРНАШИНСЬКА

УКРАЇНСЬКЕ ШІСТДЕСЯТНИЦТВО

профілі на п'яти покоління

СМОЛОСКИП

ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ
ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА НАН УКРАЇНИ

Людмила Тарнашинська

**УКРАЇНСЬКЕ
ШІСТДЕСЯТНИЦТВО:
профілі на тлі покоління**

(Історико-літературний
та поетикальний аспекти)

НБ ПНУС



764202

Київ
«СМОЛОСКІП»
2010

ББК 83.34УКР6
Т21

У монографії досліджуються історико-літературний та поетикальний аспекти українського шістдесятництва в іменах. Такий персоналістський вимір (окремі профілі на тлі покоління) дозволяє читачеві побачити епоху і в постатях, і через призму творчості, а також скласти уявлення про «зоряний інтеграл» того покоління, яке залишило такий значний слід у свідомості українства.

Видання розраховане на науковців, викладачів, студентів, аспірантів, широке коло тих, кого цікавить історія та проблематика українського шістдесятництва.

Науковий редактор:
академік НАН України *М. Г. Жулинський*

Рецензенти:
член-кореспондент НАН України *М. М. Сулима*
доктор філологічних наук,
професор *Н. І. Заверталюк*
(Дніпропетровський державний університет)

*Рекомендовано до друку ухвалою
Вченої ради Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України
(протокол № 5 від 13 березня 2008 р.)*

В оформленні обкладинки використано роботу
Галини Севрук та шрифти Генадія Заречнюка

Видання здійснено завдяки фінансовій підтримці
Видавничого Фонду Ірини Турченко
(нар. 1926 р. на Холмщині – пам. 2008 р. в Канаді)

ISBN 978-966-2164-06-5

Примаркетингова
імені Василя Стефаника
706966
Тернопільська. 2010
НАУКОВА ВІСНОВИ
764202

ЗОРЯНИЙ ІНТЕГРАЛ
ВІСНОВИ ПОКОЛІННЯ
ПЕРСОНАЛІСТСЬКИЙ ВИМІР

*Пам'яті тих з-поміж шістдесятників,
кого вже немає серед нас...*

У кожного Я є своє ім'я,
На всіх не нагримаєш грізно.
Ми – це не безліч стандартних «я»,
А безліч всесвітів різних.

В. Симоненко

ЗОРЯНИЙ ІНТЕГРАЛ ЗНАКОВОГО ПОКОЛІННЯ:

персоналістський вимір

Я – тридцять перша літера українського алфавіту. Є в багатьох алфавітах, створених на слов'яно-кириличній графічній основі. За формою накреслення – видозмінена кирилична літера.

УРЕС. – Т. 3. – 1987

«Я» – це власне ім'я, те, що не має множини і не може бути відчуженим від однієї-єдиної незамінимої людської особистості.

Ж.Ж. Руссо, «Сповідь»

Альбер Камю твердить:

Кажуть, великі ідеї прилітають у світ на лапках голубки. Тож напружмо слух, і, можливо, посеред гуркоту імперій та націй ми почуємо ніби тихе шелестіння крил, слабкий шурхіт життя і надії. Одні скажуть, що цю надію несе народ, інші – що її несе людина. А я вірю, що вона народжується, живе й дихає завдяки зусиллям мільйонів одинаків, чиї дії і чиї твори повсякденно долають кордони та інші грубі видимості історії, щоб яскравіше палахкотіла істина, яку завжди вистежують і якій вічно загрожує небезпека, істина, яку кожен індивід через свої страждання і радощі звеличує для всіх нас¹.

Цей панорамно-образний погляд відомого письменника і філософа міг би стати ще одним, розлогим, епіграматичним

¹ Камю А. Шведські бесіди // Камю А. Вибрані твори: У 3 т. – Т. 3: Есе. – Х.: Фоліо, 1997. – С. 553.

фом до теми українського шістдесятництва, оскільки, зважений на терезах розуму й інтуїції, висловлений зовсім з іншого приводу, він, проте, узагальнює й віддзеркалює одну із закономірностей історичного розвитку суспільства, в основі якого завжди лежить шлях до істини.

У назву першої частини цієї монографії («Я – оберне світові»), що належить до корпусу досліджень так званого *персоналістського шістдесятництва*, свідомо винесено займенник «Я». За Ю. Лотманом, *структура «Я»* – один з основних показників культури; «Я» як займенник значно простіше за своєю структурою, ніж «Я» як власне ім'я; останнє ж не являє собою твердо окресленого мовного знака¹.

Без перебільшення можна сказати, що саме індивідуальне «Я», відкрито й голосно заявлене молодими українськими поетами у 60-х роках минулого століття, не тільки стало своєрідним *антрополого-персоналістським маркером* літературного покоління, а й значною мірою визначило його художньо-стильові пошуки. У ті роки таку акцентацію на персональному, вирізненному «з-поміж усіх» «Я» ідеологи від мистецтва трактували як справжній виклик суспільним приписам з їхньою догмою тотального масовізму, стандартизації, усталеного й усіляко підтримуваного інститутами влади знеособленого колективного «ми».

І не дивно. Адже, за визначенням класичної психології, субстанція «Я» тісно пов'язана з поняттям самосвідомості – як *суб'єктивне психічне явище*, що визначається пам'яттю і, відповідно, спадковістю свідомості та яке виявляється як протиставлення себе всьому іншому («не-Я»).

Отже, це коротке слово-поняття виходить далеко за межі *займенникового сенсу* і насправді містить у собі потужну сугестивну силу спадковості, живлену й активовану пам'яттю як запорукою тяглості історичних та культурних процесів і традицій, і водночас – потенцію самоусвідомлення як самовирізнення персонального

¹ Лотман Ю. Культура и взрыв // Семіосфера. – СПб., 2004. – С. 127.

буття: саме самоусвідомлення стає рушійною силою подальшого розгортання як особистості, так і нації та народу. Актуалізоване «Я», по суті, є *носієм концепції оприЯвлення* себе у світі й пізнання цього світу через структури «Я» як цілісного, інтегрального поняття-концепту. У контексті тоталітарного режиму – також *носієм реальної загрози* тим штучно сконструйованим «цінностям» колективістської безособовості, уніфікації, нівеляції, розчинення волі особистості у колективному гіпнозі «одноставного схвалення» та «бурхливих оплесків», що їх усілякими методами насаджувала комуністична ідеологія.

Однак саме у 60-ті роки ХХ ст. прозвучала афористично містка, безапеляційно заявлена, виключно проголошена формула покоління, сконденсована у відомих рядках В. Симоненка:

У кожного Я є своє ім'я,
На всіх не нагримаєш грізно.
Ми – це не безліч стандартних «я»,
А безліч всесвітів різних¹.

(«Я...»)

До його ствердного «Я» («Я не можу мовчати!») органічно й впевнено долучалися й інші, цілком самодостатні «Я»: від роздуму-виклику до духовної «внутрішньої ревізії» «Навіщо я? Куди моя дорога?!» (І. Драч), до триумфального відчуття власної самосвідомості й духовної сили М. Вінграновського: «Я встав з колін і небо взяв за зорі», що прозвучало хай і романтично-образно, проте досить розкотисто-переконливо – як заявлений виклик звичному станові речей, до якого всі давно звикли і з яким безнадійно змирилися. І навіть тоді, коли шістдесятницьке коло було розсічене масовими утисками, цензурами, репресіями й арештами, це персональне «Я» не зігнулося, не змаліло, оскільки в основі його оприЯвлення лежав імператив вільного вибору: від усвідомлен-

¹ Симоненко В. Твори: У 2-х т. – Т. 1: Поезії. Казки. Байки. З неопублікованого. Літературні статті. Сторінки щоденника. Листи / Упоряд. Г. П. Вілоус, О. К. Лищенко. – Черкаси: Брама-Україна, 2004. – С. 206.

ня самого цього вибору («Я вибрала Долю собі сама» – зринуло з уст Л. Костенко) до усвідомлення і своєї власної відповідальності перед цим вибором і цією долею «...І що зі мною не станеться, – // у мене жодних претензій нема // до Долі – моєї обраниці» – теж у Л. Костенко чи «Я не клену своєї долі...» – у І. Світличного)¹. Адже вже тоді самосвідомість покоління, уявно-провіденційно окресливши коло земного буття, змогла дістати відчуття із майбутнього: «Я поза колом часу» (Є. Сверстюк). Зрештою, саме це самоусвідомлене «Я» й дало право по десятиліттях нелегких випробувань підсумувати: «Я народився під щасливою зіркою...» (Є. Сверстюк); «...Попри все я вдячна долі» (М. Коцюбинська). Тому що над усім, хай і важким, несправедливим, та все ж проминальним, торжествувало вітаїстичне: «Я так люблю життя земне!» (І. Жиленко).

Персональне «Я» завжди має свій власний аксіологічний вимір: право, потребу й мотивацію залишатися собою. Тим-то ствержене Вал. Шевчуком «Мав дерзновення бути самим собою» – поза всіма кон'юнктурами й випробуваннями долі: воно як своєрідний пароль нескорених, тих, хто чесно йшов дорогою свого призначення.

Однак саме із суми індивідуальних «Я» складається покоління – надто те, що його ми зовемо шістдесятниками. Унікальність його визначається переважно тією обставиною (у контексті відповідної суспільно-історичної ситуації), що воно було насичене, як повітря киснем, неповторними яскравими особистостями – і це годі заперечити.

За психологічною персоналістською теорією В. Штерна (а їй передувала персоналістсько-психологічна школа, що постала із «розуміючої психології» Дільтея, вчення про ідеографічні науки Віндельбандта й теорії інтенціональності Brentana – усі ці складові комбіновано синтезувала персоналістська теорія Е. Шпрангера) особистість постає як тотальність, єдність багатоманітності.

¹ Див. зокрема: Тарнашинська Л. Концепт долі у творчості Олени Теліги та поетів-шістдесятників // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 201–210.

тей, де по-різному організовані характеристичні риси визначають її унікальність.

З-поміж персоналістських психологічних теорій штернівська є найбільш визначальною для покоління українських шістдесятників, оскільки проголошує *самодостатність особистості* і – водночас – її *відкритість назовні*, де індивідуальне «Я» постає як *Я влене світові* і *Я – обернене світові*. Сутнісною характеристикою особистості є при цьому її здатність *мати досвід*, що й розгортається у цій її відкритості зовнішньому світові й переживається внутрішньо, на рівні рефлексій, осмислення та усвідомлення.

Модальність людського життя, що розгортає себе на трьох рівнях (як-от біосфера особистості, світ об'єктів та світ цінностей)¹, передбачає активність самовиявлення, напрям самореалізації, що у світі цінностей виявляє себе як інтроцепція, специфічними формами якої є любов, розуміння, творчість, посвята та інші ключові поняття в етико-аксіологічному полі українського шістдесятництва.

Так, П. Рікер саме *ідею особистості* вважав найбільш плідною з-поміж усіх ідей персоналізму і найперспективнішою для філософських досліджень. *Особистість* є синтезом (єдністю, своєрідною тотальністю) багатоманітного, останнє ж *постає інтегральним поняттям*.

Цей інтеграл є співзвучністю багатоманітності з особистим цілим і особистості зі світом, який робить людське життя можливим².

Так само має свій *інтеграл* і покоління шістдесятників – як *сума окремих особистостей*, ядром якої, безперечно, є неповторна індивідуальність. Умовно його можна назвати зоряним: по-перше, саме воно показало себе небуденним, мегазірковим, якщо говорити в термінах покоління, оскільки «висвітлило» ціле сузір'я яскравих, зіркових особистостей; по-друге, на долю саме цього покоління випало свідомісно «прийняти» та засвоїти «зоряну» (космічну) тематику у її, так би мовити,

¹ Роменець В., Манюха І. Історія психології ХХ століття. – К.: Либідь, 1998. – 989 с.

² Там само. – С. 535.

дебютному оприявленні, що пов'язано з підкоренням людиною космосу й актуалізацією «космічної» проблематики (недаремно й розсипана у верстці книжка Л. Костенко називалася «Зоряний інтеграл»). Проте, не відкидаючи всього вищесказаного, «зоряний інтеграл» покоління шістдесятників радше можна трактувати сутнісною квінтесенцією, «видобутою» із суми (багатоманітностей), цілою величиною яскравих індивідуальних «Я», кожне з яких є і «зоряно» самодостатнім і, водночас, включеним у пасіонарне силове поле покоління як «...безліч всесвітів різних» (В. Симоненко), а отже, перейнятим його світоглядно-аксіологічними домінантами. Власне, саме тому можна говорити про інтеграл покоління, що становили його особистості гранично індивідуалізовані, самобутні, неповторні у своєму хисті й творчому самовияві.

Антропоцентризм шістдесятників – та підвалина, на якій формувалися їхні світоглядні координати, – починався, безперечно, із Я-центризму (іншими словами – з еґо-центризму)¹, на що незаперечно вказує досить експресивна персоналістична риторика їхніх творів. Тобто осердям їхнього антропоцентризму є їхнє власне «Я» – як індивідуальна призма, крізь яку віддзеркалюються проблеми людини (звідси – максимально персоналістичне, афористичне Тютюнникове: «Я відчуваю людину, як рана – сіль»), а через цю оптику сприйняття – й проблеми цілого світу.

За Е. Мунье, персоналізм жодною мірою не пов'язаний з індивідуалізмом, який розглядає «Я» як ізольовану реальність, першопочатково відокремлену від світу і від інших «Я»². З цього погляду персоналізм українських шістдесятників не є ані абстрактним, ані анти- чи позаісторичним.

Якщо суттю свого вчення персоналізм вважає ідею особистості і її присутності в бутті, то він не може утвер-

¹ Див.: Тарнашинська Л. Свобода вибору – єдина форма індивідуалізації особистості // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – С. 226–233.

² Мунье Э. Что такое персонализм? – М.: Изд-во гуманитарной лит-ры, 1994. – С. 55.

джувати себе інакше, як у конкретно історичному контексті¹.

Отже, персоналізм, що дає можливість саморозвитку – а саме у такому варіанті він був основним принципом духовного утвердження шістдесятників, – доцільно розглядати як ідею особистості в конкретно історичному контексті ХХ століття. Йдеться про конкретно-історичну ситуацію хрущовської «відлиги» та вивільнення творчої потенції із пут заборон, утисків і табу, про спробу цього покоління надати історичним процесам (а саме: побудові проголошеного соціалізму) «людське обличчя» та національне підґрунтя, де потреби й вільний розвиток особистості були б гарантовані на найвищому (державному) рівні. Адже, по суті, персоналізм – як проект, метод і соціальна вимога – зродився на Заході як заперечення капіталістичного способу виробництва, де капіталістичні структури перешкоджали вільному розвитку особистості, й значною мірою апологетизував до соціалістичного способу виробництва й споживання – як уявної, досить ідеалістичної альтернативи. І це – той найширший історично конкретний контекст, у якому особистість другої половини ХХ століття шукала шляхів виходу із ситуації духовного поневолення. По суті, можемо вести мову про персоналізацію колективних форм життя, наповнення їх особистісним виміром.

Проте не все так просто й примітивно протиставлено, як може видаватися на перший погляд. Зазнавши впливу марксизму, екзистенціалізму, неотомізму (надто коли йдеться про його французьку гілку), а також релігійно-містичної філософії (переважно це віяння російських персоналістів), персоналізм як філософська течія насправді не був аж настільки заідеологізованим, оскільки намагався проникати у засадничі основи людського існування й визначив свої світоглядні пріоритети як такі, що мають за домінантну мету «утвердження цілісного характеру індивідуального буття в його істинності»².

¹ Роменець В., Манюха І. Історія психології ХХ століття. – С. 47.

² Современный философский словарь / Под общ. ред. В. Кемерова. – М.: Академический Проект, 2004. – С. 515.

Власне, так само можна говорити й про те, що українське шістдесятництво бодай опосередковано оберталось і в силовому полі українського філософа О. Кульчицького, який, залишаючись на позиціях етнопсихології як основи для кристалізації філософських узагальнень, своєю чергою, перебував під значним впливом М. Шеллера, А. Бергсона, М. Гартмана і, зокрема, Е. Мунье та сповідував «переконання у персоналістській доцільності життя особи»¹.

Інша річ, що українські шістдесятники потрапили у складну, так би мовити, *серединну ситуацію*: вони були затиснуті, з одного боку, переконанням, що саме капіталістичний світ несе кризу духовному здоров'ю людини (і, як показує стан української культури на нинішньому етапі капіталізації нашого суспільства, це було зовсім не безпідставним), а з другого – тоталітарною суттю переродженого, як вони вважали, соціалізму, який спрямовував свою потужну ідеологічну машину проти того ж таки вільного розвитку особистості, позбавляючи людину вільного вибору й перетворюючи її на безправний «гвинтик».

Тим-то саме національне – як самобутнє, непроминальне – бачилося їм тим фундаментом, на якому можна було зводити «новий світ», наблизений до ідеального, де людині гарантовано буде збереження своєї індивідуальності й вільної самореалізації.

У становленні персоналістських теорій визрівало положення, згідно з яким специфічною рисою особистості

є не сприйняття себе як ізольованого *Cogito*, не егоцентрична турбота про власне «Я», а комунікація свідомостей [...], комунікація існувань, існування з «іншим», співіснування (*Mitsein*)².

Адже шістдесятники не перебували поза соціумом, вони жили його проблемами й потребами, були включені в нього всією мірою екзистенційного пережиття. Інша

¹ *Кульчицький О.* Основи філософії і філософічних наук. – Мюнхен, Український Вільний Університет, 1995. – С. 10.

² *Мунье Э.* Что такое персонализм? – С. 56.

річ, що через свою нелояльність до тоталітарного режиму вони не мали адекватного їхньому інтелектуальному й фаховому рівневі соціального статусу, що вилилося згодом у демонстративне відчуження окремих з-поміж них від його інституцій (але не самого соціуму як найширшої сфери буття). Однак системою мислення, спрямуванням творчих інтенцій, заангажуванням у його проблематику, активним бажанням «змінити світ» виявляли своє соціумне «наповнення».

Гуртова сила окремих яскравих особистостей утверджувала себе *через комунікацію свідомостей* (що особливо розкриває епістолярний дискурс шістдесятників) і склала ядро того явища, що його ми звемо українським шістдесятництвом. Більше того, саме це літературне покоління – попри всі домисли й інсинуації довкола нього – залишило нам незаперечний зразок комунікації окремих існувань, об'єднаних спільними устремліннями, й ідеалами співіснування яскравих творчих особистостей, які кожна у свій спосіб і кожна «у лоні» *поколінневої солідаризованості* протистояли тоталітарній системі й духовній нівеляції.

Свідома своєї самодостатності й неповторності, намагаючись пізнати закони, за якими історія – «найскладніша з наук – // обчислює ЗОРЯНИЙ ІНТЕГРАЛ», керуючись незаперечною настановою інтеграції малих величин: «Життя оперує безконечно малими. // Ми всі поодиночці – також малі», Л. Костенко, по суті, виводить не лише формулу поколінневої солідаризованості, а й формулу непереможності духу нації:

Із найдрібніших зоряних крихт!
Вища математика віку:
З суми безконечно малих
Виникає безконечно велике¹.

Тут доречним бачиться одне суттєве уточнення: аби повною мірою спростувати поширені кліше, згідно з якими кожний із репрезентантів шістдесятництва виконував почесну місію – своїм індивідуальним «Я» проти-

¹ *Костенко Л.* Зоряний інтеграл (Уривки з поеми) // *Костенко Л.* Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – С. 157.

стояти деперсоналізованому «ми». Це правильно лише до певної міри: якщо йдеться про колективне «ми» як «єдиний радянський народ», «ми», позбавлене будь-якої критичної рефлексії та індивідуальної самосвідомості, гноблене духовно й морально, інфіковане страхом репресій, цензурних утисків та заборон.

Згідно з теоріями персоналізму, особистість фактично

протистойть не «Ми», яке її обґрунтовує і дає їй живильні соки, а «оп» (оп – у фр. мові безособовий «займенник» (пор. з нім. map) – світові безвідповідальності і тиранії [...]; вона – єдина у Всесвіті реальність, здатна на істинну комунікацію, вона живе своєю відкритістю «іншому» (і це годі заперечити з огляду на новітні теорії соціальної та персональної комунікації – Л. Т.) і навіть «в іншому», вона одна спрямована до світу й існує в світі¹.

Яскравою ілюстрацією цієї тези і є побутування – як життєве, так і творче – українських шістдесятників: їхня відкритість людині й світові знайшла своє відображення насамперед у тематиці та художньо-поетикальних структурах і засобах, що їх вони культивували у своїй творчості. Звісно, тут йдеться насамперед про світовідчуття й громадянську позицію цього покоління, яка, як і кожна позиція, мусить ґрунтуватися (бодай інтуїтивно) на тих чи тих філософських узагальненнях і, відповідно, віддзеркалюватися у творчості.

Шістдесятники намагалися «розімкнути» цей свій «гуртовий світ», де панували взаєморозуміння, взаємодопомога й спільні пошуки ідеалів, у світ великий, у соціум – переважно через наснажене Слово.

Саме такий вектор давав перспективу: індивідуального саморозвитку, духовної еволюції, творчого поступу, адже шістдесятниками переважно рухало максималістсько-вимогливе Дзюбине зізнання: «Я завжди собою невдоволений...», що прозвучало уже з висоти усього зробленого і що могли би повторити й інші його духовні побратими.

Взагалі важко говорити про «присутність» у житті й творчості українських шістдесятників філософії як одні-

¹ Мунье Э. Что такое персонализм? – С. 56.

єї стрункої теоретичної системи¹, що опановувалася б ними системно й цілеспрямовано: на це є певні причини. За плечима в кожного з них був радянський вищий навчальний заклад (переважно філфак університету або педінституту, лише Вал. Шевчук закінчив історико-філологічний факультет), який залишав молодий допитливий розум у межах і на роздоріжжях марксистсько-ленінської теорії, добра філософська лектура світового рівня потрапляла до українського читача спорадично – переважно в російських чи польських перекладах, а сама вітчизняна філософська наука перебувала у лецатах табу й стереотипів. Тож недаремно той-таки екзистенціалізм, що ним на сьогодні найчастіше обґрунтовують філософсько-світоглядні засади шістдесятництва² і який здобувався ними здебільшого на рівні чину, практичного пережиття, або ж кордоцентризм³ і з погляду ширшої аналітики не вичерпують усієї сукупності філософських підвалин цього явища.

Те саме стосується й персоналізму, спроба обґрунтувати який нині є першою: загалом тема філософського підґрунтя шістдесятницького творчого пориву потребує ґрунтовного інтегрального дослідження.

¹ Див. зокрема: Тарнашинська Л. Філософія покоління як «публічна свідомість»: пролегомени до філософського дискурсу // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – С. 175–189; Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65–84 та ін.

² Див.: Тарнашинська Л. Свобода вибору – єдина форма самореалізації в абсурдному світі (Проза Валерія Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму) // Сучасність. – 1995. – № 3. – С. 117–128; Те саме: Сезон вічності. Літературно-критичні тексти. – Львів–Париж–Цвікау. – 2001. – С. 23–42; Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука. Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2001. – 224 с.; Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65–84; Дроздовський Д. Код майбутнього. – К.: Видавничий дім «Всесвіт», 2006. – 189 с. та ін.

³ Див.: Тарнашинська Л. Кордоцентрична концепція Григорія Сковороди та Памфіла Юркевича як філософська й етична основа топології шляху в творчості українських шістдесятників // Григорій Сковорода – духовний орієнтир для сучасності. Науковий матеріал XIII Сковородинівських читань. Київ, 2007. – С. 233–247.

Однак, очевидно, саме *персоналістська орієнтація* *сковородинівського* наповнення стала тією усвідомленою внутрішньою настановою, яка освітлювала життєвий і творчий шлях українських шістдесятників і яка допомогла їм здобути на індивідуальний голос. Зрештою, той «ген» *Я-центризму*, що передбачає *відповідальність* не лише перед *Іншим*, а й перед світом загалом, передався їхнім наступникам і дав змогу, скажімо, І. Калинцю заявити про це з повним усвідомленням своєї «глобальної» персоналістської суті:

Я був усім на всіх і вся:
Величчям, вірою і болем¹.

Саме персоналізм із його контрапунктом «персони» (як особистості) став, по суті, тим головним фокусом, з допомогою якого шістдесятники намагалися подолати ситуацію розірваності національної культури, соціокультурної упослідженості й неповноти буття, підпорядкованість людини тотальності зовнішніх чинників, зокрема, ідеологічних, соціальних, насадженої деформованої, «підігнаної» під потреби догм фальшиво-лицемірної моралі згідно з кодексом «будівника комунізму». Це особливо гостро відчувалося всередині пережиття есхатологічної драматургії ХХ століття, тієї антрополого-гуманітарної катастрофічності, що її несла з собою *концепція* формування *homo soveticus*.

Така персонально загострена позиція причетності й відповідальності є альфою та омегою поетичної, публіцистичної та літературно-критичної риторики шістдесятників (згадаймо Драчеве: «Тривоги людства – це мої тривоги», проголошене після не менш категоричного: «Палаю – значить, я живу!»); із цього глибоко персоналізованого світу поставала й цілком інша, рефлекторна, психологічно «закроєна» проза².

¹ *Калинець І.* Пробуджена муза. Поезії. – Варшава: Об'єднання українців у Польщі; вид-во Канадського інституту українських студій, 1991. – С. 42.

² Див. зокрема: *Тарнашинська Л.* Новелістичне входження в літературу шістдесятників: орієнтація на західне модерне письменство? // *Тарнашинська Л.* Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – С. 190–200.

Однак, коли йдеться про сам творчий процес як сферу творчо-особистісної реалізації, то тут, ясна річ, на перше місце виступає умова «самотності». Однак це «така самотність, в якій присутній весь світ»¹, що її тематично віддзеркалює творчість шістдесятників, особливо поетична.

Метою цієї монографії є – через яскраві постаті – відчувати дух того часу, з'ясувати місце кожного митця у системі художньо-естетичних координат другої половини ХХ століття з проекцією на сучасність. Саме окремі профілі із тої покоління шістдесятників – як тих, що пронесли із собою статус «дисидентів», зазнавши тюрем, репресій і таборів, так і «тихих книжників», які чинили системі внутрішній опір, відбувши у тривалу творчу «самоіміграцію», – здатні витворити цілокупний портрет епохи в усіх її розмаїтих виявах. Відсутність у цьому виданні з певних причин окремих імен, як-от В. Дрозда чи Є. Гуцала (що певною мірою порушує усталений «канон» шістдесятництва)², спонукатиме читача до пошуку інших джерел, а перед автором розгортатиме нові дослідницькі перспективи: адже сказати все і відразу – значить позбавити себе творчого стимулу.

Так само пропонований тут розділ «З дослідницького архіву» допоможе краще відтворити атмосферу, що її принесли із собою в українське суспільство і в його культуру шістдесятники.

Народженням цієї монографії значною мірою завдячую особистому знайомству й плідному творчому спілкуванню з Вал. Шевчуком, Є. Сверстюком, І. Дзюбою, Л. Костенко, М. Коцюбинською, І. Жиленко, М. Вінграновським, П. Загребельним, а також Леонідою та Надією Світличними (дружиною і сестрою І. Світлич-

¹ *Муньє Э.* Персоналізм // Французская философия и эстетика ХХ века. – М.: Искусство, 1995. – С. 211.

² Проблеми канону шістдесятництва, так само як і нинішній стан вивчення цієї широкої проблематики, авторка розглядає, пропонуючи власні методологічні підходи, у такій аналітичній студії: *Тарнашинська Л.* Аберация явища у постмодерному прочитанні // *Тарнашинська Л.* Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – С. 154–174; див. також: Ї ж. Українське шістдесятництво: аберация явища у постмодерному прочитанні // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 59–71.

ного), О. Ф. Черненко (дружиною Григорія Тютюнника і духовним побратимом Григора Тютюнника), а ще – з І. М. Кошелівцем. Саме тому, вважаю, вона не є холодним і сухим академічним дослідженням, а спробою поділитися з читачем своїм відчуттям і осмисленням (яке, зізнаюся, ще триває) творчості окремих репрезентантів цього явища – тих, хто найближчий мені за духом і способом світовідчуття.

Власне, через те українське шістдесятництво має для мене й інший – *особистісно-персональний вимір* і постає певною мірою у такому забарвленні: *шістдесятництво як сентимент*.

Так уже склалося, що в мою долю літературного критика в добу роботи у «Літературній Україні» щасливо ввійшли ті, кого ми звемо шістдесятниками, визначивши згодом і мій стабільний науковий інтерес. Інтуїтивно відчувала, що це той айсберг, верхівку якого видно всім, але «розкопувати» його вглиб наважиться далеко не кожний: надто складною є та нібито проста риторика пасіонарного покоління в координатах його неоднозначної епохи.

Тим-то всі мої попередні дослідження (як-от книжки «Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї», «Сезон вічності. Літературно-критичні тексти», які значною мірою віддзеркалюють процес «увиходження» в шістдесятницьку тему, рівно як і монографії «Художня галактика Валерія Шевчука. Постає сучасного українського письменника» та «Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології», де зроблено спробу теоретичного обґрунтування окремих аспектів цього явища) не вичерпують цієї широкої теми, а лише спонукають до подальших досліджень та узагальнень.

Звісно, жодне, навіть найширше, видання не може претендувати на вичерпність – так само і в цій книзі бракує окремих постатей, зокрема таких яскравих, як В. Дрозд, Є. Гуцало, Р. Андріяшик чи В. Стус, без яких годі увявити літературу 60-х. Але кожен дослідник окреслює власне поле художньо-естетичних зацікавлень, власний діалог із тими концептуальними засадами, які найглибше врізалися йому в душу.

«Українське шістдесятництво» (сукупно з усіма попередніми книгами й публікаціями) виростало із моїх власних творчих зацікавлень, спілкувань і запитань до минулого, на які конче хотілося знайти відповіді. Проте воно жодною мірою не закриває шлях подальшим зацікавленням і подальшим запитанням, на які все ще хочеться знайти відповіді...

* * *

Наразі хочеться висловити подяку рецензентам цього видання: члену-кореспондентові Національної академії наук України, доктору філологічних наук, заступникові директора Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України М. М. Сулімі та доктору філологічних наук, професору Дніпропетровського національного університету Н. І. Заверталюк, науковому редакторові директору Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України академіку Національної академії наук України М. Г. Жулинському, а також моїм колегам по інституту, зокрема А. Кравченку та Н. Лисенку-Єржиківській, за підтримку ідеї цього видання. Так само висловлюю подяку працівникам Національної парламентської бібліотеки України, зокрема В. Патоці та В. Кононенко, де під грифом запропонованої мною авторської ідеї серії «Шістдесятництво: профілі на тлі покоління» пройшла апробацію (у форматі біобібліографічних видань) більшість із поданих тут текстів (літературознавчі розвідки у цих виданнях доповнено вичерпним корпусом бібліографії, підготовленої професійними бібліографами цієї установи).

Так само висловлюю подяку видавництву «Смолодскіп», зокрема панові О. Зінкевичу, за взаєморозуміння та видання цієї книги.

... (faded text) ...

... (faded text) ...

... (faded text) ...

КУДОУНІЙ ЧАС РА КАТЕГОРІА ІНДІВІДУАЛЬНОГО ЧАС ТВОРНІСТЬ ЛІНІА КОТТАВІА

Частина I

Я – ОБЕРНЕНЕ СВІТОВІ

... (faded text) ...

... (faded text) ...

... (faded text) ...

ХУДОЖНІЙ ЧАС ЯК КАТЕГОРІЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО «Я»:

творчість Ліни Костенко

Я бунтую, отже, я існую.

А. Камю

Моя свобода завжди при мені.

Л. Костенко

Воістину: слава, як і мовчання, – все це випробування. На долю Ліни Костенко випали як гучна слава, так і не менш гучне мовчання. І лише деякі зболені – аж до надриву! – рядки можуть передати душевний стан людини, закутої в гранітні береги самотності тривалим вимушеним мовчанням. І тільки ледь притлумлена іронія, «вбрана» у риму, виказує ставлення поетеси до того, що ми, суцї на цїй землі, звемо славою.

Ось уже понад піввіку триумфально йде вона тією дорогою, що її звать Поезією, усім стилем свого життя й творчості заслуживши на всенародну любов і повагу. Її Муза, строга й вишукана, повсякчас нагадує нам, що Ліна Костенко – одна з-поміж небагатьох, кого ми звемо аристократами духу, які протягом усього життя зберігають горду поставу й не хилияться під нещадними вітрами історичних зламів та кон'юнктури, хай би в які шати вона, та кон'юнктура, вбиралася б.

Ліні Костенко судилося стати предтечею цілої когорти шістдесятників, того покоління української творчої інтелігенції, яке в період десталінізації суспільства й

«потепління» радянського режиму у своєму спраглому пориванні до перемін намагалося порвати ідеологічні ланцюги, вирватися з-під гніту соцреалістичної опіки й повернути українському мистецтву, зокрема літературі, його художньо-естетичний вимір.

І голос Ліни Костенко завжди вирізнявся з-поміж усіх: не змінили його тональності ні роки репресій, що настали невдовзі після хрущовської відлиги, ні цензурні заборони, ні гіркі розчарування. Вона завжди залишалася сама собою: безкомпромисною, послідовною, мужньою і гострою на слово.

Дуже рано усвідомивши свою високу й трудну місію («Я – жниця поденна»), Ліна Костенко чесно й гідно йде обраною дорогою, не зрадивши себе ні на грамину, оскільки почуття самоповаги ніколи не дозволяло їй розмінюватися на марнотності сього світу.

Я вибрала Долю собі сама.
І що зі мною не станеться –
у мене жодних претензій нема
до Долі – моєї обраниці¹, –

(«Доля»)

сказала поетеса ще на початку 60-х, свідомо свого вибору, для якої «*поезія – це свято, як любов!*». Але не тільки: це ще й висока відповідальність і самозречення. Щоправда, тоді, в молодості, коли писалися ці слова, вона навряд чи знала, на що приречений поет недержавної нації. Це вже пізніше, багато чого переживши й передумавши, вона зізнається:

Український письменник, приходячи в літературу, спершу й не знає, в зону якої біди він вступив. Потім приходить здогад і протест: такого не може бути! А потім спокійне усвідомлення: так є. Але мушу працювати. Це доля мого народу, отже – і моя доля².

¹ Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – С. 35. Далі, посилаючись на це видання, сторінки позначатимемо в тексті.

² Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури // Літ. Україна. – 1991. – 26 верес.

Морально-етичні та естетичні пошуки Ліни Костенко у царині художнього слова міцно заґрунтовані у національній «чорнозем», який живить її соками рідної землі. Усі її думи й помисли – про долю народу, якому випало перейти важкі визвольні історичні гони й залишитися при цьому духовно незнищеним. І водночас вона надзвичайно вимоглива до свого народу, бачить його хибі й недуги і – попри все! – бентежно й віддано любить його:

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!

(«Циганська муза», С. 406)

«Я в людей не проситиму сили, [...] // Я в людей прошу тільки віри», – звірялася читачеві юна Ліна Костенко, мудро прозираючи крізь майбуття, що «*щастя треба – на всякий випадок. Сили треба – на цілий вік*», – немов передбачила й довгі роки вимушеного мовчання, тобто неоприлюднення своїх вистражданих рядків, і різні житейські випробування, й неминучі розчарування. Але та віра у власні сили ніколи її не покидала, вибудовуючи її творчу індивідуальність, допомагаючи летіти й «на перебитому крилі», аби зрештою дійти неспростовної істини: «*Що доля нелегка – в цім користь і своя є // Блаженний сон душі мистецтву не сприяє*».

Така вічна невтоленість продиктована не тільки високою самовимогливістю митця, глибокою совісністю, а й, не меншою мірою, її вдачею, внутрішньою її суттю нескореності перед жодними обставинами, «вбраною» в ось такі афористичні рядки: «*Як жити, зачепившись на мілкому, то краще потонуть на глибині*».

Тепер, із відстані років і з висоти найвищого судді – Часу видно, наскільки виправданими і наскільки продуктивними були як оте тривале мовчання, так і подальше усамітнення у творчій роботі. Час, що у долі пересічної людини є здебільшого категорією лінійною – лиш як послідовність зміни подій та їхня тривалість,

у справжнього митця перетворюється на «час внутрішній», на категорію нагромадження якості, концентрації й виверження духу.

Трагічне для інших «поетичне підпілля душі» (Ю. Лавріненко) для душі поетеси стало «трансеміграцією», яка дала їй змогу не замкнутися в локальному часопросторі: своїми думкою й словом розсуваючи щільники часу, вона долала кордони й порушувала хронологічні межі, намагаючись розірвати подвійне замкнуте коло, протягом тривалого часу витворюване як довкола України, так і довкола митця, у ній народженого.

«Комплекс запряженості» (за власним означенням Ліни Костенко) у національні проблеми, що автоматично дістаються у спадок українському митцеві, не звузив горизонту бачення – вона завжди дивилася далі й бачила глибше, аніж її сучасники, мудро прозираючи за конфліктами особистостей, поколінь, ідей та суспільних формацій *конфлікт часу і людської природи* у його філософсько-буттєвому вимірі.

...Шістнадцятирічною ввійшла Ліна Костенко в поезію: перші її публікації з'явилися 1946 р. Народилася вона 19 березня 1930 р. на Київщині, в містечку Ржищеві. З 1936 р. – киянка. У столиці закінчила середню школу, вчилася в педагогічному інституті. Літературне обдаровання привело її до Московського літературного інституту ім. О. М. Горького, який закінчила 1956 р. з відзнакою.

Отже, кілька штрихів до портрета поетеси тих років.

Відтак шістдесятники кидали не гранати, а квіти підсудним чи шоколад (як Ліна Костенко на львівських судах). Але Система з люттю топтала той шоколад, можливо, відчуваючи, що його вибухова сила чи не страшніша. Ті квіти й той шоколад не підривали стін. Вони приривували вибухати душі, –

дуже точно скаже про вимір її особистого вибору О. Пахльовська¹.

Щоб передати атмосферу тих днів, знову посилюватимуся на статтю О. Пахльовської:

¹ Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 71.

Як відомо, у той час засідання секретаріату Спілки письменників ставали судилищами для молодих шістдесятників (так часто створювалися передумови для арешту через виключення зі Спілки). Власне, на одній з таких розправ Ліна Костенко пояснила вибір свій і своїх друзів словами А. Камю. Світ ділиться на чуму і її жертв. І людина мусить зробити єдино чесний вибір: не стати на бік чуми. А якого кольору чума, коричнева чи червона, це вже питання другорядне¹.

Це її сміливе як на той час слово пролунало в тій Спілці, яку вона пізніше, вже в роки незалежності, тихо покине, відчувши, що її ім'ям дозволяють спекулювати, розмінюючи його на кон'юктурні потреби.

«Альтернативою барикад» Ліна Костенко обрала слово й плекала його в лункій тиші самоти, пильно оберігаючи од суєти й трибунної риторики, дбаючи насамперед про глибину того слова та його образність, інтелектуально-мислительну, психологічну та емоційну наповненість: протягом 16 років (1961–1977) вона була позбавлена права друкуватися в Україні («...А на шляху – то прірва, то стіна»), без якої не мислила свого життя і творчості й любов'ю до якої те її слово було освячене. І в тій високій любові намагалася залишатися поза будь-якою модою і кон'юктурою, зберігаючи суверенність свого «Я». Узв'язавши за внутрішню настанову уникання шаблонності й схематизму, вона сповідувала в поезії граничний індивідуалізм, самотність і неповторність художнього самовираження: «І хай Бог милує від якогось еталонного ідеалу. В неповторностях, по-моєму, більше краси, ніж в уніфікації до одного ідеалу»². Залишаючись вірною традиційній класичній поезії, розвиваючи стильові тенденції *неоромантизму*, Ліна Костенко водночас прагнула того, щоб наша література у кращих її зразках сягнула європейського рівня й здобулася на всесвітнє визнання.

«Є строга радість – взять трамплін рекордний. // Без публіки. Без премій. Без журі», – це рядки про пережите й виважене на терезах власного болю й сумління.

¹ Там само.

² Костенко Л. Немає еталонних ідеалів // Молодь України. – 1964. – 24 жовт.

Досить лише згадати розсіпану верстку її збірки поезій «Зоряний інтеграл» чи драматичну історію виходу, а точніше, невиходу її книжки «Княжа гора», яка припала на лиховісні 1970–1972 застійні роки. Попри те, що у видавничій рецензії Леонід Первомайський писав, що враження від цих віршів він може порівняти «хіба що з тим потрясінням, яке пережив понад сорок років тому, вперше відкривши для себе Павла Тичину...», збірку все ж було «зарізано» – з допомогою замовних рецензій, шаленого тиску на авторку, яка всі пропонувані правки та текстові вилучення назвала необ'єктивними, надуманими, неаргументованими, не погодившись на жодні компроміси. (Аж тільки 1989 р. майже всі поезії з цієї невиданої книжки вийшли під обкладинкою «Вибраного».)

Цитую фрагменти з «доповідної записки», а точніше, політичного доносу тодішнього директора видавництва «Радянський письменник» А. Стася до відділу культури ЦК КПУ України про збірку поезій Ліни Костенко «Княжа гора» та про рукопис роману у віршах «Маруся Чурай»:

Л. Костенко запропонувала до видання велику кількість віршів, більшість із них мали відверто антирадянський та пронаціоналістичний характер. [...] Прочитавши верстку, я відмовився підписувати збірку до друку, мотивуючи свою відмову негативними ідейними якостями переважної більшості поезій.

Далі директор видавництва переповідає, що редакція поезії запропонувала авторці «докорінно переробити збірку», однак вона нічого суттєвого у верстку не внесла, а «розгорнула активну кампанію проти видавництва», яка полягала лиш у тому, що Ліна Костенко говорила своїм знайомим про те, що видавництво нічого самостійно не вирішує, а тільки виконує «вказівки згори». Тож видавництво змушене було звернутися з листом до керівництва Спілки письменників України, аби воно висловило «свої рекомендації». Реакцією на те прохання було виникнення двох думок, одна – відхилити рукопис, друга – надрукувати, організувавши при цьому в пресі критичну публікацію. Автор цього «звинувачу-

вального документа», обурюючись такою «авантюрою» (бо тоді вся провина лягатиме на видавництво) «як виявом елементарної безпринципності, неприпустимої політичної гри з неминучим негативним результатом», підстоює свою непохитну позицію: не друкувати!

Щоб до кінця з'ясувати позицію Л. Костенко та остаточно вирішити питання про її збірку, я запросив поетесу на розмову. Бесіда тривала понад три години. Не хочу вдаватися у подробиці – розмова ні до чого не привела. Л. Костенко заявила про те, що її поетичні концепції – то її свідомі переконання, і жодних поступок комуністичній ідеології вона робити не збирається. Із нашої зустрічі я зробив висновок: низький рівень культури Л. Костенко виключав можливість вести з нею справді творчу розмову. Її дивовижна неграмотність, неприхована ненависть до всього, що нам найдорожче, це – не артистизм, а результат впливу певного середовища. Разом з тим Костенко в душі відчуває фальш штучно створеного навколо неї німбу «небезпечного таланту», вона розуміє (хоч і не схильна це визнавати), що її поетичне вміння не сягає далі антигромадянських, привабливих для міщанина, викрутасів, що справжні її творчі можливості досить посередні. На утвердження світлого, поетично-піднесеного, у повному розумінні слова *нашого* Л. Костенко просто не здатна, бо тут потрібен талант справжній, а не дешево роздутий.

До речі, наведена тут цитата – це, так би мовити, «чистовий варіант», а є ще оприлюднений тепер і варіант попередній, де автор зовсім не добрав слів, вкладаючи у свій «присуд» всю свою неприязнь до тих, хто не здатен на утвердження «нашого» способу життя. Додам один лише штрих із того «підготовчого» варіанта:

Л. Костенко добре розуміє, що її роман у віршах ідейно плутаний, ніхто його друкувати не буде, а тому і розсилає заяви «авансом». А роман вже прочитано. Саме така думка про нього склалася в видавництві: знову ідеалізація козацтва, давнини, знову безкласове, солідке, як мед, суспільство на Україні-неньці, знову захищення тими часами, коли «навіть глина була краща...» Ні, «Маруся Чурай» нічим не заслуговує на появу серед читачів¹.

¹ За матеріалами газети «Молодь України». – 1995. – 29 черв.

І це про роман у віршах «Маруся Чурай», вихід якого 1979 р. окремою книжкою став темою численних обговорень, дискусій і виступів у пресі, про який критика писала як про досягнення сучасної епічної поезії. М. Бажан, зокрема, наголошував на сміливості, з якою Ліна Костенко зважилася обрати стару баладу для «розгортання її в широкосяжну лірико-епічну поему так, що по-новому, по-нечуваному зазвучав її мотив», підкреслював неперевершене її вміння «так розкрити сюжет, начебто уже вичерпаний, що з новою силою виявив він свою причаєну наснаженість, що став розкопаний до незайманих глибин, приснувши скритими в ньому струменями живої води»¹.

Ця «жива вода» «Марусі Чурай» постала з розуміння поетесою історичного факту, через який можна розкрити глибинну суть народу, з її мистецької настанови, афористично висловлених у коротких рядках:

Це дівчина не просто так – Маруся.
Це – голос наш. Це – пісня. Це – душа².

Тепер важко навіть уявити нашу літературу без цього вершинного твору Ліни Костенко, де на повну силу виявився її талант ліро-епічної поетеси, котра вміє концентрувати в слові духовну міць і велич свого народу, передати в образах одвічні пошуки людиною свого щастя, усвідомлення власного призначення на землі. Маруся Чурай – це, безперечно, особистість національного масштабу, і щоб інтерпретувати цей образ саме так, розширивши його до значущих суспільних проблем, авторці довелося полемізувати з народними переказами, наповнювати відомі колізії морально-етичними, історичними та філософськими роздумами, дошукуватися джерел незламності людського духу: «Що помагає не вгашати духа, // як не співцями створені пісні?»

Водночас доля цієї неординарної «дівчини з легенди» – з періоду повстань козацтва проти шляхти й вели-

¹ Бажан М. Поема про кохання і безсмертя // Літ. Україна. – 1980. – 4 бер.

² Костенко Л. Маруся Чурай. Історичний роман у віршах (Серія «Романи й повісті», 1982, № 2). – К.: Дніпро, 1982. – С. 23.

кої визвольної війни 1648–1654 рр., – свідомої своєї місії, проектується на одну з домінуючих у творчості Ліни Костенко тем – місце й роль поета в суспільстві, зокрема і в сучасній добі, яку можна схарактеризувати її ж емоційними словами: «Як важко бути в наші дні митцем!»

Спасибі вам за побажання злетів.
Лечу на перебитому крилі, –

(С. 264)

ці рядки, написані у час нелегких випробувань, коли боліла «душа словами», власне, не втратили свого драматичного наповнення й понині. Її творчий лет, спонуканий прагненням досконалості, довершеності поезії як найвищого самовияву, здається, не знає самозаспокоєння. Навряд чи поетесі знайомі такі моменти. Навіть тоді, як по тривалій праці приходить переможне відчуття, що таки взято «трамплін рекордний», як «притихне, бодай на хвилину, солодка гіркота душевної спраги», чого, як і радості «з того, що створене Вами і що радує, збагачує, хвилює нас, Ваших читачів», так бажав їй М. Бажан, творячи свою оду поемі «Маруся Чурай»¹.

Простежуючи перегуки «Марусі Чурай» із сучасністю, важко не помітити в поемі «внутрішній» автобіографізм, відчутти ту «високовольтну лінію Голгоф» власного «я» поетеси, яке й витворило її мистецький феномен. Проектуючи цю «самонаповненість» тексту на кінцевий емоційний ефект, можемо пересвідчитися в конструктивності драматичного таланту як однієї з продуктивних запорок літературного поступу:

Сама поезія Ліни Костенко – це теж драма і стогін, бо, якщо й не можна порівнювати долі й болі людини XVII століття і нашого сучасника, то не можна й забувати, що кожна доба має свої драматизм, свої терни й муки, а отже, й поетів, цінних для нас тим, що дисгармонія життя надихає їх на творчість сильніше, ніж його радості й гармонія. Це поети дисонансів, шукачі еліксирів, що зціляють духовні хвороби².

¹ Бажан М. Поема про кохання і безсмертя // Літ. Україна. – 1980. – 4 бер.

² Макаров А. Від імені болю // Літ. Україна. – 1987. – 29 січ.

Думається, якби Ліні Костенко випало жити за райських умов – не в стражденній Україні, а десь у благодатній та заможній країні, яка не знає історичних глухих кутів, катаклізмів та криз, вона ті умови просто вифантазувала б – аби випробувати себе на міцність екстремами та драматичною напругою пережиття. Або радше просто би не народилася б у тому періоді – почекала би інших, складніших часів. Її вдача суголосна лиш такому часові, який потребує постійного опору й спротиву. Бо тільки такий час і гартує вдачу, а така вдача, відповідно, ошляхетнює цей час, одухотворює його високим служінням ідеалам, забезпечуючи довкілля від стагнації та духовного змертвіння. Не випадково їй близька філософія бунту, принесена європейським екзистенціалізмом, поглиблена й збагачена досвідом бунту шевченківського та сквородинівським кордоцентризмом і «філософією серця» П. Юркевича¹.

По роках вимушеного мовчання в епоху застою вихід книжки «Над берегами вічної ріки» (1977) і справді став, як це зазначається в «Історії української літератури ХХ століття» (1995) за редакцією В. Дончика, справжньою літературною сенсацією. По-перше, пролунав голос, який засвідчив, що жодні випробування не можуть поменшити сили таланту, якщо це талант справжній і живиться соками рідної землі; по-друге, голос цей був настільки глибоким і виразно індивідуальним, що спонукав читача до активного співпереживання тим темам і проблемам, які найбільше боліли поетеси; по-третє, цей поетичний голос давав перспективу, масштабність бачення життя – як через ретроспекцію, повернення історичної пам'яті, так і через прозирання в майбутнє.

Однак не меншою подією літературного життя в Україні став і вихід збірки Ліни Костенко «Неповторність» (1980), шлях якої до читача також не був простим і безхмарним.

...Тепер я можу сказати вам, що моя книжка «Неповторність» була опублікована лише в результаті мого голодування... Чому протягом всього мого життя жодна

¹ Див. про це, зокрема, у кн.: Ковалевський О. Ліна Костенко: філософія бунту й «філософія серця». – Х.: Прапор, 2001. – 176 с.

з моїх книжок не вийшла в тому вигляді, як я пропонувала... або у притаманній мені манері?.. Лише останній том, «Вибране»... з'явився у своєму первісному вигляді, –

зізналася Ліна Костенко, відповідаючи на одне з поставлених їй запитань на літературних читаннях під назвою «Ліна Костенко: художник і мислитель», які відбувалися 10 лютого 1990 р. у Мічиганському університеті¹.

І «Сад нетанучих скульптур» (1987), що з'явився аж через сім років після попередньої збірки, засвідчив високу самовимогливість поетеси до народженого нею слова, її небажання тримати інтерес до самої себе уже здобутим: кожний новий «вихід на читача» сприймався нею як новий іспит, нове випробування, нова висота, нове доростання до самої себе.

І справді, бути «шукачем еліксирів» – нелегке покликання: це означає не тільки прислухатися до власних дисонансів, а й резонувати світові великому, перемінам суспільної погоди, перепускати через своє серце всі дисонанси та болі соціуму, навіть тоді, коли сам цей соціум, здавалося б, залишається глухим до своїх бід та принижень.

«Терпко-іронічна, дещо раціональна поезія Ліни Костенко виявляє велику напругу, метафоричне „пересаження“ навколишнього світу в душу поетеси...»², – підкреслює М. Коцюбинська, досліджуючи багату образотворчу систему поетеси.

Вирізняючись особливою експресивністю, пластичністю, виваженістю як думки, так і слова, її поезія, як правило, несе потужний полемічний та емоційний заряд, нерідко врівноважуваний виразною афористичністю, яка йде не тільки від культурологічних напрацювань, а й не меншою мірою від пережитого, відчутого, осмисленого. Причому саме тоді, коли крилата фраза «викрешується» з глибин власного пережиття, її макси-

¹ Цит за кн.: Кошарська Г. Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності / Перекл. з англ. А. Чердаклі. – К.: Видавничий дім «KM Academia», 1994. – С. 23.

² Коцюбинська М. Про поезію поезії: Метафора в сучасній українській поезії // Дніпро. – 1967. – № 3. – С. 156.

малізм нерідко «притрушується» іронією, тим саморятівним еліксиром, який хоч і не є панацеєю від усіх хвороб, та допомагає дещо «згладити» кут бачення – не на догоду компромісові, а як можливість притлумити свою власну значущість, не втрачаючи при цьому почуття власної гідності й самоповаги.

А ще її душа по вінця виповнена фольклорними народнопісними мотивами й образами. І з того глибинного джерела вона черпає спрагло й неформально, надаючи таким органічним для неоромантичної традиції «запозиченням» власного свіжого забарвлення, творячи свої місткі образи, – вони несуть потужну сугестивну енергетику питомо української ментальності й культурологічної широти. Причому внутрішня художня логіка її поезії, як підкреслює В. Моренець, зумовлена

національною ментальністю навіть тоді, коли її вірш формально унезалежнюється від рідного неоромантичного (й неокласицистичного – чи не найзначимішого для української літератури ХХ ст.) канону, навіть тоді, коли він зберігає органічну єдність з народнопісенною традицією, підставою для розвитку всіх сучасних стилів¹.

Історичні візії та авторські інтерпретації давно минулих подій бачаться не просто звичайним пошуком ефективних тем чи, швидше, однієї, домінантної теми, довкола якої, наче довкола осі, обертається поетичний світ Ліни Костенко з усім його розмаїттям характеро- та образотворення, широтою інтонаційного діапазону, а справді осяянням, мудрим і послідовним віднаходженням власної дороги в Поезії, яка виявилася ширшою, аніж, може, сподівалося, бо вивела авторку в безмежжя Часу, який один і може бути гідним опонентом справжньому талантові. Ця тема-максима, незглибимість якої важко осягнути навіть упродовж цілого життя, вабила її від ранніх літ, даруючи прозріння й одкровення, а водночас випробовуючи на високість духу й слова².

¹ *Моренець В.* Стильові напрями поезії (II половина ХХ століття: спроба типізації). – Рукопис.

² Див.: *Тарнашинська Л.* Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду // *Тарнашинська Л.* Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – С. 234–249.

Ліна Костенко майже свавільним зусиллям поетичного одкровення поглибила відчуття часу в українській поезії. «Свавільним», бо сама історична пам'ять у 70-ті роки свідомо замулювалася, і треба було виявити неабияку громадянську мужність, щоб підірвати стереотип безкрило-вибіркової ілюстративності подій минулого. Слід сказати й те, що корені художніх ідей «Марусі Чурай» можна завважити ще в поезії Ліни Костенко 60-х років – звичайно, в зародковій формі, як проблески, як протуберанці душі. Її ровесники і трохи молодші поети в основному спрагло поривалися в космічну віль, а Ліна Костенко вже тоді якимось нерозгадуваним поручком поетичного сетини прозирала майбутні тривоги людства, про саме сьогодні чітко визначилися й полягають в депривації історичної пам'яті, екологічної свідомості і т. ін.,¹

так трактував історичну «закоріненість» її слова В. Брюховецький.

Такий вектор «національного історизму» (Г. Сивокінь) Ліни Костенко, як історична пам'ять та прозирання у день, коли таки ж знайдемо «Україну в Україні», бачиться як виразна «крива напруги» національного болю – від «Драми про братів неазовських», «Горислави-Рогніди», «Древлянського триптиха», «Князя Василька», «Лютіжа», «Чигиринського колодязя», «Чадри Марусі Богуславки» – до вершинних епічних творів «Маруся Чурай» та «Берестечко».

Однак ця драматична вісь минуле – майбутнє, до якої й звернений поетичний погляд Ліни Костенко, звісно ж, «гарячою лінією» проходить через сьогоднішнє, торкаючись його найбільш чітких точок – як безпосередньо, так і опосередковано, через історичні та культурологічні паралелі, ремінісценції, алюзії.

Намагання Ліни Костенко думкою вхопити «блиск завжди непорушної вічності» (Св. Августин)² та блискавичну проминальність однієї піщинки Всесвіту – миті – це більш ніж зухвалий намір осягнути сутність вічно не-

¹ *Брюховецький В.* Ліна Костенко: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1990. – С. 158–159.

² *Святий Августин.* Сповідь / Пер. з латини Ю. Мушак. – К.: Основи, 1999. – С. 220.

сталого, плінного часу. Бо що є найбільш невлотимим та незбагненним? Казав-бо Святий Августин:

Отже, що ж таке час? Коли ніхто не питає мене про це, я знаю, але як тільки йдеться про пояснення, я вже не знаю¹.

Та покликання поета – не тлумачити, не в'яснювати, а передавати у слові своє відчуття часу («Немає моря глибшого, ніж Час»), його буттетривання, ритм, а радше – ритми, його аромат, так само, як неміреність й взаємообумовленість того, що ми звемо минулим, теперішнім та майбутнім. Тобто часотривання поета не обмежується лише земним його виміром – воно неминуче розпросторюється за межі фізичного існування, «десантуючись» і в «чорний сон віків» («Лише прапам'ять долітає звідти, // перемиває золотий пісок. // Багато міг би розказати вітер, // але у вітру голос пересох...»), і в те витворене лиш проекцією мислі прийдешнє, що вже сьогодні «новітню створює красу». Критика не раз відзначала, що в поезії Ліни Костенко чується «голос» пущеного хронометра. Вже сама назва книжки «Над берегами вічної ріки», що, здається, якнайкраще концентрує в собі світовідчуття авторки, передає як вічність життетривання, так і його плінність, проминальність. І ця дихотомічна сув'язь – сталість як якісна характеристика вічності й динамічність, рухливість ріки – захоплює у свою орбіту всю різноманітність, підпорядковуючи її одній темі-максимі.

Через те, мабуть, у рядках Ліни Костенко перебіг часу, його невблаганну проминальність відчуваєш до болю пронизливо, майже фізично. Незрідка ж «хода» часу в неї неквапно-розмислива – як у вірші «Українське альфреско», а то й важка, як і сама вічність («...дивлюсь: мій прадід, і пра-пра, пра-пра – // усі ідуть за часом, як за плугом»), що передається звертанням до колективного образу поколінь, які змінюють одне одне, і до зримого архетипу плуга, що асоціюється з тяжкою хліборобською працею в поті чола, або ж поривчаста, рвійно-нестримна. Й отой «образ поспіху», що виникає в уяві через образно-асоціативну систему, «змикається» з по-

¹ Там само. – С. 222.

стійним відчуттям самою поетесою часу як шаленого гонцю на карнавалі життя або радше вічною боротьбою із самою собою, невтоленним бажанням встигнути зробити якомога більше:

Здається, часу і не гаю,
а не встигаю, не встигаю!
Щодня себе перемагаю,
від суєти застерігаю
і знов до стрічки добігаю,
і знов себе перемагаю,
і не встигати не встигаю,
і ні хвилиночки ж не гаю!

(«Здається, часу і не гаю...», С. 111)

Вісвітність – мить і вічність – проходить через усю творчість Ліни Костенко. Осмислення себе як самоцінності у вимірах вічності й водночас відчуття неповторності кожної прожитої миті – так можна окреслити її постичне світовідчуття й парадигму художньо-філософських шукань – центральну взагалі для літератури всіх часів і континентів. У них віддзеркалився і виклик часові – як одвічна людська потреба самоствердження й заперечення своєї проминальності, і схилення перед його невблаганністю, коли гординя зрештою впокорується мудрою розважливостю й художньою прозорливістю.

Глибоко національна поетеса, Ліна Костенко вільно почувується в різних епохах і в різних країнах, шукаючи постійних паралелей та асоціацій, що робить її поезію (зокрема й низку драматичних поем – «Скіфська одиссея», «Сніг у Флоренції») закоріненою у глибину віків й у світовий контекст і водночас напрочуд свіжою, неповторною, сучасною. Її поетичний голос має лише їй одній притаманний тембр та інтонації, у яких не знайдеш і натяку на фальш, штучність, солодкавість чи позу.

Поетеса начебто поставила перед собою глобальне надзавдання: «Прочитай золоті манускрипти, подиви ся у вічі вікам». Але що вже казати про розгадку тривання вічності чи хоч би ту мить у ній, що зветься людським життям, якщо навіть «хронологічну мить» – як блискавичний спалах у безмежжі Всесвіту – нам не дано

осягнути за одне фізичне перебування на цій землі. Надто якщо то *«мить якогось потрясіння: // Побачиш світ, як вперше у житті...»*

Однак попри всю мінливість і перебутність, іманентно властиві часові, сталими залишаються онтологічна самотність людини, екзистенційний трагізм її буття, розірнутого між отією віссю – вічність і мить, – й ця тема надзвичайно гостро звучить зі сторінок збірок Ліни Костенко.

Проте поетеса благословляє кожну мить життя *«на цих всесвітніх косовицях смерті»* – не тільки високу мить осяяння, бо й звичайна, вона водночас є незвичайною, невипадковою, неповторною – вона, мінливо-зниваюча, щораз інакша, і з суми одних *«інакшостей»* і втворюється те, що ми звемо індивідуальним пережиттям, досвідом, духовним мікрокосмом.

Звичайна собі мить. Звичайна хата з комином.
На росах і дощах настояний бузок.
Оця реальна мить вже завтра буде спомином,
а післязавтра – казкою казок.

А через півжиття, коли ти вже здорожений,
ця нереальна мить – як сон серед садів!

*(«Звичайна собі мить.
Звичайна хата з комином», С. 306)*

У віршованому епосі та у драматичних поемах Ліни Костенко час набирає іншого – сказати б, епічного виміру, він наче уповільнює свій плін, змінює оптичний кут бачення, аби могли ми пильніше роздивитися історично значущі події, знайти історичні паралелі, осмислити їх. Тут, окрім цього, відбувається ще й реконструкція часу, відтворення його колишнього виміру у вимірі теперішньому – власне, те, що є відновленням, реставрацією минулого, або, як його ще можна назвати, – *«екстраполяцією людини в майбутнє»* (В. Панченко), як це бачимо у вірші *«Затінок, сутінок, день золотий»*. Тобто поетові вільно ширяти в часопросторі так, як ведуть його художня інтуїція й слово. А все – заради *перегукую* поколінь, заради пошуку власного коріння: *«І хто вони?»*

А ми хто? Хто ми? Хто ми?!» (поема-балада *«Скіфська одіссея»*).

Іричний герой Ліни Костенко присутній одночасно в різних століттях, поетеса вдається до зближення, ба навіть змішування (*«всі віки жили вже без адрес»*) минулого й теперішнього (*«Бідні священні бики бога Геліоса // де ж їм тепер пастися – // на ракетній базі?!»*). Таке суєтство й співіснування різних історичних епох, що як ніяк не видаються нам неорганічними, допомагає авторці спроектувати й майбутнє, яке завжди лиш сума того, що було, є й буде, а через те, на її переконання, *«у майбутнього слух абсолютний»*. При цьому, як спостережила Г. Кошарська,

Історична деталь разом з вигадкою становлять необхідні параметри тексту, а повторювані непрямі посилання наплину природу часу через авторський голос і коментар забезпечують зв'язок минулого з сьогоденням¹.

Конфлікт начебто часу минулого й часу теперішнього, закодований в образах Флорентійця і Старого, що, по суті, є однією й тією ж особою (драматична поема *«Сніг у Флоренції»*), насправді є конфліктом часу й людської природи; у даному випадку він виведений на проблему митця, зокрема й митця і влади – однієї із провідних тем у творчості поетеси. Інтерпретована через цілу низку творів (*«Циганська муза»*, *«Маруся Чурай»*, *«Сніг у Флоренції»* та ін.), ця тема віддзеркалює – через духовну біографію самої поетеси, яка усім своїм безкомпромисним життям послідовно засвідчує власну незламну позицію митця – опозиціонера існуючій владі, – долю митця трагічного ХХ століття.

Вона на власному житті спізнала таку неспростовну істину: *«...хто не має власного таланту, // того присутність генія гнітить»*, однак драматичну долю митця у суспільстві розглядає насамперед не як драму колізій, а як *драму ідей доби*, бо ж поет завжди виходить за рамки звичного, руйнує стереотипи, намагаючись *«будити мисль затуркану і кволу»*, прозираючи не тільки углиб

¹ Кошарська Г. Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності. – С. 123.

століть, а й у майбутнє, провіщаючи його якщо не на рівні реалій, то бодай ідеалів, бо ж воістину:

...ще не було епохи для поетів,
але були поети для епох!

(«Кобзарю...», С. 100)

У це поняття «поет» Ліна Костенко вкладає глибоко драматичний, провидницький зміст.

Мені довелося бачити
найвидатніших поетів світу –
всі вони були не естрадники, а страдники, –

(«Поезія і популярність», С. 543)

так одним словом визначить вона долю митця, покликаного служити своєму народові. Цю «страдницьку» сутність поета вона поглиблює розумінням його драми як митця бездержавницької нації. Так, героїня «Циганської музи» Папуша приречена на нерозуміння, бо є дочкою народу, в якого немає вітчизни, «тому й поетів зроду // немає, не було і не повинно бути».

Усвідомлюючи унікальність покликання й високу місію поета, Ліна Костенко, проте, залишається до нього, й до себе зокрема, дуже вимогливою, пронісши ту рису через усе своє життя.

...Тяжкий був час. Тепер кого не стрів –
усі митці, художники й поети.
Всі генії.

На вічні терези
кладуть шедеври у своїй щедроті.
Той, хто пізнав в мистецтві лиш ази,
був Мікеланджело Буонарроті.

(«Чекаю дня, коли собі скажу...», С. 226)

Тут доцільно зацитувати її слова, відомі як відповідь на одне із запитань редакції журналу «Радянське літературознавство» (нині – «Слово і час»):

З грецької міфології відомо, що коли музи заспівали на горі Гелікон, то ця гора від захвату виросла. Але Пегас тупнув копитом, і гора знову стала на своє місце.

У нас в українській поезії наша гора Гелікон непомірно виросла. Вона вже сягає неба. Над нею сяють лише зірки першої величини, засвічені заподадливими критиками. Там живуть самі тільки митці, вони пишуть «вогнем душі і слова», дивляться «очима совісті й добра», стоять «при мечі» і т. ін. Треба, щоб тупнув Пегас. Гора стане на місце та й видно буде, яким бур'яном вона заросла. І що до шедеврів там ще далеко. Що декотрі музи дуже метиковані на кон'юнктуру. І що б'є там часто не кастальське джерело, а фонтанують гейзери патетичного багатослів'я¹.

Її поетична біографія якраз і є подвижницькою спробою черпати тільки з кастальського джерела, займаючи понконформістську позицію митця-некон'юнктуриста, постійно пам'ятаючи, що «у майбутнього слух абсолютний». Для неї «поезія – теж висота»:

Поезія – це завжди неповторність,
якийсь безсмертний дотик до душі.

(«Страшні слова, коли вони мовчать», С. 138)

Ця нічно загадкова неповторність поезії («Слів ще не ми. Після вже є») й поета як її репрезентанта важко піддається логічному витлумаченню, й тут Ліна Костенко часто піддається на волю інтуїтивному відчуттю:

...то не є дзвінкий асортимент
метафор, слів, – на користь чи в догоду.
А що, не знаю. Я лиш інструмент,
в якому плачуть сні мого народу.

(«Яка різниця, хто куди пішов?», С. 93)

Слово Ліни Костенко постійно заакцентується на двох константах буття – любові й ненависті, у яких тільки й розкривається людина – у величчій своїй чи мізерності, піднесеності духу чи нищості, – у розрізі часу зверта-

¹ Костенко Л. Якість – норма // Рад. літературознавство. – 1987. – № 6. – С. 6.

кучись до різних епох та різних історичних постатей («Маруся Чурай», «Дума про братів неазовських», «Берестечко»).

Поетеса більше цікавить універсум, та універсальна картина світу, переломлена в епохах і народах, що й наближає до розгадки сенсу буття, аніж конкретика реального. Але універсальне завжди пізнається через слух і зір, що вбирають у себе теперішнє життя, а вже за тим – через його переосмислення.

Проте вона не тільки осмислює час як категорію насамперед філософську – її над усе цікавить, як він переломлюється у долях епох, поколінь та в долі окремо взятої особистості. І як ті покоління й особистості міняються, трансформуються під впливом, тиском часу. Попри гостре відчуття минулості часу, в якій, безперечно, присутній ефект саморуйнації, вона осмислює часобуття як життєтворчу, активно-формуючу, поліфункціональну енергію. І хоч проминання – це завжди гіркота втрати, прощання з тим, що є звичним у сьогоденному плині, воно має будівниче прямування – як прообраз майбутнього.

Свою «вічну теперішність» – те, що вже «завтра стане спогадом», Ліна Костенко бачить як час, що «пролітає з реактивним свистом» повз наші долі, ще й ще раз нагадуючи: «Час не наша власність».

«Таке століття – навіть зрячі йдуть наосліп... І на рубежі тисячоліть час у її поезії то мчить із шаленою швидкістю («Шалені темпи...») – тихо зітхає поетеса із справдешнього болю за цю розшарпану, загнану поспіхом людину), то наче стишує ходу, прислухаючись до відлуння своїх кроків серед апокаліптичних історичних перегонів.

Коли ж драма народу, драма цілої нації накладається на драму всепланетарну – це встократ помножена драма людської душі. Йдеться про реальність кінця тисячоліття з її виразними апокаліптичними передчуттями, що проростають крізь відчуження між людиною і природою, крізь недовіру людини до природи і природи до людини, апофеозом чого й став Чорнобиль – одна з провідних тем Ліни Костенко, бо, зреш-

тою, в ньому «всі парадокси і всі трагедії всіх століть залишили свій слід».

Тема, яка, на жаль, уже давно почала пригасати в українській свідомості, певно, в силу нашої до неї адаптованості, і яка, може, чи не найбільше болить у дні теперішньому тільки Ліні Костенко (і в цьому наша біда й наше щастя водночас) – тому так багато в неї наскрізь «стронцієвих» рядків, тому так багато розпачливих нот, тому така зранена й притомлена в її творах природа (як і душа), що той – з погляду вічності – урок ми не поспішаємо засвоїти.

Не забувається її гостра доповідь на другому Міжнародному конгресі українців у Львові¹, де говорила вона про необхідність «виробляти якісь механізми гуманітарного протистояння» усім майбутнім можливим нуклеарним катастрофам, при цьому особливу увагу звертаючи на цілий комплекс проблем, що постали разом з «ерою саркофага». Тільки ж чи дійшли вони до сучасної свідомості тим боєм, що його вклала поетеса у кожне своє виважене слово?

Однак на зламі часу старе, віджило, хоч і цупко тримається ще за життя, у тому відчайдушному супротиві все ж трансформується зрештою в паростки нового, життєздатного. Його лиш треба вчасно помітити й підтримати, культивуєючи в масовій свідомості.

Мені відкрилась істина печальна:
життя зникає, як ріка Почайна.

Через віки, а то й через роки,
ріка вже стане спогадом ріки.

(«Мені відкрилась істина печальна...», С. 77)

Щоб оцей «спогад ріки», коли «вже почалось, майбутнє, майбутнє» («Але майбутнє тому і майбутнє // що має бути, що б не було!»); «Ми є тому, що нас не може бути»), ніс у собі не лише віджило, віддзеркалював не лише спотворені боєм обличчя, але й ніс світлоносне, тяжко й напружено працює поетова душа («Блажен-

¹ Костенко Л. Чорнобиль в дозах історичної свідомості: Доповідь на II Міжнародному конгресі українців у Львові // Літ. Україна. – 1993. – 2 верес.

ний сон душі мистецтву не сприяє»). Вона завжди вивирається за часові рамки, ламає стереотипи й приписи епохи, «трансемігруючи» й углиб століть, й у майбутнє, прозираючи його не стільки на рівні реалій, скільки на рівні духу та ідеалів. Тільки усвідомивши це, можна зрозуміти, який же насправді глибокий смисл криється у словах: «*То небезпечно – генія цькувати. // Він у безсмерті страшно вам воздасть*»¹.

А ще це постійне нагадування нам, що талант – це завжди шлях, «обраний у відчайдушних обставинах» (Сартр), коли: «*І сум, // і жаль, // і висновки повчальні. // І слово, непосильне для пера. // Душа пройшла всі стадії печальні. // Тепер уже сміятися пора*».

Останніми роками Муза Ліни Костенко, здається, стала іще трагічнішою. Тільки трагізм той – без колишнього надриву, без оголеного нерву: він ховається усередину власного зболеного «Я» – як у мушлю, нерідко втрачаючи емоційну безпосередність та ліричну забарвленість. Він більше притрушений якоюсь сумнуватою мудрістю, прогірчений іронією, приправлений скепсисом. Хоча часто й іронія не здатна вирятувати душу й освітити її прозрінням. «*Не бачу обличчя істини – воно спотворене болем*», – звучать її грікі слова як визнання власного безсилля перед часом, що приніс усвідомлення: «*Ми поранені люди, ми дуже поранені люди*», побиваючи власне ж переконання: «*Іронія – це блискавка ума, котра освітить всі глибини смислу*».

«*Не хочу грати жодної з ролей у цьому сатанинському спектаклі*», – звучить безапеляційно й переконливо – як вирок. Її безжальний діагноз: «*Усі усіх не люблять. Це біда. // Це чорний дим невидимого пекла*» – страшний і категорично-незаперечний «рахунок», пред'явлений часові, з якого навіть «історія сміється сардонічно». «*Людина знівельована юрбою*», втрачає саму себе, відтак зона відчуження переростає зону чорнобильську, вона проходить вже через душі людей. Це борсання беззахисної душі у «*колективних нетрях самоти*» –

¹ Костенко Л. Віяло мадам Полетики // Костенко Л. Сад нета-нучих скульптур: вірші, поема-балада, драматичні поеми. – К.: Рад. письменник, 1987. – С. 41.

чим його пояснити: переломом віків, зламом свідомості чи просто настанням якогось безчасся?

Її непокоїть болюче питання – хто винен: час, оте мишяке століття, коли «*знов ліпить душі кон'юнктура*», чи винні ми самі, нездатні позбутися отого «*цупкого коріння несвободи*»? Час у його нинішньому вимірі – суцільна перевтома, апатія, розчарування, скепсис – як закономірний психологічний стан після недавнього надмірного суспільно-політичного збудження й масової ейфорії. Як же продиратися нам його гонами до істини крізь хащі національних комплексів, стереотипів, помилок, розчарувань і зневіри? І що воно таке – істина в нашому часі? Де виміри? Де критерії? Де, зрештою, та людська гідність, яка лише й здатна ту істину осягнути?

І звучить її категоричне й безкомпромісне: «*Не можна брати істини в оренду // і сіяти на ній чортюполах*». Воно лише поглиблює її колишнє переконання: «*Але не бійся прикрого рядка. // Прозрінь не бійся, бо вони як ліки. // Не бійся правди, хоч яка гірка, // не бійся смутку, хоч вони як ріки*». Найголовніше кредо поетеси сформульоване в коротких рядках: «*Людині бійся душу ошукать, // бо в цьому схибиш – то уже навіки*».

Ніколи не полишала поетеса свою улюблену історичну тематику, бо перед нею постійно стояло запитання: «*А хто напише, або написав // Велику книгу нашого народу?!*» Так, протягом багатьох років вона дописувала й переписувала створений ще у 1966–1967 рр. історичний роман «Берестечко», який прийшов до читача окремою книгою 1990-го, явивши нам згусток болю й глибоких роздумів про трагічні віхи української історії, а саме: про поразку під Берестечком. Від зображення цілком конкретної історичної події («*Усе ж було за нас. Чому ж програли ми?!*») Ліна Костенко прийшла до розкриття філософії поразки як науки: «*ніяка перемога так не вчить*», вкладаючи в ту гірку істину велику конструктивну енергію, яка спонукає до праці, до нових перемог на ниві державотворення, бо вже «*немає часу на поразку*».

Це інтерпретація в нових історичних обставинах визначальних для Ліни Костенко тем – *зради і вірності*, відступництва й мудрої неохитності, що мали своє відо-

браження і в «Думі про братів неазовських», драматичній поемі «Сніг у Флоренції» та інших творах, написаних до «Берестечка». Тем, що завжди поляризують суспільство, творячи нові й нові трагедії, а митця спонукають до переосмислення історичних сюжетів, фактів, імен, до пошуку відповіді на, здавалося б, вічне для нас, українців, запитання: «*Це що, на всіх поділене сумління?*» й таку ж, поки що, на жаль, теж вічну відповідь: «*Ні, це на всіх помножена вина*».

Роздуми... пошуки... сумніви... І знову вивіряння власних думок у мудрості століть: «*Не бачу обличчя істини, воно спотворене болем...*» «*Десятки літ неміряної втоми, абсурдами примучена душа*» все ще стоїть «*у пам'яті, як в повені*», шукаючи все тих же історичних паралелей («Берестечко»), все тих же вічних цінностей, сподіваючись, що ми «*іще раз відродимось*» – коли «*всі цивілізації будуть вже старі*», бо ж: «*Все людство вже збулось. Лиш ми іще на старті*». Аби ті сподівання не залишилися лиш вічним поривом у неможливе, а ми не застигли на вічному «старті» («*Яке глибоке і цупке коріння несвободи!*»), і прозвучав її виважений голос, що змушує вибратися з нетрів безплідних рефлексій і руйнівних самокатувань, рівно як і з солодкавого самозамилування й розманіженої сентиментальності і, передихнувши, помовчавши на самоті й набравши повітря, видихнути на повні груди: але попри все ми є як нація. Як народ. Як держава.

Будь-яка будівнича праця – якщо метою її ставити конкретний результат, а не ефемерні віддалені перспективи – спершу вимагає оцінити ситуацію. Тверезо, об'єктивно й безжально, без отих «оптичних» викривлень, що ними грішать як більші, так і менші політики, політологи і всілякі публічні «патріоти» з числа тих, хто ніким іншим і бути не здатний, обравши собі цей образ єдино як «фах». Але для цього слід розміфологізувати національну свідомість, зашорену новітніми стереотипами, витвореними вже в теперішньому посттоталітарному часі, що й зробила Ліна Костенко у своїй лекції, прочитаній перед молоддю в Національному університеті «Києво-Могилянська академія» 1 вересня 1999 р. (коли, до речі, їй і було вручено диплом та мантию почесного про-

фесора НАУКМА), яка з'явилася окремою книжечкою «Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала».

Під час цієї першої лекції контакт між Поетом і молоддю був взаємним: юні киевомогилянці почули живий, нефальшивий, пристрасний голос, а Ліна Василівна побачила щире зацікавлення в очах юнаків та дівчат, відчула свою потрібність у студентських аудиторіях. І це надихнуло її на цикл лекцій для киевомогилянців, які, хочеться сподіватися, збагатили духовність цілого покоління.

Примітно, що з'явилася ця книжечка одразу ж після «Берестечка»: на уламках наших ілюзій, гірких розчарувань, заклинань і зітхань, на руїнах несправджених надій прозвучав достоту оптимістичний голос.

Слово Ліни Костенко, націлене в майбутнє, заперечує мляохізм як національну рису, застерігає проти пошуку деструктивного негативу в ментальності української нації. Її тривожить рецепція України в світі: яким чином «суспільство може мати об'єктивну картину самого себе і дивитися на світ невикривлену інформацію про себе, сфокусовану в головному дзеркалі», бо маємо «бути відкриттям для світу, а не морально ущербним народом в ібераціях чужих віддзеркалень»¹.

Але насамперед треба налаштувати себе самих на сприйняття власного неспотвореного відображення, вільного як від комплексу меншовартості, що неминуче схиляє до національного самомазохізму, так і від манії величчя, що, власне, також породжена комплексом другостортності.

Однак, вказуючи на «дефект головного дзеркала», Ліна Костенко зовсім не закликає нас стати перед єдиним «дзеркалом», створеним «керівною волею» власть імущих чи інших «пророків», а лиш наголошує, що «не треба чекати, щоб хтось вам зробив ваше власне індивідуальне дзеркало і вмонтував його в систему суспільних дзеркал»², бо кожен має зробити це сам.

¹ Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. – К.: Видавничий дім «КМ Academia», 1999. – С. 13.

² Костенко Л. Чорнобиль в дозах історичної свідомості. Доповідь на II Міжнародному конгресі українців у Львові // Літ. Україна. 1993. – 2 верес.

Основним же «телескопом», що має відповідну оптичну систему включно з головним дзеркалом, авторка вважає – для будь-якої нації – весь комплекс гуманітарних наук, з літературою, освітою, мистецтвом включно:

і в складному спектрі цих дзеркал і віддзеркалень суспільство може мати об'єктивну картину самого себе і давати на світ невикривлену інформацію про себе, сфокусовану в головному дзеркалі¹.

Ліну Костенко, здається, найбільше непокоїть саме та обставина, що стала мало не правилом доброго тону вишукувати деструктивний негатив у ментальності української нації, як-от новітній стереотип – «*дуже не-симпатичний силует*» – націю на колінах і, відповідно, постійні заклики підвестися з колін, чи інший нововитворений міф, начебто нація наша спить, що його не може сприйняти людина мисляча й об'єктивна. Третім лейтмотивом нашої незалежності, як небезпідставно спостерегла Ліна Костенко, стали кинуті колись зопалу Винниченком, а тепер надміру тиражовані слова про те, що історію нашу нібито не можна читати без брому, заганяючи «*співвітчизників у комплекс причетності до ексклюзивних жахів нашої історії*», яка насправді є нітрохи не гіршою від історій інших народів.

На таких «трьох китах», зрештою, і вибудовується почуття гідності – як власне людської, особистісної, так і гідності цілої нації. І ці симптоматичні міфи, витворені аж ніяк не з надмірної любові до України, – не причина, а наслідок саме відсутності цього почуття самоповаги, такого необхідного в період становлення державності.

Не можна не перейнятися й тривогою Ліни Костенко з приводу адаптованого розуму української нації, який «*збляк, призвичаївся, втратив свою енергетику*». І в цьому, очевидно, найбільша наша біда: переставши бути ув'язненим, поневоленим, як це означає авторка, він, цей адаптований розум, і вводить суспільство в ту небезпечну «летаргічну млявість», що призводить до послаблення енергетики гуманітарної аури нації та до дефекту

¹ Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. – С. 12–13.

головного дзеркала. Власне, йдеться також про ту проблему системної кризи гуманітарної сфери, духовного занепаду, що на неї вказувала Ліна Костенко у своєму виступі у Київському будинку вчителя на тему «Чорнобильська катастрофа і збереження культурної спадщини народу»:

Криза не через те, що ніхто нічого не робить. Ні, робиться багато. Але справа йде й у рецепціях: суспільство не сприймає наших зусиль. Ми переживаємо кризу сприйняття. Останнім часом по телебаченню український народ почали називати «великій немой». Я боюся, що так оглушили цей народ, що він скоро стане «великій глухой». Він уже не чує життєво важливих проблем¹.

Без цієї маленької книжечки-лекції, рівно як і без усіх попередніх її поетичних книжок – від першої «Проміння землі» (1957), і далі – «Вітрила» (1958), «Мандрівки серця» (1961), «Над берегами вічної ріки» (1977), «Маруся Чурай» (1979), «Неповторність» (1980), «Сад нетанучих скульптур» (1987), «Вибране» (1989), й аж до «Берестечка» (1999) гуманітарна аура української нації уже неможлива – бо її енергетика живить духовний всесвіт України, несе нам усвідомлення власної гідності – того, без чого неможливе усвідомлення себе нацією, без чого не може постати держава такою, якою ми її собі вимріяли.

І в час, коли «*мінється стереотип. // Знов ліпить душі кон'юнктура*», коли «*людина знівельована юрбою*», коли «*усі усіх не люблять*», Ліні Костенко болить наша незсолідаризованість, невміння вивищитися над власними амбіціями заради спільної мети, наша байдужість до самих себе, до долі власної і долі своїх дітей. Саме тому дедалі пристрасніше й публіцистичніше звучить її слово («*Куди подітись від політики? // Залізла в душу нам по ліктики*») – правдиве й щире, глибинне й зболене, мужнє й жіночне водночас. Їй не треба бути ані політиком, ані державним мужем, щоб навіть у «*колективних нетрях самоти*» бачити правду, відчувати її

¹ Костенко Л. Чорнобильська катастрофа і збереження культурної спадщини народу // Укр. слово. – 1999. – 11 лист.

серцем і доносити до нас. Бо вона – Поет, і цим так багато сказано.

А ще голос її, тверезий й вимогливий водночас, налаштовує нас на працю. Повсякденну планомірну працю – таку, скажімо, що її ведуть у зоні відчуження співробітники історико-культурної експедиції Міністерства з надзвичайних ситуацій – музейники, філологи, науковці інших спеціальностей. Їхнім духовним наставником та наснажувачем і стала Ліна Костенко, котра працює в зоні нарівні з усіма. Жінка, яка здобула право на такий високий реєстр вимогливості не тільки своїм подвижницьким трудом Митця, а й не менш подвижницькою працею у Чорнобильській зоні – поза будь-якою суспільною погодою та політичною кон'юнктурою. Це її життя «поза римою» є не менш наповненим і драматичним – і саме воно зроджує всуціль «стронцієві» рядки печальних постчорнобильських віршів, а також сторінки прози, яка, очевидно, є нині для неї адекватнішою жанровою формою для «виверження» того чорнобильського болю, що, наче стронцій, накопичується у свідомості й підсвідомості митця. Проза досі не видана (хіба дещо з написаного перекладала Анна-Галія Горбач німецькою мовою), на яку так чекає читач, як і на її осягнення в прозі нашої реальності.

«Крізь роки і печалі» мужнів і міцнів тремткий голос поетеси, набирає усе виразніших інтонацій, безкомпроміснішого звучання. Її тверезі й водночас надзвичайно образні поетичні рефлексії з поетичного циклу «Інкрус-тадії» (зб. «Вибране»), апелюючи до наших розуму й серця наприкінці 1980-х, і справді були короткими й точними, як діагноз: вони повертали нас до нашої історичної пам'яті, нагадували про втрачене почуття національної гідності, нашу готовність (і неготовність!) до свободи, спонукали замислитися над одвічними проблемами вічного й тлінного, суцього й мінущого...

Ліричний герой Ліни Костенко – попри весь трагізм світовідчуття – надзвичайно діяльний, окрилений прагненням до вдосконалення себе самого й довколишнього світу, він відкидає пасивність як спосіб життя, шукає й знаходить можливості для самовираження, самореалізації, бо ним керує вічна спрага перемін:

Криши,

ламай,

трощи стереотипи!

Вони кричать, пручаються, – ламай!

Хоч давня звичка з профілем Ксантиппи
благає, плаче, просить: «Не займай!»

Відкинь її в м'яку дрімоту спалень.

Вона тобі нелюба. Ти болиш.

Гори. Щезай в пожежах самоспалень,

в гірких руїнах власних попелищ!

(«Криши, ламай, трощи стереотипи!», С. 11)

Громадянська напруга, властива віршам Ліни Костенко, «фірмовим знаком» яких є «концентрація мислі» – як «натурфілософський першоелемент», у яких лунко б'ється нерв нашого складного сьогодення, пробуджує в читачеві почуття самоповаги, здатність до самооновлення й переоцінки пережитого й відчутого. Це вона сказала нам про те, що «*гряде неоцинізм*», це вона усім своїм способом життя заперечує те, що влучно названо нею політичною біжутерією.

Душа ж самої поетеси, надзвичайно вразлива, чутлива – у вічній роботі, у вічній тривозі, у вічному прагненні гармонії – тієї, що врівноважує духовні шукання й неминучі розчарування на тернистому шляху до істини, вивищуючи людський дух. Душа, здатна благословити кожну «*мить життя // на цих всесвітніх косовицях смерті!*» й донести нам її красу й неповторність.

«*Звикли до правди мої вуста, // Нащо їм чорне вино лукавства?*» – у цих словах уся Ліна Костенко, без будь-якого натяку на позірний пафос чи позу.

І крізь ті драматично-напружені експресивні рядки раптом проривається щемким ностальгійним настроєм неперевершене у своїй геніальній простоті:

Осіній день, осінній день, осінній!

О синій день, о синій день, о синій!

Осанна осені, о сум! Осанна.

Невже це осінь, осінь, о! – та сама.

Останні айстри горілиць зайшлися болем.

Ген килим, витканий із птиць, летить над полем.

Багдадський злодій літо вкрав, багдадський злодій.
І плаче коник серед трав – нема мелодій.

(«Осінній день, осінній день, осінній!», С. 321)

Її пейзажна й інтимна поезія – то справді «летючі катрени», лірика найвищої проби, високий лет відчуття й емоцій, де тонке психологічне нюансування настрою органічно поглиблене динамізмом думки, перейнятстю тими вічними проблемами людського буття, що їх поетеса прозирає глибше й сприймає болючіше, ніж усі ми, сущі на цій землі, сповна реалізуючи право, дане природою лише поетові.

Вслухаймось у зачаровуючу музику хоч би таких рядків:

А через півжиття, коли ти вже здорожений,
ця нереальна мить – як сон серед садів!
Ця тиша, це вікно, цей погляд заворожений,
і навіть той їжак, що в листі шарудів.

(«Звичайна собі мить.
Звичайна хата з комином», С. 306)

Чи проймімось її побожною любов'ю до природи:

Цілую всі ліси. Спасибі скрипалю.
Він добре вам зіграв колись мою присутність.
Я дерево, я сніг, я все, що я люблю.
І, може, це і є моя найвища сутність.

(«Послухаю цей дощ.
Підкрався і шумить», С. 10)

Ця «сутність» і диктує їй ті зболені післячорнобильські рядки, які не могли не зродитися в її небайдужій душі:

Віддайте мені дощ. Віддайте мені тишу.
Віддайте мені ліс і річечку в лугах...

(«Я вам цей борг ніколи не залишу», С. 537)

І водночас поезія Ліни Костенко надзвичайно жіночна. Пригадаймо лишень її рядки: «Чи й справді необхідно, // щоб жінка була мужня?» Чи оце іронічне, трем-

тке й по-жіночому беззахисне: «Оце дожила з бурі та клемоту. // Оце дожила до сліз, до лепету. // Всесвіт. Проблеми. Трагедія поденищина. // А я закохалася, сказано – жінчина».

Або її тихе, таке доречне нині зітхання: «Жінки втомились бути прекрасними...»

В моїх садах мелодії Провансу,
і жінка, жінка, жінка всіх віків! –

(«Апология лицарства», С. 80)

скаже вона, «декларуючи» одну з провідних тем своєї творчості, яка набирає особливого інтонаційного забарвлення, оскільки розпоширюється від глибини віків до сьогодення, і в такій широкій часовій амплітуді поетеси вдається глибше розкрити глибоку жіночу душу, її внутрішню красу й одухотвореність.

Її вірші з розділу «Безсмертним рухом скрипалю» (зб. «Вибране») по праву належать до вершинної любовної лірики ХХ століття – їх читатимуть наші онуки й правнуки, щоразу переконуючись у тому, що кохання, щастя, вірність – категорії вічні й однаково нерозгадувані для всіх, хто будь-коли приходить у цей світ, бо однаково – у всі віки «Сахається розгублена душа, // почувши раптом тихі кроки щастя». Тож, мовить поетеса, «шукайте усмішку Джоконди, // вона ніколи не мине».

І водночас ім'я Ліни Костенко настільки унікальне, що його аж ніяк не можна «вписати» у явище української жіночої поезії, яка веде активний і шляхетний діалог зі світом зовні й зі світом у собі (і ці світи у сприйнятті й художній інтерпретації жінки завжди є рівновеликими й повновартісними), оскільки і в такому контексті ім'я цієї поетеси стоїть особібно. І то не тільки тому, що мало який чоловік зрівняється з нею у вираженості думки й точності вислову, у філософській насиченості й глибині поетичного рядка – рівно як у силі й послідовності характеру, а насамперед тому, що вона зберігає почуття власної гідності і у вчинках, і в слові, самостверджуючись тільки через самооприявлення, через власний біль і самостійне подолання умов «заблокованої культури» й заблокованої совісті, коли точкою

опертя залишається хіба власне духовне прозріння й становлення.

...Духовне подвижництво Ліни Костенко – у повсякденній копіткій праці, без розрахунку на славу й винагороду: *«Усе життя на рівні витривань»*. Вона зробила власний вибір і сповна усвідомлює свою високу місію на цій землі:

Хтось там галасує, голосує.
Хтось танцює ритуальний танець.
Час – він мудрий, фікції скасує,
а, між іншим, я таки зостанусь, –

(*«День за днем, вони
вже звуться – дати», С. 172*)

у цих словах – не поза, а позиція. Позиція людини, яка прийшла *«у світ не для корид»*, налаштованої на постійний труд. *«Сізіф, алхімік і мурах»* водночас, Ліна Костенко мудро й нелегко творить кожний свій день – день, як *«нотну сторінку вічності»*.

Державна премія імені Т. Шевченка, якою вона була відзначена 1987 року за історичний роман у віршах *«Маруся Чурай»* та книжку поезій *«Неповторність»*, (як і пізніші премії імені Олени Теліги та імені Франческо Петрарки (Італія)) – це лиш вияв офіційного визнання, яке прийшло до неї значно раніше. Прийшло з народу, від нас із вами, бо Ліна Костенко, як і Маруся Чурай, якраз і стала голосом цього народу, його піснею, його душею, усвідомивши своє високе покликання служити рідному народові:

Митцю не треба нагород,
його судьба нагородила.

Коли в людини є народ,
тоді вона уже людина.

(*«Не треба думати мізерно», С. 38*)

*«В пошуках втраченого часу я знаходжу лише безви-
хідь...»* – є й такі у неї рядки. Але не вірте їм – то хви-
линне, настроєве, проминальне. Її суть – швидше в ін-
ших, відомих усім нам словах:

Минає день, минає день, минає день!
А де ж мій сад божественних пісень?

(С. 5)

У них – і гостре відчуття минулості усього суцього, властиве найперше митцям, і сувора самовимогливість, що межує мало не зі самознищенням. І в цьому вічному невдоволенні звершеним – висока суть таланту. І високе усвідомлення: *«Багато справ ще у моєї долі...»*

Бо й справді:

А поки що – ні просвітку, ні дня.
Світ мене ловить, ловить... доганя!

(*«Ой ні, ще рано думати про все», С. 5*)

Велика Трудівниця на ниві духовній, яка жодного разу на тій дорозі – хоч як би важко було (*«...Страждаю, мучусь, гину, а живу!»*) – не схибила, перебуває вона у вічній тривозі, вічній турботі про день завтрашній свого народу, у повсякденній праці – заради його майбуття.

У часопросторі, окресленому берегами вічної ріки, де *«душа тисячоліть шукає себе в слові»*, під високим небом духовності й творить Ліна Костенко свій *«сад нетанучих скульптур»* – її однойменна книжка воістину має право бути названою *«конденсатом духовної моці і чистоти, фортецею духу»*¹.

Усім своїм безкомпромісним життєдіянням та подвижницьким трудом Ліна Костенко по праву заслужила достоту особливе місце в українській літературі ХХ століття:

В її поезіях вичитуємо не тільки людську самонастанову обрати гідну в житті поведінку, не спокушатися суетними 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 самітництво, в загадкове затворництво, у добровільне чи

¹ Панченко В. Нетанучі скульптури Ліни Костенко // Вітчизна. – 1988. – № 8. – С. 185.

вимушене мовчання, яке часто народжувало чутки, сенсації чи навіть легенди (не випадково одна з публікацій, присвячених 70-річчю поетеси, мала назву «Легенда» – Л. Т.).

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 амбіцій¹.

І через те високе небо Ліни Костенко стає вищим і для всіх, хто шукає й знаходить у ньому суголосся своїм думам, тривогам і болям.

¹ Історія української літератури ХХ століття. – Кн. друга. Ч. друга. – К.: Либідь, 1996. – С. 106.

ПИСЬМЕННИК ЯК «ВІДКРИТА СИСТЕМА»:

домінанта художнього бачення Івана Світличного

«Ти сам – свобода»...

Творча інтелігенція, що стала ядром українського шістдесятництва, мала унікальну можливість заговорити до свого народу промовистим Словом, яке «вбиралося» в нові зміст і форму, – і вже цим, а ще щирістю, проникливістю, незвичною доти дражливістю, ба навіть викличністю приваблювало звичного до «соцреалістичного» ширвжитку читача.

Іван Світличний виводив соцреалізм на загальнолюдський простір і демонтував теорію партійної літератури.

Іван Драч приніс перші вірші, незручні і незрозумілі, так, наче його ніколи не вчили, про що і як треба писати...

Микола Вінграновський тривожно заговорив про свій народ, і метафори його зазвучали апокаліптично.

Василь Симоненко заговорив з Україною в тоні недозволеної щирості й одвертості.

Ліна Костенко зрідка виступала з віршами, але то були вірші такого звучання, наче вся радянська поезія для неї неістотна...

Валерій Шевчук писав блискучі психологічні новели «ні про що».

Євген Гуцало естетично животворив образи поза межами «соціальної дійсності», а Володимир Дрозд відкрив цю «соціальну дійсність» з недозволеного боку.

Зовсім не те і зовсім не так, як того навчали в інституті, малювали Віктор Зарецький, Алла Горська, Люда

Семикіна, Галина Севрук, Панас Заливаха, Венямин Кушнір¹.

Іван Світличний не випадково першим називається у цьому далеко не повному ряду імен. Поет, перекладач, літературний критик, громадський діяч, правозахисник, багаторічний політв'язень – він був душею українського шістдесятництва, його натхненником, совістю і надією. Це його названо «архітектором шістдесятницького руху» (М. Горинь), «двигуном руху шістдесятників» (Б. Горинь), «лицарем Духу» (Г. Севрук), «свідником» (Р. Корогодський), «доброокиєм» (В. Стус), «світлом у темряві» (В. Вовк), «Його Світлістю» (М. Коців), «трудівником» (Є. Сверстюк), «носієм любові» (І. Калинець), «володарем духу і королем спокою» (М. Горбаль), «поетом і лицарем» (Л. Копелев). Уже самі тільки ці означення-метафори характеризують Івана Світличного як людину неабиякої сили духу, душевної чистоти й доброчесності, свідому високої місії й готову пройти свій земний шлях до кінця – хоч би яким тернистим він був – чесно і з почуттям гідності.

Коли на початку шістдесятих почало витворюватись силоне поле притягання, пульсом того поля були такі поетати, як Алла Горська й Іван Світличний. У них майже не лишалося часу для творчості – вони творили щось більше за власний твір – вони творили клімат. І до них потягнулися художники, поети, музики...²

Цей рідкісний талант організатора культурного середовища, вогнища, як зазначає Є. Сверстюк, та ще й в умовах зруйнованої традиції та формальної освіти, що «не дає спільних знакових систем і елементарної правдивої інформації», й відіграв ту особливу роль у русі шістдесятництва, яку нині, з висоти минулих десятиліть, годі переоцінити.

Тож недаремно з іменем Івана Світличного пов'язується ідеологічне спрямування шістдесятницького руху, в якому, звичайно, переважав молодечий максималізм,

¹ *Сверстюк Є. Шістдесятники і Захід // Сверстюк Є. Влудні сини України. – К., 1993. – С. 26.*

² *Сверстюк Є. Трудівник // Доброокий: Спогади про Івана Світличного. – К.: ЧАС, 1998. – С. 181.*

часто наївний романтизм, точніше, свідоме дон-кіхотство. Показово, що одним із зацікавлень І. Світличного та Є. Сверстюка того періоду стала творчість Сервантеса. Сам Іван Олексійович пізніше з іронією згадував:

У багатьох із нас одразу після ХХ з'їзду було багато наївного, рожевоощого оптимізму, телячого ентузіазму, багато було ілюзій, побудованих на піску; багатьом здавалося, що всі проблеми народного життя вирішуються одним махом, і нам нічого не лишається, як з високо піднятими прапорами урочисто марширувати до комунізму¹.

Нині, коли назріла потреба проаналізувати явище, яке ми звемо шістдесятництвом, варто звернути увагу на всі дефініції цього явища, а надто важливими є для нас визначення, що належать людям, повною мірою причетним до тих подій. Тож процитуємо тут М. Коцюбинську, одного зі співавторів книжки спогадів про Івана Світличного «Доброокий», – цитата передає як саму атмосферу 60-х років ХХ століття, так і віддзеркалює тверезий погляд науковця-дослідника:

Шістдесятники – спонтанний вияв духовного дозрівання, нового мислення, нової системи цінностей, нового осмислення національного досвіду в надрах тоталітарної системи. Вони виховувалися саме в ній, у цій системі, ніши на собі родимі плями середовища, яке їх породило, перейшовши різні стадії його усвідомлення. Багато хто з них на початку були щиро перейняті тими ідеологічними міфами, які потім самі ж відкинули, як облуду й гальмо. Причому, підкреслюю, щиро перейняті – фальш, пристосовництво, цинізм були їм чужі завжди. Коли ж на хвилі післякультуртвівського оновлення відкрився колосальний масив нових відомостей, відкрилася прихована Правда, мали мужність з піднятим заборолом піти їй назустріч – і будувати своє життя вже за новими критеріями, згідно з велінням цієї Правди. Навіть якщо заради цього довелося відкинути зручний стереотип «як усі» і в своїх життєвих палімпсестах стерти голубу й асфальтовану дорогу дозволеного, яка стелилася перед

¹ Виступ Івана Світличного на вечорі пам'яті Василя Симоненка в Київському медінституті у грудні 1963 р. // *Укр. вісник (Лондон). – 1971. – Вип. 4. – С. 76.*

ними, та «написати» для себе нову, ту, яку Стус назвав «дорога долі, дорога болю»¹.

Ідеологічні пріоритети Івана Світличного вже в нинішньому часі досить вичерпно визначив І. Дзюба:

Ідеологічне кредо своє ідентифікував як демократичний соціалізм. І до українського патріотизму йшов не від національного сентименту та емоцій, а від загальнолюдських гуманістичних понять і цінностей, від почуття справедливості. Казав: буде демократія – буде й Україна, не буде демократії – не буде й України².

По цей бік, де Світличний

Народився Іван Олексійович Світличний 20 вересня 1929 р. на Луганщині, в селі Половинкине Старобільського району, в родині колгоспників. Жилося Світличним сутужно, а в роки голодомору (1932–1933) мати, аби врятувати дітей від голоду (а в сім'ї, крім Івана, були ще сестри Марія та Надія), тяжко наймитувала у Донбасі. До школи пішов у своєму селі голодного 1937 р.

Війна залишила не тільки гіркі спогади в його серці, а й значно важчий слід: намагаючись підірвати фашистські машини, хлопець позбувся пальців на обох руках – це було 1943 р. А проте навчився писати, виконувати будь-яку господарську роботу.

У 1947-му Іван Світличний разом із атестатом про закінчення Старобільської середньої школи № 1 отримав золоту медаль і того ж року вступив на факультет української філології Харківського державного університету, який закінчив з відзнакою 1952 р. І хоча у студентські роки зарекомендував себе як перспективний і сумлінний науковець, залишитися на кафедрі не мав жодних шансів через свій незалежний характер, самостійність поглядів та суджень. Отже, дорога слалася тільки до середньої школи. Однак через загострення туберкульозу змушений був скоро залишити викладацьку роботу.

¹ Коцюбинська М. Доброокий // Доброокий: Спогади про Івана Світличного. – С. 106.

² Дзюба І. «Душа, розпластана на пласі...» // Світличний І. Серце для куль і для рим. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 17.

Того ж 1952-го р. Іван Світличний вступив до аспірантури академічного Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, де, здавалося, на нього чекала успішна кар'єра вченого – тим більше, що науковим керівником його дисертаційного дослідження «Теорія літературного образу» був академік О. Білецький, який шанував молодого вступанта за гострий розум, доскіпливість, ерудицію.

Однак їхні добрі стосунки не завадили видатному вченому дуже вимогливо оцінити перший варіант дисертаційної роботи, на змісті якої певною мірою позначився вплив такого поширеного тоді в науці діалектико-матеріалістичного теоретизування. Після певного доопрацювання Олександр Іванович дуже схвально поставився до нового тексту дисертації, вважаючи, що «з незначними доробками її можна захищати як докторську». Однак сам Іван Світличний виявив настільки високу самовимогливість, що вирішив не подавати до захисту майже завершене наукове дослідження.

Про цей етап свого життя сам письменник пізніше напише:

Відгук той був для мене зовсім не з приємних. Я був тоді сумлінний профан, начинений всілякими догмами, і вся моя «оригінальність» виявилася в тому, що я пробував ті догми звести в якусь логічну систему. Нічого, крім схоластики, в моїй дисертації не було¹.

І все ж після напруженої та вдумливої переробки його наукова праця набула зовсім іншого змісту, самостійних суджень і висновків, й Іван Світличний мав намір видати її згодом окремою книжкою «Рухома естетика» у видавництві «Наукова думка». Але цей задум не здійснився, на жаль, уже з причин, що не залежали від самого автора: після короткої відлиги розпочалися нагинки на шістдесятників, а відтак 1965-го й масові арешти, і Світличний, як і багато інших, дістав заборону на професійну діяльність та публікацію своїх творів.

Та висока мірка, якою Іван Олексійович міряв найперше себе самого, і взята ним висока «планка» визначили всю подальшу долю письменника – прохідних

¹ Світлична Н. Родинний спогад // Доброокий: Спогади про Івана Світличного. – С. 19.

речей він собі не дозволяв. Ще один показовий факт: коли на повний голос зазвучали поезії Л Костенко, М. Вінграновського, І. Драча, В. Симоненка, В. Стуса, І. Світличний відмовився від наміру надрукувати підготовлену збірку власних віршів «Рідний корінь», вважаючи ці поетичні спроби не настільки помітним явищем, як твори своїх побратимів. Уже навіть цим викликав він повагу до себе.

По закінченні аспірантури – від 1955-го – Світличний працював завідувачем відділу редакції журналу «Дніпро». Цього ж року з'явилася і його перша публікація у пресі.

Та вже через два роки доля знову привела Івана Світличного у стіни академічного Інституту літератури на посаду молодшого наукового співробітника відділу теорії та відповідального секретаря журналу «Радянське літературознавство» (нині «Слово і час»), головним редактором якого було тоді академік О. Білецький, а заступником – Л. Коваленко.

То був час входження в українську літературу поетів Д. Павличка та Л. Костенко, час, сповнений передчуттям перемін, що їх принесла хрущовська «відлига». Суспільна атмосфера, здавалося, вбирала в себе флюїди молодих сердець, сповнених жагою оновлення, їхнім прагненням мати односторонніх, цікавих співрозмовників і, зрештою, співтворців нової доби.

Молодеча зухвалість і рвйність молодих та обдарованих представників української інтелігенції (зчаста – у першому поколінні), безперечно, потребували не тільки прикладу офіри та незламності, який подавали І. Світличний, В. Стус, І. Калинець, В. Чорновіл, брати Горині, Є. Сверстюк, а й духовного наставництва. Й саме ця роль судилася Іванові Світличному: трохи старший за віком, життєвим досвідом, він створював атмосферу щирої товаришкості, де панувала жага пошуку й пізнання, народжувалися нові творчі ідеї, викристалізовувалися душі.

Згадуючи свій приїзд із Сум до Києва 1 березня 1960 р., А. Перепадя включає в той «спогадувальний процес» і тогочасні висловлювання свого колеги Є. Поповича, не без легкого гумору, живо й безпосередньо ха-

рактеризує тогочасне художньо-літературне середовище, де з-поміж критиків перші ролі відіграють нібито «недоступний» І. Дзюба, трибун, що «виступає з темпераментом поета», «не в міру прискіпливий» Євген Сверстюк та «третьої кит» – Іван Світличний... Зваживши «свої шанси», провінційний неофіт, а в майбутньому відомий перекладач та прозаїк, лауреат премій ім. М. Зерова та ім. В. Стуса, А. Перепадя вирішив «піти у бік, де Іван Світличний...»¹.

Та й не він один, бо цей скромний чоловік із невторною усмішкою, «вусате сонечко», як називав Світличного В. Стус, магнетично притягував кожного, хто мав щастя з ним завітатися, об'єднуючи довкола себе таких різних, часом доволі складних і нібито «недоступних» та занадто прискіпливих, а насправді товаришських і щирих людей.

Отже, по «цей бік, де Світличний», перед кожним, хто переступав «порог високий» (В. Стус) його невеличкої квартири на Уманській, відкривалися не тільки духовні й душевні щедри Івана Олексійовича, а й інтелект, широкий кругозір, глибина наукових пошуків та літературно-критичних поглядів цієї непересічної людини. Рівно як і перед тим, хто знайомився з публікаціями письменника, торкався душею й розумом його роздумів, висновків, суджень...

Тут, в оселі Світличних, по суті, була своєрідна філія Клубу творчої молоді, створеного на початку 60-х років, довкола якого гуртувалися спрагли істини й оновлення. Очолований Л. Танюком, цей клуб притягував до себе всіх, хто прагнув пізнати своє коріння, збагнути, хто ми, звідки й куди йдемо, чия душа потребувала нового самовияву – розкутішого, не обмеженого догмами, схемами, канонами, заборонами.

Першою, ясна річ, була культурологічна спонука: молоді, особливо ті, хто шукав себе в поезії, прозі, малярстві, прагли неофіційного спілкування, гарячих дискусій – тим-то форма поетичних вечорів, виступів у різних аудиторіях, а ще час від часу лекцій, була для них найприйнятнішою. Так, від співання колядок (а саме з цьо-

¹ Перепадя А. У той бік, де Світличний // Доброокій: Спогади про Івана Світличного. – С. 137.

го розпочалася «біографія» клубу, коли восени 1959 р. студенти київських Театрального інституту та Консерваторії зорганізувалися у своєрідні фольклорно-співочі групи) молодь прийшла до потреби створення секцій за інтересами, як-от театральної, кіномистецької, малярської, письменницької, музичної, а відтак і до увиразнення національного спрямування, посилення громадянського звучання, соціальної загостреності. Саме такі тенденції в роботі тепер уже національно-культурницького центру української творчої молоді, до якої приєднувалися й представники технічної інтелігенції, робітники, підтримували і розвивали І. Світличний, І. Дзюба, Л. Танюк, В. Симоненко, Є. Сверстюк, А. Горська, В. Зарецький, Гр. Логвин та інші ентузіасти.

Київські інтелектуали підтримували тісні зв'язки зі своїми однодумцями із західних областей України, зокрема членами подібного львівського клубу творчої молоді «Пролісок». Г. Касьянов у відомій книжці «Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-х–80-х років» зазначає, що відразу була поміту диференціація їхніх намірів: так, «політичний генотип» західноукраїнських активістів спрямовував їх у той канал культурництва, який бачився зручним для формування політичних вимог, зокрема брати Горині пропонували скористатися досвідом оунівського підпілля, тоді як кияни, і серед них І. Світличний та І. Дзюба, пропонували розвивати саме «культурництво як більш реальний і безпечний шлях»¹.

Однак і кияни не змогли обмежитися самими тільки літературно-художніми вечорами чи диспуатами. Якщо на їхній лист, переданий до ЦК разом із списком церков та інших пам'яток історії та мистецтва, що опинилися під загрозою знищення, «верхи» ще подивилися по-блажливо, як на витівки «зеленої молоді», то меморандум до міської ради з вимогою створити державну комісію для розслідування подій у Биківні у 30-ті роки ХХ століття викликав справжній переполох у партійних органах і спричинив низку репресивних заходів. Від осені 1962 р. розпочалися ідеологічний тиск та гоніння на

¹ Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-х–80-х років. – К., 1995. – С. 23.

найбільш яскравих представників шістдесятницького руху, а 1964 р. Клуб творчої молоді був розігнаний. Посилилися заборони на постановку вистав, публікацію творів, а відтак згодом відбулися й арешти.

Значною мірою причиною цього став також самвидавний памфлет «З приводу процесу над Погружальським», поштовхом до написання якого Є. Сверстюком та І. Світличним став акт вандалізму – пожежа 24 травня 1964 р. в Київській центральній науковій бібліотеці (нині – Національна бібліотека України імені В. Вернадського НАН України), внаслідок якої було втрачено велику кількість українознавчих видань та архівних документів. Досить процитувати лише кілька рядків, щоб побачити всю міру відповідальності, якою перейнялися шістдесятники за історичну правду та долю рідного народу:

Виморивши голодом мільйони українців у 1933 р., закатавши кращих представників нашої інтелігенції, душачи найменшу спробу мислити, із нас зробили покірних рабів [...] Нам вже не раз плювали в обличчя. В цьому ж році плюнули особливо нахабно. Спалили найбільшу українську бібліотеку. Зірвали місток між нашим минулим і сучасним¹.

Свідомі того, що зайве втішати себе вічною істиною про безсмертя народу – «його життя залежить від нашої готовності постояти за себе», шістдесятники у найнеприємнішій і найпослідовнішій своїй частині перетворилися на дисидентів – і з-поміж них одним із найперших називаємо Івана Світличного, якому випало провести у слідчому ізоляторі, в тюрмі та на засланні загалом тринадцять років.

Задовго до першого арешту Івана Світличного (30 серпня 1965 р.), а особливо після того, як Клуб творчої молоді було розігнано, скромні оселі А. Горської – В. Зарецького та Івана й Леоніди Світличних стали, по суті, його своєрідними філіями – з тією хіба різницею, що у Світличних численні гості знаходили не тільки розуміння й слово підтримки, а й шматок хліба і нерідко мож-

¹ З приводу процесу над Погружальським // Сучасність. – 1965. – № 2. – С. 81.

ливість переночувати, що для багатьох безквартирно-безпритульних поетів було справжнім порятунком.

З-поміж завсідників були Є. Сверстюк і М. Коцюбинська, В. Симоненко та В. Стус, Л. Костенко і М. Вінграновський, І. Драч і А. Горська, В. Шевчук і В. Дрозд, І. Жиленко і Л. Семикіна, Г. Севрук і М. Плахотнюк, О. Заливаха й І. Калинець, Ю. Бадзьо, а ще В. Мамайсур, М. Воробйов, В. Голобородько, В. Рубан, М. Холодний, на яких, за словами Ю. Ткаченка, падав «посвіт Світличного». Всі ці імена шістдесятників широко відомі. Але не менш відомі й імена Л. Танюка, Ю. Ілленка, Б. Мозолєвського, Г. Осики, Г. Чубая, старших за віком – Б. Антоненка-Давидовича, М. Руденка, М. Лукаша, Г. Кочура. По праву вважали себе приналежними до цього руху й історики О. Апанович та М. Брайчевський, чії лекції з історії України збирали численні аудиторії...

Світличні – імення, багате алюзіями. Світлиця, гостинно відчинена для людей доброго серця і доброї волі. Завжди відчинена. Це важливо – знати, що десь є двері, завжди відчинені, особливо важливо людям обдарованим і безпритульним, відштовхнутим і зраненим¹, –

напише згодом Є. Сверстюк.

У Світличних, в тісному гурті одностудців, йшлося не тільки про щойно написані твори, нові видання, самвидавні матеріали, до розмноження й поширення яких Іван Олексійович мав найбезпосередніший стосунок, публікації в журналах «Дукля» (Чехо-Словаччина) чи «Наше слово» (Польща), бо вже в 1963–1965 рр. вітчизняні часописи перестали друкувати шістдесятників і лише іноді вдавалося щось «прошттовхнути» під псевдонімом чи чужим прізвищем. Обговорювалися і суспільно значущі події, зокрема такі, як сумнозвісні зустрічі М. Хрущова з інтелігенцією 17 грудня 1962-го та 8 березня 1963 р., що стали початком нагінок на «зухвалу» творчу молодь; нарада активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників України в Києві 8 квітня 1963 р., де з уст провідних ідеологів пролунала нищівна

¹ Сверстюк Є. Трудівник // Доброкий: Спогади про Івана Світличного. – С. 177.

критика на адресу І. Драча, І. Дзюби, Л. Костенко, І. Світличного, М. Вінграновського, Є. Сверстюка... І, звісно ж, йшлося про відповідну записку до ЦК КПУ стосовно роботи Спілки письменників України з молодими літераторами від 9 серпня 1965 р., в якій таврувалися й імена ідеологів шістдесятницького руху – І. Світличного та І. Дзюби, в чиїх творах нібито однобічно, а то й політично «неправильно» трактувалися літературні та історико-суспільні явища, виявлялася ідейна нечіткість, схиляння перед буржуазним мистецтвом, пошуки зв'язків «із закордоном». Також у цій записці звучали недвозначні звинувачення в написанні листів про русифікацію, розцінених партійними верхами як «демагогічні за формою і провокаційні за змістом».

Наражались на небезпеку і ті, хто перевозив твори шістдесятників за кордон, аби дати можливість їхньому слову бути почутим бодай у такий спосіб. Так, М. Коцюбинська згадує, що З. ґеник-Березовську під час чергової поїздки до Києва (а протягом 60-х вона, «золота бджілка», як ніжно називав її Іван Світличний, щороку бувала у творчому столичному середовищі як повноправна учасниця шістдесятницького руху) було затримано, обшукано і вилучено чимало матеріалів, зокрема інтерв'ю зі Світличним для «Дуклі» про стан та перспективи розвитку молодшої української поезії¹.

Іван Олексійович надзвичайно цінував у людині талант, її потяг до саморозвитку, що виявилось не тільки в його літературно-критичних статтях, а й в особистому спілкуванні. Він підтримував творчість І. Жиленко, В. Голобородька, М. Воробйова...

Особливі стосунки склалися у Світличного з В. Симоненком: відразу відчувши непересічний хист молодого митця, його справжній поетичний темперамент, суголосний часові, Іван Олексійович усіляко заохочував його до літературної праці. Неабиякою заслугою Світличного стало й те, що він записав на плівку (магнітофон «Весна» було придбано на останні гроші) поезії В. Симоненка в його власному виконанні, а також В. Стуса, В. Мамайсура. Ці записи стали унікальним документом тієї доби.

¹ Коцюбинська М. Зіна ґеник-Березовська – знайома й незнайома // ґеник-Березовська З. Грані культур. – К.: Гелікон, 2002. – С. 368.

Взаємна приязнь і зворушлива любов єднала Івана Світличного та Василя Стуса. Про це свідчить написаний В. Стусом у грудні 1965 р. відомий вірш «Не можу я без посмішки Івана».

Не можу я без посмішки Івана
Оцю сльотаву зиму пережить.
В проваллях ночі, коли Київ спить,
А друга десь оббріхують старанно,
Склепить очей не можу ні на мить,
Він як зоря проміниться з туману,
Але мовчить, мовчить, мовчить, мовчить...¹

Зовні м'який, надзвичайно делікатний, усміхнений, Іван Світличний був твердим і непоступливим у своїх судженнях і переконаннях. Пройшовши тюрми, табори, зазнавши душевних терзань, він не зломився під пресом тоталітарної системи.

Дванадцять «гратованих» років – це ціла епоха в житті Світличного. Епоха, яка стала справжньою пробою на мужність, послідовність, вірність самому собі. Розповідаючи у спогадах про безкомпромісність Івана Олексійовича у стосунках з табірним начальством, Леоніда Світлична розмірковує:

Звідки в Івана така поведінка? Риса характеру? Може, й так, але не тільки. Багатьох подібні риси привели до егоцентризму, до генеральства чи апостольства. У Івана нічого такого не було. Лише відчуття людської гідності. Як на мене – найперше вплинув на нього, може, й не усвідомлено, голод 33-го року².

Далі вона називає ще війну, зокрема читання «Щоденників» О. Довженка, знайомство з колишніми політв'язнями сталінських концтаборів, особливо Б. Антоненком-Давидовичем, Н. Суровцовою...

У спогадах Леоніди Світличної виразно постає атмосфера 1965 р., на який припадає перший арешт Івана

¹ Стус В. Дорога болю. Поезії / Упоряд. та післямова М. Коцюбинської. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 30.

² Світлична Л. Поруч з Іваном // Доброокий: Спогади про Івана Світличного. – С. 26.

Олексійовича та його перебування у слідчому ізоляторі КДБ. У той час Світличний вже був без роботи. Спроби працевлаштуватися успіху не приносили. Телефон Світличних прослуховувався, а самі вони постійно відчували, що за ними стежать.

31 серпня, коли Леоніда Павлівна повернулася додому з відпустки (Іван Олексійович був відсутній у Києві), у їхньому помешканні відбувся цілодобовий обшук – з усього було видно, що кадебісти перед тим вже побували у квартирі. Було вилучено самвидав, рукописи, окремі книжки, навіть Святе Письмо, нотатки письменника з розміченими наголошеними і ненаголошеними складами для перекладу якогось вірша, що прийняли за шифр. Через кілька днів обшук повторився, тимчасом як Леоніда Павлівна з тривогою очікувала на повернення чоловіка, від якого не було жодних вістей. Тільки через тиждень, після офіційного звернення до КДБ, їй повідомили про арешт Івана Олексійовича. Одночасно з ним тоді ув'язнили братів Горинів, М. Косіва, О. Заливаху та інших. Усіх звинуватили за ст. 62 ч. 1 КК УРСР: антирадянська агітація і пропаганда.

Хвиля арештів, що прокотилася містами України 1965-го, не залишила байдужою громадськість Заходу. Так, наступного року на світовому Конгресі письменників у Нью-Йорку англійський літератор, голова комісії для оборони ув'язнених письменників при ПЕН-Інтернейшл Пол Таборі підтримав клопотання Об'єднання українських письменників «Слово» винести на загальну сесію питання про звільнення Івана Світличного. Конгрес прийняв відповідну ухвалу, в якій засудив насильство над українськими письменниками в СРСР.

30 квітня 1966 р. Івана Світличного звільнили «як соціально безпечного», та на волі йому судилося бути тільки шість років. Увесь цей період був заповнений наполегливою працею: з огляду на неможливість друкуватися він багато перекладав, захопився мовознавством, зокрема укладанням словника синонімів, і продовжував цю роботу й під час другого «терміну» – тисячі карток, заповнені рукою Світличного, зберігалися у його домашньому архіві, однак сестри Івана Олексійовича, Надійці

Світличній, також не вдалося завершити цю працю – вона померла у серпні 2006 р.

Як і раніше, до нього тягнулася молодь, хоча між шістдесятниками на той час уже відбувся помітний водорозділ: багато що й багато кого довелося переоцінити.

То був час численних розчарувань. Зокрема, не вдалося видати антологію новітньої французької поезії, над перекладами до якої Іван Олексійович працював разом з Г. Кочуром та Е. Крюбе, і декілька збірок перекладів поетів Паризької комуни, Беранже, Ронсара, не судилося здійснитися мрії й про самвидавний художній альманах...

Зате були стеження й провокації КДБ, обшуки і зрештою – другий арешт 12 січня 1972 р. Серед вилученого під час обшуку – український та російський самвидав, зокрема твори І. Дзюби, Е. Сверстюка, В. Стуса, І. Калинця, М. Холодного, «Словник рим» С. Караванського, а також друкарська машинка, магнітофонні стрічки із записами поезії, зібрані Світличним матеріали до розвідки «Динаміка преси в УРСР», навіть документи...

27–29 квітня 1973 р. відбувся судовий процес, на засідання якого ні Іванову матір, ні дружину не пустили. Леоніда Павлівна змогла його побачити тільки через шістнадцять місяців після виголошення вироку, який звучав так: 7 років таборів суворого режиму та 5 років заслання.

Найганебнішим в історії цього арешту було викрадення маленького сина Іванової сестри – Яреми як «засіб» спонукати матір до «зізнання». Надійку Світличну майже щодня безрезультатно викликали на допити й зрештою також відправили відбувати покарання. І тільки завдяки наполегливості й безстрашності Леоніди Павлівни та матері Світличних дитину вдалося розшукати й передати на опікунство родичам¹.

¹ Про життєвий і творчий шлях брата і сестри Івана та Надії Світличних, відзначених 1994 р. Державною премією України ім. Т. Г. Шевченка, а також про їхній творчий спадок див. у виданні: Іван Світличний, Надія Світлична. З живучого племені Дон Кіхотів / Упорядкув. М. Х. Коцюбинської і О. І. Неживого, передмова, примітки і бібліографія М. Х. Коцюбинської (Бібліотека Шевченківського комітету). – К.: Грамота, 2008.

Термін Іван Світличний відбував у таборах ВС 389/35, 36 Пермської області. Про той період життя розповідає переважно епістолярний спадок письменника. Перша книга «Голос доби. Листи з „Парнасу“» (2001), впорядкована його дружиною, містить 115 листів. Це своєрідна рентгенограма ув'язненої душі, яка продовжує трудитися і в тих нелюдських умовах. Окрім табору, здоров'я Світличного підривала й несприятлива для нього мінлива погода. Незважаючи на поганий стан, він працював нарівні з усіма, хоча час від часу йому давали інвалідність другої, потім третьої групи, а згодом самовільно позбавляли її – за винятком тих днів, коли лежав у лікарні, де його до всього ще й інфікували хворобою Боткіна.

Невимовно важко було за колючим дротом усім, але Світличному – подвійно, адже він здавна страждав на хворобу нирок, облітеруючий ендартеріт, потерпав від постійного головного болю, носових кровотеч, мав у своєму «активі» й туберкульоз легень. І все це в табірних умовах прогресувало, що й призвело зрештою до інсульту у серпні 1981 р., під час заслання на Алтаї. Недаремно Леоніда Світлична датою загибелі Івана Олексійовича як творчої людини вважала саме цю дату.

Непосильна робота, виснажливі голодування, нечасті побачення з дружиною й рідними – все це сумні штрихи до біографії Івана Світличного. Досить згадати 1974 рік, коли на 56-й день голодування письменника відправили етапом «на профілактику» до Києва, а звідти, так нічого й не добившись од нього, назад до табору.

Всі подробиці табірної життя, коротких побачень, цинічних «лікувань», епістолярні перипетії читач знайде на сторінках книжки спогадів «Доброокий», де є розповідь Леоніди Світличної, а також його співтабірників-політв'язнів, які визнали Івана Світличного лідером табірної руху опору й незмінно називали його «табірною совістю».

Унікальним документом епохи стала книжка трьох авторів – М. Мариновича, С. Глузмана та З. Антонюка – «Листи з волі» (К., 1999), на сторінках якої зібрано заяви правозахисників, їхні листи-звернення до найвищих державних інстанцій з місць відбування заслання,

виступи, газетні публікації, світлі спогади про тих, «хто не дійшов»: І. Світличного, В. Стуса, В. Марченка. «Уроки Світличного» – так назвав свої нотатки С. Глузман, задекларувавши захоплення стійкістю та послідовністю «духовного наставника шістдесятників», девізом якого було: «Кожен день – Великдень» – як відчайдушна спроба протиставитися аморальності суспільства зусиллями Духу.

Однак усупереч всьому Іван Олексійович намагався працювати над словником синонімів, перекладами, іноді писав оригінальні вірші, читав, виписував (рідні надсилали йому книжки з мовознавства, літературознавства, філософії). З-поміж тодішніх задумів митця – розвідка про М. Чернишевського, порівняльне дослідження українських та російських так званих селянських письменників, статті про І. Котляревського, поезію М. Бажана, Б. Олійника. Та на перешкоді ставали як брак необхідної літератури, так і слабке здоров'я.

Майже увесь останній табірний рік Світличний перебував у лікарні. А 27 червня 1978 р., по закінченні терміну ув'язнення, він прибув на місце заслання – у село Усть-Кан Горно-Алтайської області – місце покарання алкоголіків та злісних аліментників. За спогадами С. Глузмана, вперше в історії табору речі політ'язня довелося вивозити конем, оскільки Іван Олексійович, працюючи над словником синонімів, назбирав масу різних матеріалів, вирізок, не кажучи вже про книжки, частину яких – понад 200 кілограмів – йому перед тим вдалося відправити до Києва.

Працюючи сторожем пересувної механізованої колони у високогірному районі з низьким атмосферним тиском і кисневою недостатністю, Іван Світличний втрачав рештки свого здоров'я: скаржився на головні болі, втрату пам'яті, геть погане самопочуття. Як згадує Леоніда Світлична, саме тоді з'явилися в його листах незвичні доти песимістичні нотки.

Від червня 1979 р. й до останніх днів заслання вона перебувала разом з Іваном Олексійовичем на Алтаї – спочатку в Усть-Кані, а потім у Маймі, куди їм дозволили перебраться в лютому 1980 р. з огляду на погіршення

здоров'я. І тільки єдиний раз за час «терміну» письменникові вдалося відвідати Київ.

20 серпня 1981 р. в Івана Світличного стався інсульт. Йому довелося пережити клінічну смерть, нейрохірургічну операцію в жахливих, зовсім непристосованих до того умовах, багаторазову пункцію, післяопераційні ускладнення, підозри на рак мозку, а потім хребта, гіпсове ліжко, а відтак – частковий параліч...

На своє клопотання про виїзд на лікування до Києва Леоніда Світлична отримала відповідь із Президії Верховної Ради УРСР такого змісту: «Помилованню не подлежить» (як тут не згадати цинізм влади і щодо так само хворого політ'язня В. Марченка, якому також не дозволено було лікуватися вдома – смерть цього молодого патріота тяжкою провинною лежить на спецслужбах). Після втручання Центрального секретаріату Міжнародної амністії з'явилася домовленість куратора із Москвою про комісування Світличного, однак її було анульовано рішенням голови Комітету держбезпеки СРСР Федорчука.

Тільки через 9 місяців тривожних очікувань було призначено комісію, та рішення головного московського «режисера» подібних акцій залишилося в силі – напівпаралізованому Світличному, майже нерухомому, інвалідові І групи, довелося «відбувати» термін ще довгих і виснажливих сім місяців. Звільнили його 23 січня 1983 р.

Загалом Іван Світличний перебував у спеціалізаторі КДБ (тюрмі) 2 роки 2 місяці, в таборі – 4 роки 10 місяців, на засланні – 5 років; усього 12 років.

Останній період свого життя – від зими 1983-го до 25 жовтня 1992 р. – Іван Олексійович повністю був на руках своєї героїчної дружини. Надії на поліпшення здоров'я дуже швидко розтанули, як «розтанули» в суєті суєт і колишні друзі-шістдесятники – за винятком М. Коцюбинської, Г. Севрук, Є. Сверстюка, С. Глузмана та небагатьох інших.

Три останні «нерухомі» роки Світличного – це роки беззавітної самопожертви Леоніди Павлівни, якій ще 1966 р. з нагоди десятиріччя їхнього шлюбу Іван Олексійович написав із табору такі рядки:

...Тільки все думаю, що за десять років радості було більше в мене, а в тебе – більше клопоту. Ну, та будемо сподіватися, що в наступну десятирічку все буде навпаки – я готовий зробити перерозподіл радощів і клопотів¹.

«Перерозподіл» зробила невблаганна доля.

...Якось особлива знаковість є в тому факті, що Леоніда Павлівна Світлична, або Льоля, як її з любов'ю називали до останніх днів її життя², викладала в Київському інженерно-будівельному інституті *опір матеріалів* – той опір жорсткій реальності, якою була радянська система з її тотальним контролем за «інакомислячими», стеженням, обшуками, допитами, тюрмами, засланнями, вони разом з Іваном Олексійовичем чинили якось, сказати б, шляхетно, без озлобеності, агресивності, з почуттям власної гідності й усвідомленням своєї людської вищості над усією мізерією тлінного й проминального.

Міряти високою мірою

Ці слова, винесені в назву однієї з статей Івана Світличного, надрукованої 24 листопада 1961 р. в «Літературній газеті» (нині – «Літературна Україна»), безперечно, декларують максималістське творче кредо письменника, яке він визначив для себе раз і назавжди і якому ніколи не зраджував.

Літературознавець і літературний критик, поет, перекладач – у таких іпостасях відомий нам Іван Світличний. Чесна й мужня громадянська позиція, а ще професіоналізм, ерудиція, принциповість у поєднанні із розважливістю й повагою до талановитого слова, – саме такими своїми рисами здобувся Іван Олексійович на авторитет серед своїх колег та однодумців у літературно-мистецьких колах.

Уявлення про поетичну та літературно-критичну діяльність Світличного дає випущена 1990 р. книжка «Серце для куль і для рим» з передмовою І. Дзюби «Ду-

¹ Світличний І. Голос Доби. Листи з «Парнасу». – Кн. 1. / Упоряд. Л. Світлична. – К.: Сфера, 2001. – С. 15.

² Л. Світлична померла 2003 р.

ша, розпластана на пласі...», що вперше репрезентувала й певною мірою підсумувала творчий доробок письменника: це оригінальні поезії, поетичні переклади (переважно з французької), що з'явилися з-під його пера до арешту і в неволі, а також літературно-критичні статті, окремі з яких публікувалися в українських часописах ще на початку 60-х років.

«Першопочаток чину – слово»¹, – вважав Іван Світличний й ставився до того слова з особливою відповідальністю. І не тільки тому, що взірцем для нього завжди служили поети світової слави, а й тому, що у країні, де було підрубано родове коріння, відібрано право бути самим собою, воно залишалось носієм пам'яті, генетичним кодом, який крізь віки ніс українськість.

Слово стало для Івана Світличного надією та опорою: і тоді, коли дощукувався відповідей на sacramentalні запитання, й коли бачив сенс свого життя у сподіванні «переінакшення» світу, й коли відчув, як «*кругом захищено-голо*»...

«Смішна чи химерна» його душа («*Все б їй музика, // все б їй вірші...*»²) випростувалася з куцих радощів буднів – через творче осяяння. І в тому самовираженні через слово знаходив поет свою свободу:

Поезія – свобода серця.

Вона ламає сков і стрим.

(«Поезія», С. 54)

І водночас він усвідомлює, що місія, покладена на митця, надзвичайно важка, вона визначає весь його життєвий шлях:

Найдеспотичніший володар –

Поезія, твоя свобода.

Де ж визволення? Спокій де?

¹ Світличний І. Серце для куль і для рим. Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 57. Далі, цитуючи поезії, посилаємося на це видання, позначаючи сторінки в тексті в дужках.

² Світличний І. Архімед (За Плузниковим «Галілеєм») // Світличний І. У мене – тільки слово. Поезії. Поєми. Переклади (Серія: «Українська література ХХ століття»). – Х.: Фоліо, 1994. – С. 143.

Нема й не буде. Дурень-розум
Ще гне в спасенно-тиху прозу.
А ти ідеш, ідеш, ідеш...

(«Поезія», С. 54)

Цикл віршів Івана Світличного «Мистецтво поетичне, мистецтво вічне», де сплелися воедино думка філолога й чуття поета, явив нам його розуміння не тільки мистецтва як «талан-натхнення», «божого дару», а й власне *життя як мистецтва*, коли людина й Бог єдині в пориві творити мить:

Мізерна мить! Але зі всіх мистецтв
Се – витвір дивугідний, се – магічний

Шедевр, і ти, ти сам – його творець.

(«Життя коротке,
а мистецтво вічне», С. 53)

Однак душа страждала від усвідомлення протиріччя величі людини та її мізерності перед лицем світової безодні, бо поет почувався, з одного боку, глиною «в руках Всевишнього Творця», а з другого – відчував свою «божисту вдачу високосно жити». Попри «зрежисуроване життя», «сліпої долі» повороти («Життя твоє обчислене, митець») Іван Світличний залишав за собою право на «стихийний ритм серцебиття, // Раптові зустрічі і втрати» (С. 62)...

Саме в цій площині – подоланні «мертвої зони», «що ділить всіх на два світи – на зал і сцену», й бачиться мені найбільша душевна драма письменника, загострена стражданнями фізичними, виживанням на грані можливого. «Рух сценічного закону» – це той найвищий закон співдії Людини й Творця, який так важко досягнути навіть чутливій поетичній душі, «покладеній» на матеріалістичну матрицю «соцреалістичної» доби.

Звідси – те болюче роздвоєння: між приреченістю на «смертність» і відчуттям, що тебе таки «не поглине чорне забуття», між розумінням найвищого закону й бажанням віддатися йому «до краплини // До решти, хай він, Божий дар, // Шедевр із тебе, з глини, зліпить» (С. 58).

Душа Івана Світличного поривалася до неба, і тільки внутрішня стриманість та ще, може, ота звична «затиснутість» не дозволяли надуживати іменем Господнім. Але воно дедалі частіше зривалося з його уст у замкненому просторі заграбованої камери.

Цикл поета «Гратовані сонети» (у збірнику «У мене – тільки слово» – «Камерні мотиви»), певною мірою наснажений Франковими «Тюремними сонетами», – то своєрідні палімпсести, писані по «канві» долі Світличного – як переосмислення власних думок, відчуттів, суджень – на рівні нового переживання, розуміння, досвіду. Видані спершу в Мюнхені стараннями й з передмовою незабутнього І. Кошелівця, на батьківщині вони поширювалися в самвидаві. Здебільшого це уявні діалоги з ідеологічними супротивниками, доста емоційно-звинувачувальне слово, або ж тихі розмови з тими, з ким на початку 60-х ділив сподівання на оновлення й відродження українського соціокультурного всесвіту.

Гнітючі тюремні будні принесли Іванові Олексійовичу не тільки гостре пережиття самотності («*Ти – сам. Ти – сам, ти сам з собою!*» (С. 35)), а й поступове входження в ту чорну самоту з християнським смиренням, яке звучить щонайперше в «Сонеті вдячності»:

Я не клену своєї долі,
Хоч кожен день мені взнаки...

І слава Богу, що сподобив
Мене для гарту і для проби
На згин, на спротив і на злам.

(«Сонет вдячності», С. 37)

Або більш камерно, приглушено – у вірші «Парнас»:

Парнас! І що ти шмони й допит?
Не вірю в будень, побут, клопіт –
В мізерію, дрібнішу тлі.

Вщуває суетна тривога.
І в небесах я бачу Бога,
І Боже слово на землі.

(«Парнас», С. 29)

Та найперше те Боже слово мало зазвучати в нім самим – «на рівні Божих партитур» (І. Драч) – як спроба досягнути вічність і своє коротке життя в ній; вона – «...зоряна, незрима – // Пливе, і мить її – твоє» («Відбій», С. 27).

Візіяльність тюремної поезії Світличного – надзвичайно контрастна. Вона служить тим випробуванням за собом, що увиразнює «зоровий ряд» та психологічне наповнення мало не кожного вірша, як ось у «Вечірній містерії»:

Обсіли мороки-химери,
Снується сутінь спроквола...
Тужавіє драглиста мла.
Принишки камери-печери.

І раптом – вічність ожила!
Здргнулися небесні сфери,
Й зоря достотністю Венери
Над телевежею зійшла.

А потім – друга... П'ята... Сота...
Хорали Баха! На висотах,
На рівні Божих партитур!

А поміж нами ліг облогом
Забутий сферами і Богом
Облуплений тюремний мур.

(«Вечірня містерія», С. 26)

Тут велично-трагічне наповнення органно-сонетарного гімну вічності завершується воістину шевченківського звучання акордом-дисонансом – відчуттям своєї покинутості, безмежної туги й самотності.

Взагалі «математичний жанр – сонет», облюбований Іваном Світличним, засвідчує не лише високу поетичну культуру автора, а й зонайбільше відповідає його стриманій дисциплінарності «вбраного» в риму почуття. Зразків справжньої «розкнутості» з позитивним емоційним переживанням знайдемо у творчості письменника не так уже й багато. Для прикладу можна назвати хіба що сповнений вітальної язичницької енергії вірш «Позаяк».

З оригінальних сонетів Світличний постає і як майстер цього складного канонічного вірша, і як учений-філолог, якому під силу розгадати «математичну» таємницю цього жанру.

У «загратованому життетриванні» поета, окрім Бога та власної душі, була ще одна співрозмовниця, з якою він водночас і на рівних, і на Ви – це її величність Муза. З нею він веде нескінченні діалоги, звіряє свої думки про стихію поетичної творчості, місію поета, його «запрограмованість» на страдницьку долю...

І можна лише здогадуватися, в які цікаві й глибокі статті могли б вилитися ті поетичні розмови-роздуми, які часом видаються тезами майбутніх наукових розвідок, що їм не судилося народитися з-під пера Івана Олексійовича через арешти й тюрми..

Окремі літературознавці (І. Дзюба, М. Коцюбинська, Е. Соловей) не раз відзначали, що вірші, писані Іваном Світличним на волі, видаються сухуватими й дещо дидактичними. Тож є підстави говорити про те, що в даному разі саме обставини межової ситуації загострили його поетичне світовідчуття, заглибивши мистецький зір як у глибоку екзистенційність, так і в таємниці трансцендентного, збагнути які прагла душа митця.

Однак це явища взаємозалежні: обставини творять поета, а поет тоді, по суті, витворює нові обставини – не на рівні реалій, а на рівні переживання. Тобто, перефразовуючи Е. Соловей, можна сказати, що тоді саме життя поета стає не стільки особливо значним контекстом, скільки ще одним твором, який кидає на всі інші особливе світло¹.

Іван Світличний кинув виклик самій системі – чи не від цього усвідомлення своєї внутрішньої сили та незламності його поетичні рядки були такими суворо-готичними. Однак вони несли й сяйво його ніжної, притіненої почуттям легкої сором'язливості душі: через те час від часу крізь чорно-білу графіку віршів поета пробивається то сонячний усміх, то відсвіт притлумленої любові, то трепет живого листу, то щемливий спогад...

¹ Соловей Е. Поет // Слово і час. – 1992. – № 3. – С. 72.

Варто відзначити своєрідну «філологічність» поетичного доробку Івана Світличного: це численні ремінісценції «на тему», алюзії, а також особлива його любов до епіграфів, що ними супроводжується чимало віршів, увиразнюючи авторський намір та надаючи поезії особливого, «адресного», звучання, інтертекстуального виміру.

Знаменно й те, що поезія Івана Світличного має чимало персоналій і присвят, які витворюють цілком своєрідний візійний світ його людських пристрастей та симпатій, прихильностей та негацій і водночас віддзеркалюють еволюцію власної душі поета, все те, чим він переймається у своєму духовному сходженні, прагненні «світу гармонії і світла».

Цілий «поетичний іконостас» чільних шістдесятників – то не просто вражаюча сила любові, зафіксована в портретах відомих людей («Л. Світличній», «Н. Світличній», «В. Симоненкові», «В. Стусові», «Є. Сверстюкові», «Пам'яті С. Мамчура», «Г. Севрук», «М. Коцюбинській», «Панасові Заливасі» та ін.), а й посвіт провидницьких візій, як-от щодо В. Стуса:

Крізь всі мордовії й сибіри
Нестимеш гордо світло віри
В свою незраджену любов.

(«В. Стусові», С. 64)

Надзвичайне враження справляє справжній гімн краї життя й красі людської праці – вірш-присвята Л. Семикіній, крізь сюжет якого проходить найвище розуміння Світличним людського щастя як здатності залишатися самим собою. Його філософське побажання майстрині звучить так: «Одягни їх у себе самих».

«Оприсутненість» поезії Івана Світличного близьки ми чи цікавими йому людьми особливо помітна в табірних творах – і це зрозуміло з огляду на той замкнутий простір, де ув'язненому даровано право хіба уявного спілкування – найперше з Богом, а також із тими, з ким розділяв радощі й тривоги київського «Парнасу» 60-х. Така своєрідна «альбомність» табірної поезії допомагала авторові створювати «ефект присутності» (М. Коцюбинська) споріднених душ:

І враз ні стін, ні ґрат, ні стелі.
Хтось невидимий ізбудив
Світ Калинцевих візій-див,
Драчеві клекоти і хмелі,

Рій Вінграновських інвектив,
Чаклунство Ліни, невеселі
Голобородькові пастелі
І Стусів бас-речитатив.

(«Парнас», С. 29)

У поетичній портретній галереї Івана Світличного є ще один особливо дорогий йому образ – його дружини Леоніди. Крізь чоловічу стриманість прозирає глибоке почуття поваги й любові до жінки, яка своєю самопожертвою осяяла його страдницьке життя.

Ти всім, чим лиш могла, була мені:
Була Великоднем і буднем, –

(«Ти всім, чим лиш могла,
була мені», С. 75)

звертався до неї поет, будучи певним, що навіть коли він буде «полишений останнім богом» перед лицем «непогамовної печалі, невикрутної самоти»:

Єдиносущою у світі,
В моєму небі, у зеніті
Зорітимеш, як перше, Ти.

(«Коли померкнуть зорі строгі», С. 74)

Поетове схиляння перед пречистістю Жінки, якій «долю Бог послав: // мов на Голгофу...» – «крізь гвалт ганьби, крізь глум ослав» – особливо виразно звучить у вірші «Ярославна»:

...Хто ми без них? Чи ми змогли б
Себе на розтерзанні будням
Так, як вони, віддати? Будьмо
Достоту гідними княгинь.

(«Ярославна», С. 72)

Його елегійні рядки часто контрастують із саркастичними інвективами: у змалюванні табірнього життя – як поменшеної, загострено-гротескової моделі життя реального, де «*підла наволоч [...] богує*». Автор не добирає «шляхетних» слів – він звинувачує на повну силу людського болю й обурення.

Гостро звучить цикл Світличного «Посполиті» – як виступ проти яничарства, моральної корозії, «*диктатури страху*», «*рабства монументальності*», купленої за Іудині срібляки ситості, проти тих, що «*серцем голі, кричать, а мова в них німа*» («*Душа розпластана на пласі*», «*Хіба не можна без Вандей?*», «*Душевний сонет*», «*Вселенська робінзонада*» та ін.):

Тріщать хребти, і гнуться спинами...
Ніхто, ніяк, нічим не спинить
Людьми угноєний прогрес.

(«*Посполиті*», С. 45)

Справжнім звинуваченням системі, яка винищила сотні талантів, стала поема «Курбас». Спалахами блискавиць з'являються в ній імена розстріляних, замучених:

Мерзне маестро Курбас, Зеров-професор мерзне.
Вітер! Навала диких ордиц! Орда навал!
Кайлами веселіше, професори-маестри!
Буде – (могила братня? Чи оборонний вал?).

(«*Курбас*», С. 86)

Як грозіві розряди, звучать щораз нові й нові рядки-інвективи:

Невже ви нас, побратимів, –
без жалю, гризот і мук –
Величності пані Вічності,
вшанованій пані Смерті –
Шлете, як листи в конверті,
до їхніх кістлявих рук?

І вас не приходять мучити –
не плоскі, тупі пророки ті,
Не Гамлети роздвоєнські,
що в них і серця гноять, –
А ми, вами оптом продані,
а ми, вами смертно прокляті,
Розстріляні й перевішані частки вашого Я?

(«*Курбас*», С. 87)

У такому шаленому темпі передано всю цю трагічну містерію – «*відьомський шабаш-спектакль*». Пристрасне поетичне слово виривається мовби з прострелених правдою грудей автора, й відчуття якоїсь ірреальності того, що все відбувається на наших очах, настільки сильне, що цей твір можна віднести до кращих поетичних набутоків Світличного.

Думається, що публіцистична загостреність, властива поезії Івана Світличного, – то данина часові й обставинам, вияв опірності й гідної непокори, бо насправді його лапідарна душа була схильна до медитативного, філософічного віршування, де домінують розмисел, заглиблення у світ речей, пошуки першопричини й доріг до істини...

Чутлива, лірична душа поета прозирає і з пейзажних замальовок: у тонких, настроєвих акварелях, часто окреслених чітко, з переважанням у колористиці чорно-білої графіки, здається, найбільше розкривається його справжнє, глибинне «Я». І водночас пейзажі є дуже динамічними: у них нуртуюча сила природи, «зорганізована» в елегантні рими, виявляє себе в стрімкому шаленстві («*Язичницька весна*»), щоб згодом, уже в новому вірші, ця динаміка стихнула свої ритми, й перед нами розгорталосся сезонне дійство природи наче в уповільненій кінозйомці, скажімо, як ось у вірші «*Берези*»:

Ще паморозь терпка, шпичаста,
Мов бите шкло, іскриться скрізь,
Та світ гойднувся – і почався
Стриптиз осяяних беріз.

На тлі небес, мов на екрані,
В рясній траві, як на воді,
Берези!.. Молоді та ранні,
До щему в серці – молоді.

За листом листик елегантно
Під ноги ронять? Впав? Не впав?
І вигинаються... Погляньте
На віртуозно плавні па!

А шиї гнуться лебедино,
Під струмом віт пружинить стан...
Божисто витончене диво,
І диву гідний маєстат!

І незбагненно, як це поруч
З магічним таїнством беріз
Дуб-велинь, товстокора покруч,
Іржавим панцерем обріс.

(С. 98)

Або згадаймо неперевершений «Рондель» – поєднання форм сонета й ронделі, який несе прозоро-чистий настрій осіннього смутку, зачудування сьйнистою красою, блиском пожовклих березових кіс, розтріпаних пустотливим вітром, який уявляється поетові «хитрим Каїном» і хитрим лисом, а ще грішником, у якого немає розкаянь... Алюзія до Святого Письма наповнює цю елегію відчуттям проминальності, й водночас прочитується в тому глибоко прихований біль від власного «проминання» й мимовільне очікування близької весни – як сподівання на невмирущість усього живого.

І, здається, замало шукати в пейзажній ліриці Івана Світличного лише соціально-політичних покликань та прозорих натяків-паралелей. Мені вона видається більше з філософічним, аніж публіцистичним підтекстом: це саме та поетична царина, де він міг залишатися сам собою, сам на сам із своєю душею й тим розсипом довколишньої краси, яка не могла не розчулювати його диткливу душу.

...Є в поетичній спадщині Івана Світличного вірші, які пройшли нелегкий і довгий шлях від тюремної камери чи зони до батьківщини чи закордонних дру-

зів – щасливо вцілілі, не вилучені спецслужбами в листах, чудом «вивезені» дружиною чи сестрою на волю; є й вірші, ніколи не друковані: він заборонив їх оприлюднювати навіть після своєї смерті, вважаючи не досить досконалыми.

Я – випадок. Я із закону випав
І впав у винятковість, як у сон.
Але не любить винятків закон.
Хоча – хіба це вибрик? Виклик? Випад?

...І все ж я – випадок. Сам по собі, –

(С. 22)

напише Іван Світличний у «Випадковому сонеті», підтверджуючи свою суверенність, своє право «бути все ж самим собою» (С. 32).

Таким незалежним залишався він і в своїй літературно-критичній та літературознавчій творчості. І міряв її за тими ж високими мірками вимогливості, що й слово поетичне. Згадуючи визначальний для всього свого життя випадок суворого поцінування академіком О. Білецьким його дисертаційного дослідження, Іван Олексійович зізнавався:

...Та з того часу я зрозумів, що тільки так і слід поводитися в науці та літературі (власне, і загалом у житті), якщо вони тобі – не засіб здобуття матеріальних вигод. Пізніше, познайомившись із молодими тоді поетами В. Симоненком, І. Драчем, М. Вінграновським та ін. і виступаючи вже в ролі судді їхніх творів, я завжди мав за зразок поведінку незабутнього О. І., і якщо мені це не вдавалося так, як йому, то винен у цьому не вчитель, а учень¹.

Уже перші статті Івана Світличного, друковані наприкінці 50-х – на початку 60-х років ХХ століття, привернули увагу своїми проблемністю, безкомпромісністю, високим професіоналізмом, ерудицією. Цілісна натура письменника протівилася загальноприйнятим тоді в літературі та літературознавстві канонам і припи-

¹ Світлична Н. Родинний спогад // Доброокий: Спогади про Івана Світличного. – С. 19.

сам, і з-під його пера з'являлися все нові й нові гострі, блискуче написані статті.

Ясна річ, здатність Івана Олексійовича завжди залишатися самим собою й відстоювати безкомпромісну й чесну позицію не тільки в літературі, а й у житті приносила йому повагу серед молодих і зухвалих шістдесятників. Але водночас наростало й невдоволення літературних генералів, проти яких те його непоступливе й виважене слово часто й було спрямоване. Досить сказати, що вже в ті роки він намагався очистити творчу спадщину Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Панаса Мирного, П. Грабовського від ідеологічного та спрощено-вulgаризованого теоретичного трактування й соцреалістичного намулу.

Показовою в цьому плані є ґрунтовна й гострополемічна розвідка «Гармонія і алгебра» (Дніпро. – 1965. – № 3), де він аргументовано виступає проти vulgарно-соціологічних методів дослідження творчої спадщини Т. Шевченка у наукових працях П. Петрової «Шевченкове слово та поетичний контекст. Використання займенників у поезіях Т. Г. Шевченка» (Х., 1960), В. Ващенко «Мова Тараса Шевченка» (Х., 1963), І. Білодіда «Т. Г. Шевченко в історії української літературної мови» (К., 1964) та ін.

Відтак «...дружня сім'я революційно-демократичних займенників на чолі з мудрим і випробуваним я»¹, що «спричинила» геніальні твори Шевченка, вознесена на кон'юнктурний п'єдестал цими мовознавцями, особливо гостро висміюється Іваном Світличним – так само, як і суто технічна «поетична бухгалтерія», мета якої – звести хибні наукові концепції на частоті вживаності Шевченком тих чи тих слів, або механічне прочитання й засвоєння його творчості на рівні «вирваних» із тексту цитат. Йдеться, власне, про суто математичний аналіз, а кажучи ширше – спекуляцію від науки на імені українського поета-пророка, що Світличний називає «холодною обробкою» вогню Шевченкової поезії, вважаючи це святотатством.

¹ Цит. за: Світличний І. Гармонія і алгебра // Світличний І. Серце для куль і для рим. – К., 1990. – С. 541.

Наукові зацікавлення Івана Світличного віддзеркалює його праця «Питання теорії художнього образу» (Вітчизна. – 1957. – № 6), де він намагається з'ясувати, як вирішується в тогочасній естетиці проблема критерію індивідуального й типового у мистецтві, робить спробу окреслити шляхи подальшої розробки теорії художнього образу, вбачаючи їх у дослідженні «специфіки саме мистецьких категорій, їхньої відмінності від категорій філософських, політичних та ін.»¹, даючи право митцеві обстоювати найперше високу художність літератури. Ці теми він продовжує й розвиває в наступних працях, зокрема, у статті «З досвіду Добролюбова. Думки над статтею „Що таке обломовщина?“» (Дніпро. – 1961. – № 11).

У дослідженні «Поезія і філософія» (Літ. газета. – 1958. – 19 верес.) Світличний розглядає специфіку художньої творчості, яка, на його переконання, полягає в тому, що особливими тут є «не лише філософські ідеї, а й саме коло цих ідей»², тобто в тому контексті, в якому вони не просто діють, а взаємодіють. Відстоюючи власне розуміння незалежності творця, він вступає в полеміку зі своїми опонентами й веде її аргументовано, переконливо, з почуттям стриманості й такту.

Методологічні засади академіка О. Білецького щодо його наукової концепції історії літератури Світличний простежує в статті «Без знижки на бідність» (1961). Це, по суті, розгорнута рецензія на збірник праць вченого з питань української літератури «Від давнини до сучасності», яка вийшла друком у Держлітвидаві 1960 р. Світличному особливо імponує широта погляду автора, який, обстоюючи думку, згідно з якою уявлення про рідне письменство можна отримати, лише розглядаючи проблему в міжнародному масштабі, виводить його на світові обшири. Власне, це той погляд на літературу як явище світового порядку, що його взяв на озброєння й сам Іван Світличний.

¹ Світличний І. Питання теорії художнього образу // Світличний І. Серце для куль і для рим. – С. 270.

² Цит. за: Світличний І. Поезія і філософія // Світличний І. Серце для куль і для рим. – С. 272.

Високо оцінюючи саму постать О. Білецького і його внесок у вітчизняне літературознавство, письменник особливо вирізняє судження вченого, що тільки «*риси яскравої своєрідності*» української літератури порівняно з іншими роблять її «фактором міжнародного значення»¹, а не взаємини й вплив однієї літератури на іншу й тим більше не «риси спільності». Автор статті шкодує з приводу того, що не все, написане О. Білецьким, видано.

Дослідження «Художні скарби „Великого льоху“» (1962), «Коментар критичний до коментаря наукового» (Дніпро. – 1965. – № 1), «Духовна драма Шевченка» (1976) свідчать про тривалу зацікавленість Івана Олексійовича шевченківською тематикою. Здійснений у цих працях аналіз творчих надбань Кобзаря розкриває широку ерудицію автора, його обізнаність з оцінками творчості Т. Шевченка різними дослідниками, намагання подати її під власним кутом зору. Так, простежуючи духовну драму поета в її амплітуді – від тяжких розчарувань і безсиливих проклять – до мужнього смирення, найперше через образи героїв, а вже затим через події його життя, Світличний показує послідовність духовних шукань Тараса Шевченка.

Полемізуючи з Ю. Івакіним з приводу аргументованості його методологічних засад, оприявнених у книжці «Коментар до „Кобзаря“ Шевченка. Поезії до заслання» (К.: Наукова думка, 1964), дослідник переводить дискусію у площину конструктивну, особливо наголошуючи на тому, що спірні погляди цього вченого служитимуть каталізатором дослідницької думки.

У своїх літературознавчих судженнях та оцінках Іван Світличний виходить із цілком обґрунтованих засад:

Художній твір – не таблиця множення, не всяку гармонію можна перевірити алгеброю; навпаки, багатство змісту справді художнього твору не тільки дозволяє, але й передбачає можливість різного його сприймання².

¹ Світличний І. Без знижки на бідність // Світличний І. Серце для куль і для рим. – С. 298.

² Світличний І. Коментар критичний до коментаря наукового // Світличний І. Серце для куль і для рим. – С. 320.

Перейнятість Івана Світличного станом літературознавчої думки в Україні засвідчила і його розвідка «Напередодні історико-літературного синтезу» (Дніпро. – 1964. – № 12). Йдеться про загальний стан літературно-критичної думки початку 60-х років ХХ століття, коли під час хрущовської відлиги почали частково повертатися в літературний обіг замовчувані імена й намітилися тенденції переосмислення української духовної культури 20-х–30-х років. Рецензуючи двотомну працю Н. Кузякіної «Нариси української радянської драматургії» (К.: Рад. письменник, т. 1. – 1958, т. 2. – 1963), Світличний робить «виходи» на різні аспекти тодішньої літературно-критичної ситуації в Україні.

Особливу увагу звертає він на важливість вироблення оптимальних методологічних підходів до періодизації історико-літературного процесу, на значущість того, щоб при дослідженні цілісної картини «перший план не змістився на задній, а тло не забило самих образів»¹, на «висоту естетичних критеріїв» тощо:

...Високі й безкомпромисні критерії, самий лише відбір і осмислення художнього матеріалу ще не дають справжньої історії. Найкваліфікованіший розгляд окремих творів може перетворитися на суму більш-менш вдало скомпонуваних рецензій, і тільки. Для історії необхідно за окремими художніми явищами відкрити закони й тенденції літературного процесу, побачити суспільні причини літературного розвитку, усвідомити особливості, характерні для цілих історичних періодів і епох. Тут вирішуються питання самих принципів суспільно-економічної характеристики тієї чи іншої епохи, питання періодизації історико-літературного процесу, принципів групування матеріалу, художніх критеріїв – усе те, що колись називали методологією історії літератури².

З огляду на важливість цієї проблеми, яка розглядається тут на прикладі академічної двотомної «Історії української літератури» з усіма її плюсами й мінусами, Іван Світличний виступає проти кулуарності її обговорення. Обстоюючи в цьому питанні основні засади акаде-

¹ Світличний І. Напередодні історико-літературного синтезу // Світличний І. Серце для куль і для рим. – С. 335.

² Там само. – С. 338–339.

міка О. Білецького, зокрема його відмову од історіографічності у написанні історій літератури та перехід до жанрового принципу історико-літературного синтезу, автор розвідки дає чітке бачення розв'язання даної проблеми: справжній синтез стане можливим тільки після того, як в українському літературознавстві з'являться «глибинні праці найрізноманітніших родів і видів»¹, зокрема й портретного жанру, дослідження, синтетичні за тематикою й літературними жанрами тощо.

І. Дзюба в передмові до книжки «Серце для куль і для рим» підкреслював:

Одним із лейтмотивів теоретичних публікацій І. Світличного була думка про неправомірність перенесення в естетику філософських категорій, неправомірність змішування категорій естетики і категорій філософії. Це важлива думка, тому що таке перенесення і змішування було «теоретичною» основою вульгарного соціологізму і різного роду політизації та ідеологізації художньої творчості, що завдало стільки шкоди нашим мистецтву й культурі².

Однак найперше літературно-критична діяльність Івана Світличного, як і І. Дзюби та Є. Сверстюка, була тим камертоном шістдесятницького руху, без якого важко уявити собі літературний поступ молодого покоління зухвальців. Право на цю «камертонність» він здобув своїм авторитетом серед молодших і старших сучасників, послідовно відстоюючи своє переконання, що *письменник і критик* є більш-менш рівновеликими супутниками єдиної і спільної планети – читача, адже був усерйоз занепокоєний тим, що побутує думка про критику як про залежну величину, котра, наче місяць, світить лише відбитим світлом. «Гіпноз думки про другорядність і службовість критики перед літературою настільки великий, що йому піддаються часто й самі критики»³, – писав Іван Світличний у статті «Письменник і критик... А читач?» (1962), навч показуючи свою непідвладність та-

¹ Там само. – С. 341.

² Дзюба І. «Душа, розпластана на пласі...» // *Світличний І. Серце для куль і для рим.* – С. 8.

³ *Світличний І. Письменник і критик... А читач?* // *Світличний І. Серце для куль і для рим.* – С. 327.

кому гіпнозу й офіційним приписам, які позбавляють критика права на об'єктивність, власну позицію, самодостатність.

Хоч би якої теми торкався Іван Олексійович, у всіх його статтях проводиться основна думка про те, що не може бути закритих для критики ані тем, ані імен – хай би якими сановними чи канонізованими вони були – й сам він ніколи не уникав конкретних прізвищ. Цей демократизм літературно-критичного погляду, до якого письменник «запрошував» і своїх колег, звичайно ж, дорого йому коштував. Проте Іван Олексійович був у своїх переконаннях надзвичайно послідовним і несхибним. Заперечуючи схематизм, композиційну заданість, канонічність й культ керівника, він дотримувався тієї «висоти» критеріїв, що їх прагнув упродовж усієї своєї літературно-критичної діяльності, як, скажімо, в огляді «Людина приїздить на село...» (Вітчизна. – 1961. – № 4).

Його стаття «Письменник і критик... А читач?» є свого роду програмною. Вона узагальнює думки Світличного, «розкидані» по сторінках попередніх матеріалів, з приводу того, якою насправді має бути літературно-художня критика. Заперечуючи орієнтацію останньої «головно на особу письменника», автор виступає проти того, що з «певної групи письменників» створено, як він висловлюється, «своєрідну касту недоторканих», вбачаючи причину такої ситуації не тільки в амбітності й неадекватності самооцінки поетів і прозаїків, а й у перестраховуванні й небажанні псувати стосунки самими працівниками видавництва, редакцій часописів. Дуже слушно й, мабуть, першим вказував він і на проблему спекулювання авторитетами, що не робить честі жодній літературі.

Про ті задавлені й непроминальні «больові точки» літературно-критичної ситуації Іван Світличний завжди писав прямо, чесно й відверто, як-от ще в одній із перших своїх статей – «Своєрідні взаємофактори, або Висхідний кінець фантазії М. Равлюка» (Прапор. – 1959. – № 5), що, звичайно, не додавало йому прихильників. Однак цій лінії поведінки він залишався вірним протягом усього свого життя.

Взагалі Світличному завжди цікавіше було працювати на «рівні тенденцій», а не окремих імен, тим-то такими цікавими є його оглядові статті, як, приміром, «Боги і наволоч» (Вітчизна. – 1961. – № 12), «Все є, і нічого зайвого. Про деякі здобутки тогорічної журнальної прози» (Прапор. – 1962. – № 5). У першій він звертається до творчості О. Довженка («Поема про море», «Зачарована Десна», «Повість полум'яних літ») та М. Стельмаха («Правда і кривда»), простежуючи подібні й відмінні риси їхньої поетики, як-от виправдану в кінематографічній довженкіані й не зовсім умотивовану в романній прозі Стельмаха велику міру художньої умовності, надмірну ідеалізацію в останнього, надуживання ним теми «боги і люди», «правда і кривда», різке розмежування героїв за принципом «позитивних» і «негативних» тощо. Однак про все це йдеться лише після того, як автор визначає суспільну концепцію роману, вбачаючи її передусім у гостроті порушених тем.

Така ж рівновага об'єктивності притаманна і другій, оглядовій статті, де в поле зору літературного критика потрапляють високо оцінені ним романи «Вир» Г. Тютюнника та «За ширмою» Б. Антоненка-Давидовича, проза Ю. Мушкетика, Л. Серпіліна, І. Муратова та ін. Основне своє завдання Іван Світличний як критик вбачає в тому, щоб допомогти літературі «засвоїти» той художній досвід, що його привнесли в романістику ці прозаїки. Не претендуючи на вичерпність та остаточність суджень, він залишає простір для інших інтерпретаторів, однак коли йдеться про художню вартість твору, залишається вимогливим і прямолінійним.

Літературно-критичну «мапу» шістдесятництва важко уявити без статті Івана Світличного «У поетичнім космосі. Полемічні нотатки про поезію молодих» (Дніпро. – 1962. – № 4), де розглядається своєрідність художньо-образних засобів поезії І. Драча, М. Вінграновського, Л. Костенко та ін. «Поетичний космос» початку 60-х бачиться Івану Світличному наповненим новим способом мислення, що відповідає самій епосі освоєння космосу. Воно цілком протилежне тому, що передувало явищу літературного шістдесятництва й котре автор характеризує найперше як цілковито лінійно-логічне й беземоцій-

не – й саме через це воно мало поступитися місцем поезії, якій властиві «внутрішня цілість і злагодженість, внутрішня єдність почуття... [...] художня природність», що тяжіє до «внутрішньої художньої вмотивованості»¹.

Взагалі розмова про поезію виходить за межі окремих імен – вона сягає актуальної для того часу дискусії щодо першості «ліриків» чи «фізиків». У цьому контексті І. Світличний бере під свій захист модерну поезію М. Вінграновського, й особливо І. Драча, яка здобула і противників, і прихильників. Залишаючи за цими неофітами право як на художні відкриття, так і на поетичні «перевитрати», Іван Олексійович жодною мірою їх не драматизує, а спокійно й детально аналізує.

Пізніша його стаття «На калині клином світ зійшовся» (1968) виявила ще одне поетичне зацікавлення Івана Світличного – це творчість І. Калинця, в якій він знаходить те, чого немає в цілком відмінній поезії І. Драча чи М. Вінграновського, – огром міфопоетичного світу, що в ньому розкошує Калинцеве слово.

І кожний художній обшир, витворений уявою будь-якого талановитого поета чи прозаїка, Іван Світличний сприймає чутливо, всотуючи в себе всі добротворчі імпульси, що йдуть від тих жанрових надбань. Таким чином він сам наснажувався від своїх побратимів, чию поезію часто оцінював вище, ніж власну.

До перекладацької справи Івана Світличного прилучив Г. Кочур і своїм постійним зацікавленням заохочував його до систематичної роботи.

Книжка «Серце для куль і для рим», а пізніше й книжка «У мене – тільки слово» (Х., 1994), по суті, вперше репрезентують цілісний перекладацький доробок Івана Світличного, являючи нам обшири його мистецьких зацікавлень та уподобань.

Кращі зразки поезії – французької (П. Ронсар, Ж. Лафонтен, П.-Ж. Беранже, Ш. Л. де Ліль, Ш. Бодлер, П. Верлен, П. Елюар, Л. Арагон, Ж. Сюперв'ель), польської (Ю. Словацький, Ц. Норвід), сербської (Д. Максимович), турецької (О. Велі) та ін. в інтерпретації україн-

¹ Світличний І. У поетичнім космосі. Полемічні нотатки про поезію молодих // Світличний І. Серце для куль і для рим. – С. 510.

ського поета звучали особливо природно й вишукано. Перу Світличного належить і власний переспів з давньоруської «Слова про Ігорів похід» – «Слово про Ігореви сїч», роботу над яким він розпочав 1978 р. в концтаборі, а закінчив 1981 р. на засланні. Даючи свою оцінку цій художній версії, І. Дзюба особливо наголошує на тій обставині, що тут зроблено спробу оригінально витлумачити «темні» та спірні місця й водночас максимально точно відтворити оригінал.

Душа Світличного втішалася також перекладами прозових творів Г. де Мопассана. Зокрема, він переклав вісім оповідань французького письменника, що ввійшли до п'ятого тому восьмитомника, випущеного видавництвом «Дніпро», і там було вказано прізвище перекладача. Вірші та поеми, включені до восьмого тому, також перекладені Світличним, через заборону цензури вже було підписано прізвищем Дмитра Паламарчука. Позбавляючи письменника права на власне ім'я, тоталітарна система ставила його «на місце» за крамольні погляди.

Відома також історія перекладів Іваном Світличним творів П. Беранже. Підготовлені до друку в його поетичній інтерпретації та з його передмовою та примітками, вони мали вийти окремою книжкою у видавництві «Дніпро». Такий том творів французького поета Беранже й справді з'явився 1970 р. в серії «Перлини світової лірики», однак це видання доповнили текстами інших перекладачів (мовляв, як це так, віддати весь обсяг тому тільки одному перекладачеві!), і з нього було вилучено передмову Світличного.

Помітне місце в перекладацькому доробку Івана Олексійовича займають слов'янські літератури. Перекладав він і з литовської.

Відомо також, що в таборі Іван Світличний звернувся до перекладів-переспівів гімнів богам (XXII–XXVII) із трактату «Закони», що належать перу візантійського філософа, вченого й політичного діяча Георгія Геміста Пліфона (бл. 1355–1452). Очевидно, до цього спричинилася не тільки та обставина, що він уже мав на своєму творчому рахунку переклад п'яти октав із сьомої пісні «Несамовитого Орlando» італійського поета Лудовіко

Аріосто, а й певною мірою ідеологічна настанова Івана Олексійовича.

Ось як пояснював це зацікавлення такою трохі нібито й незвичною для нього лектурою перекладач М. Москаленко:

Чому ж Іван Світличний, чоловік стоїчної і веселої вдачі, кришталево-чистий і щиросердний нащадок славних традицій європейського вільнодумства, «вусате сонечко», якщо згадати вислів Василя Стуса, чому серед відомих обставин звернувся він до майстерно різьблених гексаметрів такого, здавалося б, несподіваного, як на наш культурний контекст, автора? А, мабуть, тому, що Пліфон не лише намагався вибудувати власну релігійну систему, яка мала б протистояти моноістичним віровченням, передусім християнству (філософ пропонував, зокрема, ввести богослужіння Зевсові та іншим грецьким богам), не лише пропагував учення Платона і в духовних шуканнях своїх наближався до італійських гуманістів, а й розробляв проекти політичних реформ, метою яких було вивести Грецію з кризи візантійської імперської державності¹.

Творчу спадщину Івана Світличного неможливо уявити без його епістолярію. Перша книга листів «Голос доби. Листи з „Парнасу“» (К., 2001) – це тільки частина з упорядкованого й опублікованого вже покійною Леонідою Світличною. Стиль листування – дещо стриманий, однак він висвічує душу Івана Олексійовича з різних ракурсів: у ставленні до рідних і товаришів, поцінуванні літературних з'яв, а надто показує, як у нелюдських тюремних умовах вдавалося зберегти гідність і честь, не втрачати віри, надії, любові. Без перебільшення, це справжня книга життя – трудного, страждального, але осмисленого, свідомого своїм вибором: слів, вчинків, друзів, шляху, Долі. Це видання значно доповнила наступна, друга книга «Голос доби» (2008), упорядкована Леонідою та Надією Світличними, де вміщено епістолярій 50-х–70-х рр. минулого століття, що розкриває внутрішній світ людини послідовної, вираженої, незламної.

¹ Москаленко М. Перекладач // Слово і час. – 1992. – № 3. – С. 75.

...Колись учень видатного вченого, Іван Світличний і сам здобувся на право бути Вчителем з великої літери, як часто називали й називають його сучасники.

Післяслово

З-поміж поетичних переспівів, що належать перу Івана Світличного, увагу привертають такі динамічно-афористичні рядки, суголосні світовідчуттю й переконанням самого Івана Олексійовича:

...Та над прірвою
Зла і глупоти, що пруть напролом,
Знаю, бо спраглий, шукаю, бо вірую
В однокорінність свободи з офірою,
Мудрості з мужністю, серця з добром¹.

(«Ars poetica». З Горация)

Саме тому, що вели письменника жага пошуків та висока віра, він і відбувся як «голос духу», як людина своєї доби, її жертва, її сумління (М. Коцюбинська) і мав право на слова: «*Ти сам – свобода*».

Те, що сьогодні Івана Світличного серед нас нема – трагічна обставина для України. Адже він належав до того вкрай нечисленного у нас типу людей, які здатні активно формувати історичний процес, й імперія, як бачимо, непогано була зорієнтована в питаннях, кого знищувати в першу чергу. Йому б не довелося сьогодні відмовлятися від свого комуністичного минулого, каятися у гріхах вимушеного пристосування, ламати списи в нерідко бутафорських парламентських баталіях, або, на догоду власним амбіціям, змагатися за високі посади. Він без великого труда міг би пояснити «людині з вулиці» те, чого вже не здатні їй сказати вчорашні «націонал-демократи», покликані на службу до «високих хат» таким обачним у кадрових питаннях сувереністеблшментом. Він, уродженець степової Луганщини, зумів би донести слова правди, докричатися до умів і сердець своїх земляків, які нині одурманені неоімперською демагогією, «московською блекотою» вкупі з доморощеним мало-

¹ Світличний І. У мене – тільки слово. Поезії. Поеми. Переклади. – С. 118.

російським холопством... Сьогодні трагічну відсутність І. Світличного лише якоюсь мірою виповнюють уже надруковані вірші, статті, переклади.

Це – з листа М. Москаленка до Комісії із державних премій України ім. Т. Г. Шевченка від 16.02.1994¹.

Державну Шевченківську премію Іванові Світличному було присуджено посмертно, 1994 р., за збірник поезій, поетичних перекладів та літературно-критичних статей «Серце для куль і для рим».

Ще він був членом Міжнародного ПЕН-клубу (з 1978 р.), Спілки письменників України (з 1990 р.), лауреатом премії ім. В. Стуса (1989), премії Українського ПЕН-клубу (1990).

Та найвище визнання, яке тільки може заслужити людина земним своїм шляхом, можна знайти у спогадах тих, хто близько знав Івана Олексійовича, хто ділив разом з ним його будні, кожен з яких – хоч би що там було і хоч би де він його зустрічав! – письменник називав Великоднем (і в цьому також виявлялася його «світлість»). Свідченням цього є й місткі слова ще одного правозахисника, побратима по табору С. Ґлузмана: «Жити поряд із ним було великою радістю. Щемкою радістю знати Мудрого, Учителя...»

«Пекучий моральний максималізм» (І. Дзюба) Івана Світличного вивищував душі тих, хто мав щастя знати його особисто, а для тих, кого таке щастя обійшло, – залишається високою максимою у повсякчасі морального вибору.

¹ Цит. за: Шевченківські лауреати, 1962–2001. – К., 2001. – С. 474.

«ПОЕТИКА ПОРИВАНЬ» ЯК ЕСТЕТИЧНА НОРМА:

Василь Симоненко

...Ти не уник свого хреста?

І. Світличний

Наш Василь іде по найдовшій у світі дорозі...

М. Вінграновський

«Симоненко – ідея»

Ця містка крилата фраза Є. Сверстюка за назвою його статті¹ концептуально щонайпосутніше виражає творчу спрямованість Василя Симоненка, чие ім'я утвердилось як символ українського шістдесятництва ХХ століття.

Витязем української поезії назвав його О. Гончар. Юнацький максималізм Василя Симоненка, «покладений» на палітру українського Слова, служив камертоном взаємин цієї «шопти» (В. Стус) сміливців із суспільством, яке випробовувало їх на громадянську мужність, стійкість і послідовність у відстоюванні поглядів та ідей.

Василь Симоненко – знакова постать другої половини минулого століття – і то не тільки в розрізі мистецькому, літературному, а й у контексті суспільному, оскільки його поезія перейнята таким потужним громадянсь-

¹ Уперше надруковано без підпису автора у кн.: *Симоненко В. Берег чекань. – Сучасність, 1973; Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. – К., 1999. – С. 443–447.*

ким пафосом, що його змогли почути не тільки друзі та вороги, а й пересічні українці.

Є. Сверстюк якось слушно зазначив, що Василь Симоненко належить до тих людей, чиї біографії треба вивчати як частку історії України.

...Народився поет 8 січня, на другий день Різдвяних свят (завважмо: В. Стус з'явився на світ у перед-Різдво – 6 січня!) 1935 р. у селі Біївцях, тепер Лубенського району Полтавської області. Закінчив 1957 р. Київський державний університет ім. Т. Г. Шевченка. Працював у редакціях газет «Черкаська правда» (1957–1959), «Молодь Черкащини» (1960–1963), власним кореспондентом «Робітничої газети».

Новий акцент у не вельми щедрій на факти життєпис Василя Симоненка вніс П. Жаботинський з Полтавщини своєю публікацією в «Літературній Україні» – «Василь Симоненко – з козацького роду»¹. Автор, зокрема, зазначає: троюрідна сестра поета Любов Сердюк-Баран «відкопала», що їхній рід – козацький. На підтвердження цього Симоненків земляк наводить такі дані: Василева прабабуся Варвара Остапенко-Щербань тривалий час зберігала «отриману у спадок від свого батька дворянську грамоту», одержану за військові заслуги. Засновником роду вважається прадід Василя Симоненка – Панас Щербань, який працював волосним писарем у Тарандинцях – за дев'ять кілометрів од Біївців; саме туди ходив пішки до школи Василь. Онук Панаса Щербаня, Федір, «започаткував відгалуження родини в Біївцях, приставши в прийоми до Ганни Сизьонки (Сизоненко)». Рідний дід Василя, Федір, як і онук Федора Григоровича, Петро, «славився тим, що майстерно вишивав рушники і сорочки, полюбляв читати книги, був прекрасним оповідачем» – ось яке генетичне коріння жило таланту визначного поета. Василева мати Ганна Трохимівна «замолоду була вродливою, тямовитою, мала чудовий голос, часто виступала на сільській сцені». Мрія стати вчителькою привела її до Лубенського педагогічного інституту, однак у силу життєвих обставин провчилася там недовго. Зрадлива доля звела її із «зальотником» Андрієм Симо-

¹ *Жаботинський П. Василь Симоненко – з козацького роду // Літ. Україна. – 2005. – 28 лип. – С. 7.*

ненком – самодіяльним актором, учителем і художником. Але ненадовго – недарма Василь називав його «пошти батьком». Все недовге життя боліло Василеві те, що невдовзі по його народженні батько «зник і провідав си на тільки по закінченні війни» – у погонах капітана. «Кажуть, подався потім у північні краї, і слід його прохолонув», – поділився автор кореспонденції своїми знаннями про Симоненків рід.

Феномен Василя Симоненка – а саме так можна визначити загальнонаціональне місце черкаського поета в українській поезії другої половини минулого століття – залишається феноменом навіть серед яскраво обдарованого грона столичних шістдесятників, серед поетів, які не поступалися Василеві ані талантом, ані славою, однак не змогли заступити його болідного спалаху на горизонті оновленого українського суспільства тієї доби. Прикметним є й те, що після ранньої смерті образ поета ще більше усталився у свідомості й ментальності українського громадянства, наводячи страх на номенклатурну верхівку, яка завжди панічно боялася правдивого й чесного слова.

У Черкасах добре знали цього худорлявого скромного юнака, адже працював він в обласній пресі, часто бував у трудових колективах області. Вдумливий, спостережливий, серйозний, він ставився до своєї роботи з особливою відповідальністю, бо розумів, що стоїть біля джерел формування світогляду української молоді, замуленого роками неправди й ошуканства. Часто замислювався над «больовими точками» суспільства, розмірковував, яким чином можна подолати культивовану байдужість у людських серцях – так проявлялося почуття його громадянської відповідальності.

Опубліковані 2002 р. записи в редакційному журналі проведених нарад, «летучок» і засідань редколегії обласної газети «Молодь Черкащини» за 1960–1963 рр. дають уявлення про ту внутрішню роботу, яка супроводжувала Василя впродовж журналістської праці, що, розумів він, зобов'язувала його до активної громадянської позиції. Ось декілька цитат, які увиразнюють хід думок молодого журналіста:

Нам треба вище піднімати голос проти байдужості, в якій би формі вона не проявлялася... (18 квітня 1960 р.).

Всі промовці говорили якимось приземлено, без мрій, без польоту думок, хоч усе правильно, накатано. Коли торкалися своєї безпосередньої роботи, то складалося враження, що в них немає бажання піднятися вище, хоч частина їх навчається заочно. Ніби до кінця днів своїх вони залишатимуться той електриком, той бригадиром і т. д. А це ж – юність, їй притаманні замисли, неспокій, бажання досягти більшого, вищого, цікавішого. Розбуджувати в молоді таке прагнення – значить думати про майбутнє свого народу (6 червня 1960 р.).

Скільки нашого українського люду з різних причин розкидано по світу, напевне, ніхто не знає. Але вісті, які доходять звідти, переконують, що наші земляки почувують себе там кепсько... Адже вибирати собі вітчизну не можна, як, до речі, й матір. А державі має бути соромно за тих своїх громадян, які змушені повіритися по чужині (18 липня 1960 р.).

Моральне падіння людини – це велика суспільна трагедія (24 жовтня 1960 р.).

Так писати про людину не можна, бо вона по-своєму єдина, неповторна, тільки їй властиве те, що вона робить. Щоб написати про неї гарно, то треба побачити цю неповторність (10 квітня 1961 р.).

...Є таке священне для всіх нас поняття, як людська праця. Вона потрібна суспільству й має свій внутрішній зміст. У наших же «трудових» темах здебільшого праця відокремлена від людини як особистості. Про всіх трударів одне й те ж: перевиконує норми, любить свою справу, користується повагою і т. п.

Побачити ж, що стоїть за людською працею, складніше... (9 жовтня 1961 р.)¹.

Романтик, мораліст, максималіст, він виступав проти шаблонів, схематизму, міряння всіх на один копил, розуміючи, що для того, аби змінити щось в умах і серцях людей, треба передусім здолати їхню байдужість. І ця людська вада найбільше йому пече: змиритися з нею він не в силах, а тому раз по раз наголошує на цьому у своїх поетичних рядках.

¹ Василь Симоненко як журналіст [Виступи В. Симоненка на ред. летучках (1960–1962)] / Упоряд. Г. Суховершко // Літ. Україна. – 2002. – 10 жовт. – С. 3.

Відкритість життю Василя Симоненка, по-юнацькому максималістська, романтична, визначила й наснаженість його поетичного вітаїстично піднесеного слова:

Здрастуй, сонце, і здрастуй, вітре!
Здрастуй, свіжосте нив!
Я воскрес, щоб із вами жити
Під шаленством весняних злив¹.

(«Тиша і грім», С. 72)

Працюючи в Черкасах, Василь Симоненко часто наїжджав до Києва, де завжди був «своїм» серед митців-шістдесятників. Разом з А. Горською, І. Світличним, Є. Сверстюком, Л. Костенко, І. Драчем та іншими відвідував відомий Клуб творчої молоді. Але не пасивним слухачем – він сам активно виступав на літературних вечорах, брав участь у творчих дискусіях, виїздив на зустрічі із робітничою і сільською молоддю, мав свідому просвітницьку настанову: розбудити в своїх сучасниках почуття національної гідності, запалити їх прагненням національного відродження.

Однак Василеві цього було замало. Його діяльна натура потребувала конкретних результативних справ. Тимто з таким ентузіазмом включився в роботу комісії, метою якої було перевірити чутки про масові розстріли в енкаведистських катівнях і відшукати місця таємного поховання жертв сталінських репресій. Василь Симоненко і Алла Горська обійшли десятки побілякиївських сіл, опитали сотні людей і з допомогою своїх добровільних помічників з числа тамтешніх жителів виявили урочища, де ревні служителі більшовицького режиму ховали сліди своїх жажливих злочинів.

Відомо, що саме за участю Василя Симоненка були відкриті таємні братські могили жертв сталінізму на Лук'янівському, Васильківському кладовищах, у Биківнянському лісі. Ці «речові докази», що послужили незаперечним аргументом геноциду, – хіба могли вони не

¹ Цитати подано за виданням: *Симоненко В. Твори: У 2-х т. – Т. 1: Поезії. Казки. Байки. З неопублікованого. Проза. Літературні статті. Сторінки щоденника. Листи / Упоряд. Г. П. Білоус, О. К. Лищенко. – Черкаси: Брама-Україна, 2004. – 424 с.*

сколихнути ніжну душу поета, спричинитися до справжнього вибуху звинувачень тій системі, яка не тільки вбивала в людині людське, а й планомірно винищувала цвіт українського суспільства?! Василеві почуття, що залишилися поза конкретикою написаного ним із товаришами меморандуму з вимогою оприлюднити ці місця й перетворити їх у національні меморіали, який вони відправили на адресу Київської міськради, лягали у зболені поетичні рядки.

Хтозна, чи розумів тоді Василь, що чинить, по суті, громадянський подвиг, однак він не міг не розуміти, що підписує собі смертний вирок. Недаремно ж І. Світличний риторично запитував: «На Тебе теж відкрили справу?..»

А ще вірші – сміливі, гучні, викличні, нефальшиві (фальш Симоненко не сприймав усім своїм еством – недаремно ж одна з його публіцистичних публікацій несла програмну для всієї творчості поета назву – «Декорації і живі дерева»)... Вірші, народжені з переконання: «...*Можна прострелити мозок, // що думку народить, // думки ж не вбить!*» («Як не крути...», С. 114»).

Вірші, позбавлені езопівської конспірації, де все і всі названі своїми іменами, над якими не нависав інстинкт самозбереження, бо автор не здатний був плекати «цензора в собі». Ця відсутність «самсобіцензора» – й від чесної вдачі, від невміння одягати маски й притлумлювати почуття, коли душу рвав біль за всіх покривджених, коли серце наказувало – за найвищим рахунком «за всіх сказати, за всіх переболіти»...

Де зараз ви, кати мого народу?
Де велич ваша, сила ваша де?
На ясні зорі і на тихі води
Вже чорна ваша злоба не впаде.

Народ росте, і множитья, і діє,
Без ваших нагаїв і палаша.
Під сонцем вічності древніє й молодіє
Його жорстока й лагідна душа.

(«Де зараз ви, кати мого народу?», С. 101)

Або співзвучна Шевченковому «Кавказу» поезія Василя Симоненка під назвою «Курдському братові», у змісті якої без особливих зусиль можна відчутти й багато страждальну долю українського народу:

Вони прийшли не тільки за добром,
 Прийшли забрати ім'я твоє, мову,
 Пустити твого сина байстрюком.
 З гнобителем не житимеш у згоді:
 Йому «панять», тобі тягнути віз.
 Жиріє з крові змучених народів
 Наш ворог найлютіший – шовінізм.
 Він віроломство заручив з ганьбою,
 Він зробить все, щоби скорився ти.
 О курде! Бережи свої набої –
 Без них тобі свій рід не вберегти.
 Не заколисуй ненависті силу,
 Тоді привітність візьмеш за девіз,
 Як упаде в роззявлену могилу
 Останній на планеті шовініст.

(«Курдському братові», С. 221)

Він завжди йшов із відкритим заборолом, не криючись і не маскуючись у своїх думках і почуттях:

Тремтять, убивці! Думайте, лакузи!
 Життя не наліза на ваш копил.
 Ви чуєте?..

(«На цвинтарі розстріляних ілюзій», С. 99)

Василь Симоненко наче відчув у своїх жилах кров усіх попередніх поколінь, яким не дали права сказати, виспівати і які начебто переклали на нього цю неунікнущу й многотрудну місію. Слово його мовлене не тільки від власного імені, тому воно сконденсувало в собі таку потужну енергію любові й ненависті.

Тож трагічна смерть двадцятивосьмирічного поета була законною системою радянської системи, яка, побавившись трохи у демократію, злякалася вільнодумства молоді генералії і всіляко – аж до фізичного знищення – змушувала її замовчати. Коли – застосуванням пожежних машин і водометів, як це було під час мирного зібрання київської молоді біля пам'ятника Шевченку на

знак сотих роковин прибуття праху Кобзаря з Петербурга до України для перепоховання його на Чернечій горі; чи сокирою, якою було підступно вбито А. Горську; цензорським пером, що безжалюбно шматувало кров'ю писані твори; чи залякуваннями й арештами, усілякими інсинуаціями. А коли й жорстоким побиттям, як це фатально сталося з Василем Симоненком, після чого його життя згасло, немов тремтлива свічечка на вітрі.

Кожен по-своєму реагував на ту атмосферу дедалі сильніших заморозків опісля такої короткої відлиги. Вільнодумний козацький Василів дух бунтував проти наруги над особистістю, повзучого репресивного свавілля можновладців. Він не втомлювався (і не боявся) звертатися у любові до України – маю на увазі як страх бути покараним, так і притаманий поетові острах смислових повторів:

Україно! Ти – моя молитва,
 Ти моя розпука вікова...
 Гримотить над світом люта битва
 За твоє життя, твої права.

(«Задивляюсь у твої зіниці», С. 129)

Підозріле ставлення владців до Василя Симоненка спричинили не тільки його чесна громадянська позиція та сміливі трибунні вірші, а ще й той факт, що твори поета побачили світ на Заході: у мюнхенській «Сучасності» було опубліковано щоденникові «Окрайці думок» та не друковані в Україні вірші.

У щоденнику Василя Симоненка залишився запис від 3 вересня 1963 р.:

Друзі мої принишкли, про них не чути й слова. Друковані органи стали ще бездарнішими й зухвалішими. «Літературна Україна» каструє мою статтю, «Україна» знущається над віршами. Кожен лакей робить, що йому заманеться... До цього ще можна додати, що в квітні були зняті мої вірші у «Зміні», зарізані в «Жовтні», потім надійшли гарбузи з «Дніпра» й «Вітчизни»...¹

¹ Симоненко В. Сторінки щоденника: Окрайці думок // Симоненко В. Твори. – Т. 1: Поезії. Проза. – С. 365.

Це Василь писав уже через рік після звірячого його побиття, коли остаточно стало зрозумілим, що система відверто демонструє свою силу, вказуючи українській інтелігенції місце «на задвірках», а то й у тюрмах, і недавній юнацький наїв розтанув, як дим. Натомість прийшли гіркота й усвідомлення своєї трагічної долі. Усвідомлення, бо до того було тільки інтуїтивне відчуття, про що свідчать написані поетом за вісім років до смерті рядки: «...в тридцять смерті в очі подивлюсь».

І як сумний підсумок: «На цвинтарі розстріляних ілюзій // Уже немає місця для могил» (С. 99).

Як згадують очевидці, влітку 1962 р. на залізничному вокзалі в Черкасах між буфетницею ресторану і Василем Симоненком сталася суперечка, причиною якої послужило те, що за кільканадцять хвилин до обідньої перерви вона відмовилася продати йому пачку цигарок. Шум привернув увагу двох міліціонерів, які вимогливо попросили пред'явити документи. Їхня реакція на редакційне Василеве посвідчення була неадекватною: на очах у здивованої публіки вони скрутили поетові руки й потягли до вокзальної кімнати міліції.

Тепер важко сказати, наскільки спланованою була ця «акція». Чи, може, вона планувалася спонтанно по тому, як Василя було затримано (але ж, мабуть, не випадково на вокзалі: мовляв, менше навідуйся до столиці та менше намотуй кілометрів по Україні), однак тієї ночі Симоненко невідомо чому (черкаська міліція заплутувала сліди? Чи хотіла вчинити розправу чужими руками провінціалів – своїх підлеглих?) опинився в камері затриманих лінійного відділення міліції аж за тридцять кілометрів від обласного центру – у містечку Сміла.

Василя забрали звідтіля наступного ранку колеги-журналісти П. Жук, В. Онойко та поет М. Негода. Ось як згадували його «визволителі» те повернення із Сміли до Черкас:

Коли Василь сів на передне сидіння поруч із шофером, повернувся до нас і закотив рукава сорочки:

– Ось подивіться...

Ми жажнулися: всі руки були в синцях.

– А на тілі, здається, жодних слідів. Хоч били. Чим били, не знаю. Якісь товсті палиці, шкіряні і з піском

чи що. Обробили професійно. І цілили не по м'якому місцю, а по спині, попереку.

– За що? – вихопилося в нас.

– Я, бачте, їм не сподобався. Коли везли туди, погрозували: ну, почекай, ти ще будеш проситися, на колінах повзатимеш. Я ж їх поліцаями обізвав і ще... Вони затягали виявилися. Як же, потрапила до рук така птиця. Та, мабуть, і звикли ставитися до людей, як до бидла... – Василь вилаявся і потім додав:

– У тому казематі мене зачинили. Я почав грюкати в двері. Довго не відчиняли. Я ще дужче. З'явився один здоровило, як лещатами, скрутив за спину руки, на зап'ястя наче зашморг накинув, штовхнув донизу, на дерев'яний лежак і прив'язав до нього поясами, що там були. Тепер я вже не міг і ворухнутися. Руки пекло, як у вогні. Кажу: що ж ти робиш, гад? Отоді він і почав мене лупцювати. І зараз відчуваю, ніби щось обірвалось у середині...¹

Те побиття стало фатальним. Приречений на повільне мученицьке вмирання (медицина була безсилою погамувати постійні болі в попереку), Василь Симоненко все ж намагався бути у вирі літературно-мистецького життя, спілкуватися з друзями, мужньо сприймати цензорські загати. Адже за поетового життя побачила світ лише одна його збірка – «Тиша і грім» (1962). Решту Василевих збірок його друзям доводилося «пробивати» у друк неімовірними зусиллями вже по його смерті.

Так, фактично вже самостійним життям зажили (хоч і понівечені цензурою, спотворені, порізані живцем) Симоненкові книжки: «Земне тяжіння» (1964), збірка новел і оповідань «Вино з троянд» (1965), «Берег чекань» (вибір і коментар І. Кошелівця, Нью-Йорк, 1965), «Поезії» (1966), «Избранная лирика» (1968), далі, аж через п'ятнадцять літ – «Лебеді материнства» (1981), том вибраних поезій (1984), книжечки для дітей, творячи в атмосфері українського культурного космосу феномен Симоненка. Його досі намагаються збагнути навіть самі представники когорти шістдесятників: «...ми відчували щось вище в ньому: він був на висоті лету в невідомому».

¹ Онойко В. Чи били Василя Симоненка? // Літ. Україна. – 1992. – 27 лют.

ме». Ці тодішні відчуття пояснюють теперішнє переко-
нання автора цих слів Є. Сверстюка:

Шевченко розмовляв з Богом, присутність якого відчу-
вав постійно. Симоненко навчився говорити, як перед
Богом¹.

Патріотизм його не силуваний, не показний – він
органічний, глибинний, на генетичному рівні, загостре-
ний межовою ситуацією українського суспільства, яке в
черговий раз стало перед вибором: гнути спину й далі чи
розправити нарешті згорблені утисками й важкою пра-
цею плечі.

...Якось тихо, ніби непомітно йдуть із життя ті, кого
ми звемо шістдесятниками: услід за Є. Гуцалом ві-
дійшли у Вічність В. Дрозд, М. Вінграновський, Н. Світ-
лична, Р. Корогодський... Дедалі менше залишається
тих, хто пам'ятає Василя Симоненка живим, хто спілку-
вався з ним у нелегких буднях та коротких святах шіст-
десятих років минулого століття, хто розділяв із ним і
погляди, й переживання, хто знав його у хвилини скру-
ти й радості. Тим-то такими цінними є для нас свідчення
та спостереження Василевих сучасників, їхні спогади й
«замальовки з натури». Саме з цієї мозаїки спогадів і
можна відтворити характер та життєпис Василя Симо-
ненка, який сам зовсім не дбав про те, аби залишити на-
щадкам міф свого імені: він жив як жив – без фальшу,
без пози, без хизування а чи зазірання в той час, коли
про нього писатимуть нащадки. Він жив як жив – про-
сто, чесно, жертвовно... Вперто йшов своєю дорогою, по-
при всі перешкоди й випробування.

Василь був худючий і кострубатий... Він уперто, на-
сувлено дивився в корінь. Сам він, наче корінь, вийшов
з землі, з органічною любов'ю до неї і свого селянсь-
кого роду, –

так змальовує візуально-психологічний портрет поета
Є. Сверстюк².

¹ *Сверстюк Є.* «Я для тебе горів»: Повернення Василя Симо-
ненка // Літ. Україна. – 2005. – 19 трав.

² *Сверстюк Є.* Симоненко – ідея // *Сверстюк Є.* На святі надій:
Вибране. – С. 444.

А Б. Олійник додає: худорлявий, середнього зрос-
ту, з помірною засмагою та по-сільському зачесаною
чуприною.

Коли щось і виділяло його з-поміж інших, то хіба харак-
терне полтавське «ель» та ще іронічність (найперше сто-
совно себе). І прихована за цією іронічністю схильність
до самоаналізу¹.

А ще, за його спогадами, Василь закохувався щедро,
але якось так сором'язливо, що часто зупинявся перед
порогом освідчення.

Мовчазним і водночас іронічно-колючим називав йо-
го О. Дмитренко, додаючи до портрета такі деталі:
«...худорлявий, у блаженському й вицвілому, немов роз-
чиненому в коромислах диму, сіро-білому плащику чор-
ночуб Василь», мав він «по-чоловічому чоласте обличчя
з гострими, випуклими крізь землисто-зжовклу шкіру
жовнами»².

...Василь Симоненко писав просто і чесно, він тільки ви-
писувався, тільки починався. Йому, відірваному від сто-
лиці і її новацій, було найтяжче. Симоненкові судився
найдовший шлях у поезію і – на пекучий сум – най-
коротше життя, –

таким особистісним переживанням забарвила свої
спогади І. Жиленко на сторінках «Номо feriens»³.

Дуже опуклу характеристику Симоненкові-поетові,
що «викристалізувався в провінції і вніс свій струмінь у
поезію – струмінь оголеної правди і непідкупної честі»,
дав Є. Сверстюк:

З ним не можна було сперечатися – він не висловлював
квапливих напівдумок, він про все подумав і там, де
інші багато й неясно балакають, – мовчав. Уся наша
втіха, що цей його стиль відбився в тому, що він за-
лишив нам⁴.

¹ *Олійник Б.* Ми були романтиками: Слово про Василя Симо-
ненка // Літ. Україна. – 2005. – 24 лют. – С. 2.

² *Дмитренко О.* Згадуй зрідка черкаську осінь: Есе // Літ. Укра-
їна. – 1994. – 20 жовт.

³ *Жиленко І.* Номо feriens // Сучасність. – 1997. – № 9. – С. 18.

⁴ *Сверстюк Є.* Симоненко – ідея // *Сверстюк Є.* На святі надій:
Вибране. – С. 444–445.

Однак ота «кристалізація в провінції» була досить непростю й болючою. Взагалі тема «провінція і поет» для Василя Симоненка мала своє, особливе смислове наповнення: він відчував, з одного боку, певні переваги «несуєтності», а з другого – обмеженість і духовну задуху від браку середовища. Тому на початку 60-х раз по раз зв'язувався друзям у листах, зокрема А. Перепаді та І. Світличному: «Навколо мене тупцює нудьга» або «...і до Києва хочеться, аж жижки трусяться», «...бо аз відірваний від світу»¹. Боляче, хворобливо сприймав «епістолярне» мовчання київських побратимів – мав, очевидно, здатність «приростати» душею до людей, близьких за духом і споріднених ремеслом. А. Перепаді він писав:

Дуже вдячний тобі за листа. Я одержую їх так рідко (не лише від тебе), що кожен з них ніби пучок світла в мою печеру. Звичайно, я зворушений твоїми запросинами до столиці, але про це годі й мріяти. Доживатиму я свій вік у провінції, бо не володію спритністю влаштуватися, а на моїй тонкій шії багато всіляких моральних та неморальних обов'язків².

Ці рядки написано в березні 1962-го, а вже у листопаді того ж року на адресу І. Світличного поплинув лист іншого змісту:

Іване, маю до тебе маленьке прохання. Дізнайся, будь ласка, які екзамени і в якому обсязі треба скласти, щоб доскочити звання аспіранта вашого інституту. У наступному році я хочу спробувати свої сили. Певна річ, мене штовхає на цей крок не жадоба знань чи патріотичне бажання безкорисливо і самовіддано прислужитися дмитеркознавству. Просто чую, як щоденно тупію і висихаю під гарячим черкаським сонцем. Душа міліє, а це вже являє певну небезпеку навіть для моєї поетичної довбанки³.

Йшлося про вступ до аспірантури академічного Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка.

¹ Симоненко В. Листи Анатолію Перепаді та Іванові Світличному // Сучасність. – 1992. – № 7. – С. 109, 111.

² Там само. – С. 107.

³ Там само. – С. 110–111.

Власне, це було логічне рішення, адже прийшло непросте, іронічно прокоментоване усвідомлення:

Кореспондентська кар'єра моя вже видерлася на стрімку кручу і, очевидно, перегодом шелесне у прірву: маю попередження, що не можна так безбожно байдикувати і «розкачуватися». Але я продовжую гойдатися на рипучім гіллі газетного красномовства, як наші далекі предки гойдалися на тропічних деревах. З них все-таки вийшли люди, то, може, й з мене щось вийде. Благословен, хто вірує!¹.

Василь Симоненко мав досить точне відчуття ситуації й особливе відчуття індивідуального часу, яке в силу обставин підганяло його, змушувало до максимального напруження всіх творчих сил.

Так, О. Дмитренко, через три десятиліття після спілкування з Василем Симоненком, подаючи у своїх спогадах його «словесні каскади» не як «букву, а як творіння пам'яті», наводить їхню розмову після публікації в «Літературній Україні» від 5 жовтня 1962 р. статті А. Макарова «В атмосфері великих сподівань». Прочитавши її вголос, Василь зупинився на таких рядках: «Я хочу сказати, що українська поезія живе в чеканні нового великого імені поета...» і, за свідченням співрозмовника, прокоментував:

Тяжко вибиватися в літературу з периферії. Запам'ятай... Варишся в своєму соку, переварюєшся, відстаєш. Не встигнеш – ніким не помічений і не знаний – у своїх терзаннях і сумнівах написати пекучий рядок, а літературні ключі вже аж ген-ген за обрієм даленіють. Спробуй – наздожени! То правда, що реклама – найперший рушій прогресу. Й не тільки в техніці, а й у літературі. От і Анатолій Макаров, мабуть, найерудованіший із молодих критиків, нанизує легіон новобранців: Ліна Костенко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Віталій Коротич, Микола Сингаївський... Справедливо? Мабуть... Тільки де ж – Борис Олійник, Володимир Підпалый, Петро Скунець, Петро Засенко?².

¹ Там само. – С. 113.

² Дмитренко О. Згадуй зрідка черкаську осінь // Літ. Україна. – 1994. – 1 груд.

В огляді, де також «звучали» імена Г. Кириченка, Р. Третякова, М. Сіренка, В. Діденка, імені Василя Симоненка чомусь не було. Можливо, випадковість, однак те йому, вразливому, як і кожна творча особистість, безперечно, боліло й ятрило груди.

Однак Василь уважно прислухався до поезії своїх побратимів, радів їхнім успіхам, не пропускаючи нагоди публічно похвалити, підтримати. Все прочитане, осмислене, ясна річ, давало йому самому нові імпульси для власних творчих пошуків.

Так, скажімо, у газеті «Молодь Черкащини», де Василь Симоненко тоді працював, було надруковано його рецензію «Краса без красивостей» на збірку Л. Костенко «Мандрівки серця». В цій статті, зокрема, знайдемо думки, котрі вияскравлюють самого автора, який, до речі, декларує тут себе не критиком, а лише читачем:

Хтось говорив, що рецензувати поезію – значить цитувати її. В цьому багато правди. Ніякий переказ, ніякі глибокомудрі коментарі не в силі відбити всі барви, тони й півтони, настрої і найтонші порухи душі художника. У всякому разі: чим більше припаде тобі до серця книга, тим більше витягів з неї самі просяться на папір. [...] Третя книга Ліни Костенко на диво рівна. Тут немає слабких віршів. Є прекрасні і хороші поезії. Найслабші з них могли б стати окрасою багатьох поетичних збірок¹.

Є. Сверстюк згадує вечір у Черкаському педагогічному інституті, на якому виступали яскравий столичний гість М. Вінграновський та «тутешній» В. Симоненко. З усього відчувалося, що Василя люблять земляки – вже навіть саме його ім'я викликало хвилю оплесків. Однак пильну увагу до його творчості засвідчило не тільки це, а й записка такого змісту: «Яку це Ви самостійну Україну маєте на увазі, коли пишете –

Хай мовчать Америки й Росії...
Маю я святе синівське право
З матір'ю побути на самоті».

Цілком знаючи адресну провокативність такого «зацікавлення», Василь спокійно й зумисне недбало прочитав

¹ Молодь Черкащини. – 1962. – 23 берез.

написане й відповів так, що будь-які контраргументи вже були безсилі: «У мене Україна одна. Якщо автор запитання знає другу – хай скаже. Будемо вибирати».

Про те, як емоційно сприймали поета слухачі, залишив нам спогади Олексій Дмитренко. Після прочитання Василем у санаторії, де він виступав, творів «Жорна» «Некролог кукурудзяному качанові, що згинув на заготпункті», «Злодій», «Ти знаєш, що ти – людина?», «Світ який – мереживо казкове!», «Герострат», «Синові, або Лебеді материнства», епітафії з «Мандрівки по цвинтарю», «Заячий дріб» відпочивальники буквально внесли його до їдальні на руках.

Тоді, в шістдесяті роки, молоді неофіти спрагло вбирали в себе все нове, що з'являлося в довколишньому культурному просторі – і не тільки на українських, зокрема столичних, теренах, а й серед російських інтелігентів, які також під час хрущовської «відлиги» переживали духовне піднесення. Василь Симоненко, за свідченням Є. Сверстюка, особливо прислухався до поезії Є. Євтушенка, яка була тоді в апофеозі всезагальної цікавості. Він часто в розмовах з іншими звіряв свої відчуття стосовно того, чи має цей поет справжній, «невдаваний» глибокий хист, адже бути «модним» – ще не означає бути істинно талановитим. І схилився до думки, що цей модний московський поет усе ж таки не має того стрижня, яким визначається справжній, «правдивий» талант, однак в силу своєї обдарованості, незалежності й опозиційності за сприятливої суспільної ситуації в Росії має можливість публікувати твори, які здатні пробуджувати інших. Отже, вже в цьому Василь мав поживу для порівняння: «там» друкують те, що в нас, в Україні, стає приводом для пильного нагляду й цензури...

Дякуючи товаришам за зауваги до його віршів, він, однак, вважав за потрібне уточнити:

...Мабуть, тільки причину тих вад не вірно розумієте ви. Справа не в провінції. Справа в тому, що зараз я переводжу свій поетичний тепловоз на рейки сюжетності. І відверто зізнаюся, що ще не вмю рухати події лаконічно. Може, й не зумію – адже одного хотіння тут замало. Окрім того, є товариші, яких можна «провести» тільки словесним туманом. Це, між іншим, зробив талановито

Іван Драч у своєму «Ножі». Я зробив це в «Голодній симфонії». Цю поему я дуже люблю, бо, можливо, нічого кращого й не напишу. Тож пробач мені чванство¹.

Про коло читацьких інтересів Василя Симоненка свідчить Є. Сверстюк: у партком університету було донесено, що нібито студент Василь Симоненко десь казав, що Дж. Лондон «кращий за С. Бабаєвського»; «Земля людей» Сент-Екзюпері потрапила йому до рук вже в лікарняній палаті восени 1963 р., от хіба що тонесенька книжечка поезії А. Рембо чи «Вибране» О. Блока живили його художню уяву раніше.

Читав, міркував, порівнював... Робив свої висновки... І часто говорив та писав про те дошкульно, з іронією.

Муза моя дримає, сердешна, але зрідка нашіптує мені всяку всячину. Зараз ми з нею сперечаємося про Герострату. Вона каже, що він покійник, а мені виважається він майже з кожної трибуни.

І далі:

До Черкас нарешті докотилася хвиля етушенківщини. 20-тонні молодичі за добу втрачають по центнеру ваги від суперечок. Начальники ховають вкладиші «Правди» в сейфі і мовчать².

Іронізував і над собою, ховаючи за іронією свою непримиренну позицію:

Конкурс – то заманлива річ, але, наскільки пам'ятаю, його умови передбачають мобілізаційний характер творів. І до того ж вони повинні відображати цікаве життя піонерів – збір металобрухту, вирощування кролів і т. п. Я ще не почуваю за собою такої сили і хисту, щоб взятися за ці теми³.

Високо цінував Василя Симоненка І. Світличний, особливо його пізню творчість, був автором рецензії на Василеву книжку «Тиша і грім», виступав на його творчому вечорі. Кожна їхня зустріч (а Василь Симоненко під час приїздів до Києва завжди гостював

¹ Симоненко В. Листи Анатолію Перепаді та Іванові Світличному // Сучасність. – 1992. – № 7. – С. 107.

² Там само. – С. 109.

³ Там само.

в оселі Світличних, на Уманській, де почувався як удома) перетворювалася на свято. Говорячи про Симоненка, І. Світличний аж світився, згадував Р. Корогодський.

Любив Іван Олексійович влаштовувати свято й своїм друзям – для цього він вмикав старенький магнітофон «Весна» з записами «живого голосу» шістдесятників і особливо пишався тим, що має, з-поміж інших, записи Василя Симоненка. Думається, він наче провідчував близьку поетову смерть. Тож кожен, хто приходив до оселі Світличних, міг почути тоді ще не друквані вірші: «Україні» («Задивляюся у твої зіниці»), «Злодій», «Пророцтво 17-го року», «Де зараз ви, кати мого народу?», «Лебеді материнства»... На жаль, записи було вилучено КДБ при обшуку у Світличних 12 січня 1972 р. Але такі касети з «живим голосом» поетів розходилися по домівках й інших шістдесятників (Іван Олексійович тиражував касети й роздаровував друзям). Зокрема, про це згадує й О. Заливаха – пізніше їх у нього також вилучили як доказ «зберігання і розповсюдження».

Іронічний «епістолярний тон» зберігав Василь Симоненко і в листах до І. Світличного стосовно своїх товаришів:

...Незрозумілим лишається і той обурливий факт, що естет-рецидивіст Ів. Дзюба досі не виключений з Спілки або спеціальним рішенням президії не перейменований в Ів. Зуба. Це просто не вкладається у мій провінційно-лояльний мозочок. А як там Євг. Сверстюк: чи вже доскочив класового самоусвідомлення, чи ще досі хибно вважає, що Шевченко був українцем?

До речі, недавно був у Моринцях та Кирилівці. Обшарпані Моринці спішно припудрюють до 150-річчя Тараса, бо інакше туристам не буде що показувати. Оформляють державним (!) коштом центр села. Не вирішено тільки, кому біля клубу ставити монумент – незабутньому Потьомкіну чи Шевченкові. А люди кажуть приблизно так:

– Що воно за людина отой Тарас?! Навіть мертвий добро нам робить¹.

¹ Там само. – С. 111.

І. Світличний залишив у своєму творчому спадку вірш «В. Симоненкові», написаний 1972 р.:

На Тебе теж відкрили справу?
Ти не уник свого хреста?
Терпкі згорьовані уста
Не слинили каправу славу

Для всевказівного перста.
Щодня конвоєм на криваву
Безлюдну, юдину розправу
Іде мужича правда-мста.

Щодня таврує – дітись ніде! –
Жерців осліплої Феміди
Твій гнів, Твій суд, Твоє ім'я.
Ти тут? Я стукаю. Ні звуку.
Ти – тут? Хіба не чуєш стуку?
...Самотня камера Твоя¹.

Вал. Шевчук у своїх спогадах про І. Світличного згадує також Василя Симоненка: «Василь тоді висловлювався різко й уїдливо щодо сильних світу цього, розповідав курйозні історії...»².

Щира дружба і, сказати б, якась взаємна закоханість лучила Івана Світличного і Василя Симоненка, який зупинявся в нього під час своїх приїздів до Києва, ділився своїми творчими задумами, «начитував» на Іванів магнітофон нові поезії. Саме завдяки Світличному було збережено багато неопублікованих тоді (та й довго ще після того) творів Симоненка; саме завдяки Світличному вони знайшли шлях до «самвидаву», а потім і на Захід, –

ділиться своїми спогадами І. Дзюба³.

Ще одна цікава подробиця: в тій пачці листів Симоненка, що зберігалися у Світличних, на кожному листі лі-

¹ Світличний І. В. Симоненкові // Світличний І. У мене – тільки слово: Поезії. Поєми. Переклади. – Х.: Фоліо, 1994. – С. 56 (Сер.: «Укр. л-ра ХХ ст.»).

² Шевчук Вал. «Він світільником був, що горів і світив...» // Доброокий: Спогади про Івана Світличного. – С. 228.

³ Дзюба І. Пам'ять вдячності й боргу // Там само. – С. 116.

воруч зверху каліграфічним почерком поета виведено: «СЛАВА УКРАЇНІ» (зі спогадів М. Осадчого та з публікації листів В. Симоненка в «Сучасності»).

У цьому тексті часто згадується ім'я І. Світличного – і це не випадково, адже, як вважав Р. Корогодський, Симоненко і Світличний – це тема окремого роману. З трагічним фіналом.

Ця духовна спорідненість двох поетів, безперечно, мала взаємний вплив. І то не тільки на життєстojання або, іншими словами, на вироблення імунітету проти будь-яких невдач та випробувань, а й безпосередньо на поезію, яка живе за своїми особливими саморушійними законами.

«Безумовний відблиск поезії Світличного і його особи на творах Василя Стуса і Василя Симоненка», – вважає Л. Танюк¹. А. Перепадя зізнавався:

Як я радів, як святкував у душі, коли сходилися при мені Світличний і Симоненко, друзі-нерозливовода, і як померкло морозне сяйво грудневого ранку, коли я зняв телефонну трубку в редакційній кімнаті і трубка голосом Івана Світличного, – не його звичним лагідним, а якимсь відстороненим, здавалося, навіть байдужим, сказала: «Помер Василь Симоненко»².

А. Перепадя згадував, як перед тим кілька тижнів поспіль щоп'ятниці збирав своїх друзів І. Світличний, і всі вони їхали нічним потягом до Черкас, аби провідати Василя в лікарні, де доводилося себе «брати в руки», аби не видавали емоції.

...Усю розмову вів сам Василь, не втративши в своїй хворобі ні властивої йому дотепності, ні неситимої цікавості до всього, що відбувається за стінами лікарні. От тільки подих у нього був частий. [...] Світличний привіз, пам'ятаю, якісь останні ліки проти раку, попросив сестру, щоб вона робила уколи. Але найважливіше, чого тоді потребував хворий, – це присутність друзів (ми це добре розуміли). Це була козацька смерть (13 грудня 1963 р. – Л. Т.), і мені, авторові цих рядків, і Світличному, як він потім згадував про це не раз, відпечаталася в пам'яті Симоненкова приказка на переказувані йому в

¹ Танюк Л. З Іваном і без Івана // Там само. – С. 155.

² Перепадя А. У той бік, де Світличний // Там само. – С. 141.

палаті літературні й політичні події: це фашизм, фашизм...¹.

Із Симоненковими рукописами, поскладуваними до портфеля А. Перепаді, поверталися вони з І. Світличним холодного грудневого дня 1963 р. з Черкас до Києва, поховавши черкаського друга, «осиротілі невтішно і назавше».

Як згадує М. Плахотнюк, 13 грудня 1963 р. в актовому залі Київського університету мав відбутися виступ хору «Жайворонки», а перед початком виступів студент університету Г. Халимоненко повідомив: «Сьогодні рано-вранці в Черкасах помер український поет Василь Симоненко». Тоді ж у залі й підбралася група тих, хто вирушив до Черкас на похорон: А. Горська, М. Коцюбинська, І. Світличний, Є. Сверстюк, Л. Семікіна й Г. Халимоненко. Були також офіційні представники від Спілки письменників – М. Вінграновський та В. П'янов.

Тоді, після похорону, ще в потягу між Є. Сверстюком та І. Світличним виникла розмова – про Василеву творчу спадщину. Сверстюк стояв на тому, що вірші – гріхи комсомольської юності, тобто політичні, що їх автор не хотів друкувати, не варті того, аби їх зберігати, Світличний же повторював: треба зберегти все.

У середовищі київської інтелігенції І. Світличний поширив ідею зібрати кошти на спорудження пам'ятника Василеві, було задумано й мистецьку лотерею, аби виручені гроші залучити на цю справу, яку підхопили в багатьох гуртах. Однак здійснити цей намір завадили офіційні кола, які почали посмертне шельмування доброго імені поета (стаття «Еверест підлості» в «Радянській Україні») й спішили, залякуючи Василеву матір, поставити на його могилі такий, що був на догоду їм. Натомість зібрані кошти було просто передано матері поета.

Відкриття ж пам'ятника на могилі Симоненка відбулося у грудні 1967 р. З цієї нагоди в Черкасах знову зібралися його однодумці, щоправда, їхні лави поріділи – то був час «приморозків» і нагінок.

¹ Там само.

Процитую, як М. Плахотнюк описує вечір пам'яті поета 22 грудня 1963 р.:

На сцені – великий графічний портрет Василя Симоненка роботи Алли Горської. На столі в глечичку кетяги червоної калини. Заля переповнена. З магнітофонної стрічки лине голос Василя Симоненка (це Іван Світличний записав його для нащадків): «Задивляюся у твої зіниці...» Стихає голос поета, на освітлений кін виходить Іван Світличний. Він пристрасно, дещо схвильовано і неголосно, але чітко виголошує своє слово про Симоненка і зачитує Василеву передсмертну записку. Текст того слова згодом увійде до самвидавної збірки поезій Василя Симоненка, де вперше вміщено фрагменти його щоденника¹.

Про ситуацію після короткої хрущовської «відлиги», коли цензори з подвоєною енергією відновили своє пильнування «морального обличчя будівника комунізму», свідчить і такий факт: на нараді молодих письменників М. Рачукові було запропоновано написати спогади про Василя Симоненка «в потрібному для офіціозу ракурсі», однак той не «купився» на обіцянку посприяти в отриманні членського квитка Спілки письменників України та інших письменницьких звань.

...Розмірковуючи про феномен Василя Симоненка, його «духовні острови», дослідники, як правило, мають у підтексті його географічну провінційність, віддаленість від осердя столичного мистецького життя (за винятками приїздів до Києва, листування з товаришами тощо), які він, по суті, зміг здолати своїм наснаженим словом. Те палке Симоненкове Слово було присутнім і функціонувало у столичній атмосфері не епізодично, а постійно: завдяки своїй винятковій сугестивності, насиченню почуттями, тій високовольтній напрузі, щирості й правдивості, що здатні витворювати постійне та притягальне силоне поле. І саме в цьому бачиться Симоненків феномен, джерела якого, здається, він сам найкраще і пояснив:

Нам слід завжди пам'ятати про те, що на Черкащині є три священні вершини й усіляко охороняти їх. Перша – це Тарасова гора в Каневі, де покоїться прах Кобза-

¹ Плахотнюк М. Про Івана Світличного // Там само. – С. 242.

ря; друга – Богданова гора в Чигирині, звідки пішла слава козацька; третя – Михайлова гора в Тимківщині під Каневом, на батьківщині Михайла Олександровича Максимовича, першого ректора Київського університету, великого вченого й мислителя (19 листопада 1962 р. – із цитованих вище записів редакційних «летучок» – Л. Т.).

Чи ж не ці «священні вершини» й живили енергетично поетичний талант Василя Симоненка, давали йому те духовне опертя, що й визначило феномен, сформульований Є. Сверстюком як «Симоненко – ідея»?

До цього годилося б додати хіба що власні поетові рядки:

Скромна праця моя –
То не пишна окраса,
Але в тому, їй-богу,
Не бачу біди –
Щось у мене було
І від діда Тараса,
І від прадіда – Сковороди.

(«Стільки в тебе очей», С. 197)

Високі реєстри слова як потреба часу

«Хрестоматійний» Василь Симоненко легко вкладається в узвичаєні схеми, дозволяючи бачити в його творчості лиш певні доміанти й, відповідно, певні суперечності, які, проте, досі не аргументовані літературознавцями. Однак, як це буває, найлегше пояснити речі, здавалося б, непояснювані. Адже все має свої причини й підспудну, здебільшого не усвідомлювану письменником мету – як у контексті власної творчості, так і в контексті цілої національної літератури. І на прикладі творчості Василя Симоненка – саме в силу її суперечливості – це найлегше збагнути.

Як на мене, саме цей поет, один із «першотрибунів» шістдесятництва, узявши на себе Шевченкову роль «будителя Словом», інтуїтивно (і, по суті, єдиний з-поміж них) став добровільною «самоілюстрацією» того межово-

го для тодішньої літературної ситуації стану, коли відбувався потужний злам свідомості, перелом у пошуках виразних художньо-естетичних засобів для відображення нового світовідчуття, нового самооприявлення у Слові, супроводжуваний як інерцією старого мислення, так і навалюю нових інтенцій, алюзій, аналогій тощо. Певною мірою він свідомо приніс себе у жертву, адже не міг не відчувати того, що цим самим дає привід для критичного потрактування власного творчого набутку. Однак якщо виходити з того, що кожний митець має свою, покладену лише на нього, місію, певну смислову запрограмованість, то ця Симоненкова контрверсійність набуває певного ідейного сенсу, глибина якого «перекриває» ті художньо-естетичні втрати, яких він зазнав на своєму непростому творчому шляху.

Отже, йдеться не про зняття глянцю з постаті всенародного улюбленця (одна з перевитратних наших соцреалістичних «хвороб», що давно зайшла в «хроніку»), не про безпідставне виправдання постійного гоїдання між поетичними «вершинами» й «низинами» (що було «на руку» його недругам і недоброзичливцям), а про намагання зрозуміти – чому.

Василь Симоненко, як і кожен із його побратимів-шістдесятників, був «вписаний» як у свій соціальний час, так і в час своєї генерації. І цей час, один і другий, коригувався його індивідуальним, зокрема й біологічним, часом, відпущеним йому Богом на дуже інтенсивне, а відтак і надміру емоційне проживання життя. В цьому ракурсі можемо говорити про стиснутий до неймовірності індивідуальний час поета, коли треба було за короткий період життя сказати багато, «виговоритися» нібито наперед, втиснути в рядок багато емоцій та думок. І не провина поета, що йому не дано було піти «верховіттям» філософічної афористичності та метафоричної глибини, а переважно «низинами» національно насажених ідеологем та житейських сентенцій – він мав власний шлях до духовних вершин. Адже тут треба ще брати до уваги й фактор рецепції, готовність чи, іншими словами, налаштованість читача на сприйняття певних істин у поетичній формі. І Василь Симоненко «чув» серцем потреби свого часу та своїх сучасників.

Про це чи не найкраще сказала ще одна шістдесятниця І. Жиленко:

Кінець 50-х – початок 60-х – це були не просто роки. Це була Країна поезія. Не лише Київ (і Україна), але й весь Радянський Союз раптово вибухнув поезією. Не буду пояснювати це божественним промислом (чи космічним). Не буду розводитися про політично-державні причини цього феномену. Вони-бо загальновідомі: «відлига», «критика культу особи» і пов'язані з цим великі надії нашого покоління. Відома також думка про те, що поезія була єдиною формою протесту. Вона заповнювала собою порожню нішу душі радянської людини, спраглої інформації і правди, тієї «правди», яка, як нам здавалось, є десь.

...Шістдесятникам пощастило увійти в літературу в час найвищої потреби суспільства в поезії (курсив мій – Л. Т.). В цьому наше величезне везіння і щастя. 61-й–62-й роки винагородили нас (наперед?) на всі наступні лихоліття. За ці три роки сонця ми зросли (і політично, і культурно), зміцніли й загартувались¹.

Я не випадково вживаю тут слово «виговоритися», а не «виписатися»: на це є кілька причин. По-перше, не забуваймо про налаштованість шістдесятників на трибунність їхнього слова – і тут годі відкинути загальну атмосферу трибунності спільного тоді культурного радянського простору періоду хрущовської «відлиги» (а озиратися, чи то пак, рівнятися «на Москву» було у ті роки звичною справою). І не мало особливого значення, читалися чи ні ті поезії на широку стадіонну аудиторію чи на камерний зал. Мало значення прагнення «виговоритися», «докричатися», «догукатися», відчуті резонування слова, його пружність – не внутрішню, художньо-естетичну, а зовнішню: як воно пружинить «на людях», в умах і серцях сучасників. І Василь Симоненко наче носив у своєму серці оте відоме поетове: «*За всіх скажу. За всіх переболію*», й воно вирувало у ньому потужними громадянськими турбулентними потоками.

Така «трибунна ситуація» в літературі постсталінської епохи має своє психологічне пояснення – як норма-

¹ Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – 1997. – № 10. – С. 16, 18.

льна реакція людської психіки «викричати», «виговорити» довго тамовані (й на генетичному рівні теж) біль (згадаймо Симоненкове: «*Я горя на світі застав багато...*»), стрес, накопичене нервово напруження, «відпружитися вголос» – тобто мати свого вдячного слухача (подібні ситуації зняття «психологічної втоми», «розговорювання», а відтак «розсіювання» кожний з нас переживає повсякчас на нижчому рівні у буденному житті; література ж віддзеркалює більш узагальнені речі суспільства).

Стиснута лещатами заборон і утисків пружина народного болю мала вибухнути голосом молодим, чесним і сміливим:

Я не можу мовчати.
Прощай, мовчання!
Говоріть, мої очі!
І серце моє, говори!¹

Звідси – форма віртуального діалогу, звертання «на ти» до уявного співрозмовника, слухача як конкретного адресата («ти» – кожен із сучасників!), «займенниковий акцент», чітка, сконденсована форма вислову, адаптованість поетових почувань до сприйняття пересічного громадянина.

Тож як можна було викричатися, догукатися без патетики, без риторики, без пафосу, без надривної часом емоційності, якщо сама «земля кричить», а «*українська мелодія*», за Симоненком, «*не мелодія – збурена рана*»?!

Згадаймо рядки з його вірша, який так і називається – «Крик XX віку»:

У небі тішились хмари,
У небі сонце пливло,
Під небом кривавіли чвари
І лютувало зло.

Земля, вагітна скорботою,
(Відчай у груди тне),
Над кривдою і підлотою
Народила в муках мене.

¹ Симоненко В. Травневий акорд // Симоненко В. Лебеді материнства. – К.: Молодь, 1981. – С. 60.

Народила, немов надію,
 Колисала ночами без сну:
 – Може, від тебе помолодію,
 Може, побачу весну...

– Може, твій струм і атом
 Вгамують нестерпний біль, –
 Голосила над віком двадцятим
 Найгеніальніша з породіль.

(С. 104)

Ридаю і кричу, гилю себе у груди,
 Волосся патраю з сідої голови:
 Що можу я, коли дримають люди?
 Що можу я, коли заснули ви?

(«Крик ХХ віку», С. 105)

Однак був це також і внутрішній бунт. Проти за-
 скорузлості. Застою. Схематизму. Бунт словом. Звідси
окличність – щоб почули. Звідси й коротка, спресована
 фраза як викристалізоване кредо. Спроба говорити сен-
 тенціями – аби врзалося в пам'ять. Загострило увагу.
 Спонукало до думки...

В. Пахаренко, як, власне, й інші дослідники, акцен-
 туючи на таких концептах Симоненкової натури, як
 щирість, талановитість, народність, патріотизм, грома-
 дяньська мужність, одним із парадоксів називає те, що у
 його збірках «сусідять дуже різні вірші і за рівнем худо-
 жності, і за ідейним змістом – від явно слабких до про-
 сто віртуозних, від типово соцреалістичних до різко ан-
 тикомуністичних...»¹.

Отже, цей, здавалося б, парадокс є не випадковим,
 адже за великим рахунком ніщо – навіть у літерату-
 рі – не буває випадковим: він постає як неувирзаний
 поетом художній прийом: на тлі слабого, спонтанно
 скориставшись методом контрасту, увиразнити присутні
 інтуїтивні поетичні прозріння. Привернути увагу – не
 просто антикомуністичними закликами чи україноцент-
 ричними мотивами, а їхньою випуклістю на тлі профан-

¹ Пахаренко В. Як він ішов...: Духовний профіль Василя Симонен-
 ка на тлі його доби. – Черкаси, 2004. – С. 12.

них, тих, що мають зазнати краху, відійти у минуле й
 тим самим прискорити цей процес оновлення.

Домінантою неоромантичності завше виступає в поета
 одухотвореність.

По суті, поетика Василя Симоненка розгортає два
 дискурсивні дисонансні поля, постійно зіштовхуючи,
 протиставляючи естетичні критерії. Так із контрасту,
 самозаперечення народжується істина – та, що йде од
 відчуття, зі споду душі, невідфільтрована жодними за-
 стереженнями чи побоюваннями.

Поетика неоромантизму, значною мірою властива
 шістдесятникам, «диктувала» й неоромантичну «прозо-
 рість» ідеалу, прагнень, углиблену виразним національ-
 ним світовідчуттям, а те, своєю чергою, викристалізува-
 ло ліричного героя лицарсько-героїчного типу, здатного
 на високі поривання й моральні принципи. Національна
 самосвідомість, утверджуючи себе через автономне інди-
 видуальне «Я», коли людська гідність *apriori* підноситься
 до аксіологічного рівня, розширює «внутрішні гори-
 зонти» людини, оновлює й поглиблює її світосприйнят-
 тя, надає відчуття тривкості на цій землі.

Ліричний герой Василя Симоненка, котрий у своїй
 поезії утверджує «ідею нової людини» (В. Моренець), пе-
 ребуває в полі задекларованої генерацією шістдесятни-
 ків виняткової, індивідуалізованої «людини серед лю-
 дей», «людини серед тижня», серед будня. І водночас він
 космічно «увисотнений» – із рвйним пориванням увись,
 яке в 60-х роках ХХ століття набуває космічної роман-
 тики, космічної незглибинності й таємничості. Це та
 високість духу, скерована саморуком поезії у готич-
 но-стрімку поетичну вертикаль, яку Василь Симоненко
 розгортає водночас із І. Драчем та М. Вінграновським. І
 їм судилося зафіксувати, «зупинити в Слові» шалений
 ритм космічної доби, передати емоційні почуття люди-
 ни, чия свідомість призвичаювалася мислити іншими,
 космічними, хай і досить поверховими, як на сьогодні,
 категоріями.

З погляду ідеології, соціології, психології це можна
 розглядати як перехід людської свідомості у нову «геро-
 їчну категорію», коли звичний буденний плин життя
 розітнуло усвідомлення того, що людина зробила прорив

у космос, вирвалася за земну поверхню, а отже, вчинила нечуваний героїчний вчинок і відтепер постає у самосвідомості як герой, підкорювач, надлюдина, якій підвладно все.

Однак усе це входило в певний дисонанс із реальними земними можливостями стосовно самореалізації у дисгармонійному соціальному світі, з відчуттям своєї національної проскрибованості, невідповідністю можливостей, закладених у самій природі людини, та їхньою реалізацією на ширшому, громадянському, мистецькому полі. І з цього вельми потужного психологічного дисонансу, який досі ніхто з дослідників шістдесятництва особливо не брав до уваги, і зроджувалася потужна енергія самовияву, яка рухала представниками цієї генерації.

Тому так часто Василь Симоненко «опускається» на грішну землю, де живуть і трудяться його стражденні земляки, виявляючи справжній героїзм у такій споконвічній та буденній справі, як, скажімо, вирощування хліба. Ціла поетична галерея простих трударів – це гімн тій праці, котру письменник умів не відокремлювати від людини як особистості, а розглядав її як сутнісний вияв, спосіб самореалізації у світі.

Однак той високий моральнісний імператив, що був для поета над усе, і вирізняв його з-поміж інших. І в цьому полягав феномен Василя Симоненка, який утверджував словом кодекс честі українського родоводу. І поезія його була способом переконання інших у тому, у що сам беззастережно вірив, більше того – у що сам був укорінений усім своїм естетичним чуттям, способом мислення, світовідчуття й світопереживання. А ще – й способом самого свого існування, де не було місця малодушності, підлості, зраді. Недаремно ж В. Моренець зазначав, що надмір у Василя Симоненка є естетичною (і додамо – етичною) нормою.

Для культивування – у хорошому значенні цього слова – такої людини створювалося своєрідне художньо-поетичне енергетичне поле, в якому й самооприявнюється діяльний, пристрасний, нефальшивий ліричний герой.

Саме звідси декларативність, баладність, притчевість поезії Василя Симоненка, де *окличність* – як конденсація надміру пристрасностей та емоцій. Причому над-

мір пристрасності – не фальшивий прийом, яким вказував шлях поет, не позірний, а вистражданий, але «не вигорений» попередніми поколіннями, від природної народної інтуїтивної моралі.

Коли кризь розпач випнуться надії
І загудуть на вітрі степовім,
Я тоді твоїм ім'ям радію
І сумую іменем твоїм.

Коли грозує далеч неокрая
У передгроззі дикім і німім,
Я твоїм ім'ям благословляю,
Проклинаю іменем твоїм.

Коли мечами злоба небо крає
І крушить твою вроду вікову,
Я тоді з твоїм ім'ям вмираю
І в твоєму імені живу!

(«Україні», С. 98)

Так зв'язався поет у своїй любові до України. Органічний – від землі й людського незламного духу – Симоненків патріотизм був надзвичайно щирим, адже містив у собі весь спектр почуттів – від синівської любові до рідної землі – до ненависті, адресованої її ворогам. Однак, розпинаючи себе почуттям синівської відповідальності за її долю між цими Шевченковими домінантами – любов'ю й ненавистю, Василь Симоненко твердо переконаний: *«Легко ніжність мою голубину збагнути...»*

Україна як образ для нього – багатомістке поняття, що тримається на вертикалі *життя–смерть*, де ці екзистенціали становлять опозиційну пару з їхніми крайніми, максималістськими виявами людських емоцій.

Образно ідентифікуючи себе з Україною, поет говорить від її імені по праву своєї національної приналежності, змінюючи тональність залежно від змодельованих його уявою ситуацій. І здається, що його устами говорить сама Україна – з почуттям власної гідності, величчя й відповідальності за долі своїх громадян.

Образ України в поезії Василя Симоненка – місткий, динамічний, персоніфікований, ідейно насажений,

по-шевченківськи піднесений до рівня найбільшої святості, «вселенської совісті», молитви, матері, опoетизований на найвищих емоційних реєстрах людської душі:

Україно! Ти для мене – диво!
І нехай пливе за роком рік,
Буду, мамо горда і вродлива,
З тебе чудуватися повік.

Ради тебе перли в душі сію,
Ради тебе мислю і творю.
Хай мовчать Америки й Росії,
Коли я з тобою говорю!

Одійдіте, недруги лукаві!
Друзі, зачекайте на путі!
Маю я святе синівське право
З матір'ю побуть на самоті.

(«Задивляюсь у твої зіниці», С. 129)

Відчуття дива поетом – у звичному, в тому, що ми всотали з молоком матері й навіть не замислюємося над його «очудненням» й неповторністю.

Б. Олійник писав:

Така жива спорідненість (з матір'ю, батьківщиною – Л. Т.), невід'ємність і нерозривність не відбувається, а дарується небесами. І її годі передати словами, а можна тільки відчуті з глибин підсвідомого. Українці, започатковані на пісенному коді, відчули цю магію ще за життя поета¹.

Часто поезія Василя Симоненка «тримає» імператив моральнісного пафосу на загальниках-максимах. Однак за ними – не бідність мислення, а намагання зосередити читацьку увагу саме на тому чи тому постулаті, ситуативна універсальність, до якої людська свідомість звикла настільки, що вже й не заакцентується на цьому, а то й не помічає, живучи у штучно сконструйованих схемах.

Тільки екстремальне слово здатне переступити той поріг «осідлості» людської свідомості, подолати усталену «звичність», «докричатися». Тим-то воно у Василя

¹ Олійник Б. Ми були романтиками: Слово про Василя Симоненка // Літ. Україна. – 2005. – 24 лют. – С. 2.

Симоненка виправдане, адже про ті речі так, як він, більше ніхто не здатний (не покликаний!) був говорити.

Слово Василя Симоненка трибунне – він глашатай присутніх глибинних моральних постулатів – і водночас дуже камерне, інтимне, адже апелює до найтонших порухів людської душі, кордоцентричного коду української людини.

Поезії Василя Симоненка притаманна подієвість, конкретика, олюденість реальними, не засхематизованими героями з реальними долями, живими емоціями, у його сюжетних віршах – долепроживання цих героїв, підкреслено звичайних трудівників («Безіменні, // святі, // незрівняно чудесні») в яких – доля самої країни, наповненість їхніх буднів конкретикою буття, де буття – це не тільки лінійна канва подій, а й ріст душі, доростання її до інших, вищих вимірів («Дід умер», «Прощання Федора Кравчука, колгоспного конюха, з старою хатою», «Баба Онися» та ін.). Поет, здавалося, свято вірив у те, що на «вутлі плечі» нужденних селян лягли всі життєві випробування й що їм, молодим, дістанеться менше гіркоти, але – не менше відповідальності за цей недосконалий світ.

Я із древнішого роду,
Бо я – полтавський мужик, –

(«Мій родовід», С. 47)

зізнавався Василь Симоненко, декларуючи свою приналежність до хліборобського (а значить, працьовитого, чесного, як хліб) родоводу. Тема глибинної сув'язі покоління, і в цьому контексті – тягlosti й відповідальності («Живу не лише за себе, // Я мушу жити й за них»; «Усе, що вони любили, // Віддай долюбить мені!»), проходить червоною ниткою через усю поезію Василя Симоненка (саме тому в нього дід «увесь не умре»). Він доземно вклоняється «безсмертним предкам» (вірш «Безсмертні предки») і перебирає на себе властиве поколінню шістдесятників почуття «безневинної вини» за дисгармонійність світу:

Зі мною говорять могили
Устами колишніх людей,

І їх нерозтрачені сили
Пливуть до моїх грудей.

Усе, що вони не домріяли
У чорному гвалті боїв,
Хай клекотом і завіями
Ввірветься в думки мої!

(«Я чую у ночі осінні», С. 97)

Саме у контексті цієї теми автор вибудовує поетичну модель світового дерева, відчуваючи душею й серцем і «туге коріння» своїх древніх предків, і себе та своїх сучасників – «віттям» – з «*верховіттям чола*». А вростання «у небо високе» майбуття можливе лише за умови, коли «*пульсують соки // У тіло моє з землі*».

Неоромантична поетика Василя Симоненка – це поетика поривань, жагучої віри в можливу досконалість людини, прагнення ідеалу в його національному ограненні, звідси – міфологеми *шляху / стежки* людини до самої себе – досконалої, довшеної; *моря / вітрил / попутного вітру* (вітру перемін). Міфологеми, які мали в своєму осерді ту «*стрілу часу*», що націлювала вперед, і тільки вперед – до Краси, Добра і вселюдської Любові.

Симоненківська жагучість – і в цьому притягальність його поезії – це не прагнення приручити блискавку, а намагання бути самому подібним до неї.

Моральні доктрини, імперативи вимагали віри й насаженості, а ще – несхибності й звіряння тих максимів перед власною совістю.

Якщо високість асоціюється в поета з космічними далями, шляхом і вітром, то *совість* завжди закорінена в землю, випоюється її життєдайними соками справжності й родючості.

Земля (як правило, глевка) – це коріння, борозна, колос, але й також крона, плоди. А ще – хліборобські *руки* як символ справжності, бо й у втомі вони – справжні, оскільки дають життя хлібові, продовжують буття людське.

Образ *вітру* – це не тільки символ поривання, руху вперед, це ще й намагання, ба навіть потреба спшити «*робити себе*», адже творчість Василя Симоненка пе-

рейнята загостреним відчуттям індивідуального часу. І це – теж одна з причин його «рвійної», емоційно максимально напруженої поетики («*вітри тужаві*»).

Справжність, сумління у Василя Симоненка наповнені істинним змістом, для нього ці поняття основоположні. В цьому енергетичному полі перебуває і він сам, бо родом звідти, з тих борозен, прокладених матерями по загибелі на фронтах чоловіків.

Василь Симоненко не сприймає лакованості, ерзаців, його образні слова – щирі тією високою щирістю власної переконливості, що інтуїтивно підказує: так треба і так можливо.

Поет бачив резерви потенційного духовного росту, відчував його в собі та інших, учив людей – таким бачив своє покликання – доростати до самих себе, вивищувати власний дух, аби зміцнів, вивищився й дух нації, всього українства.

Максимальні вимоги до «якості» людини, що їх повсякчас висував Василь Симоненко, залишаються такими ж високими й до самого себе. Його ніколи не задовольняє «середина», і це теж одна з причин естетичного максималізму: середина для нього – це гоїдання маятника вперед-назад.

Найвищий судія для Василя Симоненка – совість, але незамулена, а очищена від накипу соціалістичної ерзац-моралі. Щоб її пробудити, спонукати до катарсису (хоч саме це поняття й не «фігурує» в художній естетиці поета), він вдається до екстремальних, гучних, часто з надривом, з обвинувачувальним максималізмом межово насичених емоційних виразів-закликів.

Такий же суд совісті чинив поет і над самим собою – безпощадно, вимогливо («*І знову сам воюю проти себе...*»). Шалений ритм, несамовито насичена фраза, проте, не поглинали глибинної прозірливості поета: за пафосом, хоч як це дивно, не губилася глибина проникнення в суть речей. Окличні речення не ховали за собою глибокий – часом виважений, а часом і спонтанний вибуховий роздум-імператив, притаманний високому таланту. Василь Симоненко «вибухав» щораз по-новому, аби сказати те «гаряче» по-молодечому рвійно, але щораз із новим ракурсом бачення теми.

Усе це наводить на думку про поетову безстрашність у слові: розуміючи свої часто «хрестоматійні» постулати та імперативи, він не боїться повторювати їх, сповідуючи граничну простоту і виразність вислову. Здається, він боїться іншого: ввести себе в непролазні хащі штучно сконструйованих, метафорично ускладнених образів, формалістичних надмірностей, верлібрових недомовленостей тощо.

Тим-то й назва його першої книжки «Тиша і грім» – концептуальна, адже поет свідомо декларує принцип контрастів, що лункіше «вдаряють» (б'ють) у набати пам'яті родоводу: серед тиші гучніше гримить грім, а після грому залягає «голосніша тиша».

Здається, й уся його поетика побудована на вертикалі *громадянське / інтимне, тиша / грім*, на контрастах: коли в громадянському, часто патетичному, лункіше віддзвонює інтимне переживання людиною найсокровеннішого, того, про що можна говорити, а то й просто думати й мовчати «з матір'ю на самоті».

Поетичний світ Василя Симоненка, попри все інше, містить неповторний, неперебутній, достоту симоненківський символ, «вбраний» у відомі нам слова – «*лебеді материнства*». Ця глибоко національна, українська метафора несе у собі подвійний знак чистоти: образ лебедя як чистої вірності, незрадливості і збірний образ материнства – як апогей чистої материнської любові й жертвовності, націленої в майбуття. Автор надзвичайно щирий, коли сповідується:

...І сьогодні вклоняється серце моє
Тій земній, соромливій, жагучій жіночості,
Що красою життя – материнством – стає.

(«Я чекав тебе з хмари рожево-ніжної», С. 135)

Здається, сам Василь Симоненко, «поет складної простоти» (Вал. Шевчук), вдаючись до самоаналізу психології творчості, намагався віднайти причини власної поетики, яка не перебувала у площині звичної образності, спонукуваної до життя чуттєвою сферою. Він цілком усвідомлював свій «трибунний потенціал», свою наста-

нову на «високі регистри» почуття й Слова, а не на психологічне чи пейзажне нюансування.

Підтвердженням цьому може служити й такий запис – з позиції максималізму й граничної відповідальності – у щоденнику від 18 вересня 1962 р.:

Я міг би прислужитися літературі більше, якби природа не обділила мене слухом і очима. Я не бачу всіх відтінків і не чую всіх звуків. Музика – моя мука. Ніколи не доросту до того, щоб глибинно розуміти її. Ніколи я не побуваю на такому святі барв, з якого не повертається щасливий Сар'ян. Я не можу навіть по-справжньому заздрити Сар'янам і Шостаковичам, бо ж неписьменний не може заздрити Льву Толстому. Він заздрить сусідові, який уміє розписатися¹.

(Однак, до слова, Симоненко трепетно зберігав у своїй течці репродукції картин відомих живописців – тих, чию таїну, очевидно, таки прагнув розгадати або принаймні увібрати в себе колористику, гармонію й пластику їхнього мистецького світу.)

Так само намагався він пізнати, «почути» і не знаного тоді глибинно П. Тичину з його гостромузичними «сонячними кларнетами» – тому й зберігав у себе передуки його віршів.

Свято Василя Симоненка було цілковито іншим – у розкутості думки, вільному її оприявненні, у трибунній, однак цілковито питомій, у підтексті дещо сором'язливій (а чи не занадто емоційно, надривно?) українській патетиці, у проголошенні тих людських цінностей, які можна було піднести лише словом гучним і хоробрим. Просто він ще тоді не знав, що його душа, по суті, витворює інше свято – свято розкриття людського духу, ще не відчував цього свята, яке вже бриніло, існувало у його сміливих, нічим не скутих строфах і яке своїми емоційними, максимально щирими барвами затоплювало серця читачів.

Однак і Симоненкова поезія, знаючи те вище натхнення «з небесних октав», містить справжні перлини художньої образності, що приходять до нього «*під купол світань*» «з *пубоєм уяви*», «запліднені» від чистоти й

¹ Симоненко В. Сторінки щоденника: Окрайці думок // Симоненко В. Твори. – Т. 1: Поезії. Проза. – С. 360–361.

світлості його душі. Скажімо, зорі у нього – це «жовті джмелі», чи, в іншому випадку, поет зримо показує, як «з тітки полум'я сон злизало»... А мріючі «устать, ніби зірка, сіянням окута», поет сполучає, здавалось б, несполучні речі, цим самим ще більше увиразнюючи свою індивідуальну мистецьку палітру, де зворушливо поєднуються пафос «вибуховості» почуття з тонким поетичним відчуттям того, що наповнює цей світ красою й любов'ю, забарвлює речі неповторністю.

...Здається, нікому не вдалося в ті роки так індивідуалізувати (і персоналізувати, і персоніфікувати!) та екзистенціювати в поезії простір українства, як Василеві Симоненку: «Люди – прекрасні...», «Ми усі по характеру різні...» тощо. Сонет «Я», написаний 1955-го, задовго до однойменного вірша «Я», свідчить про органічність вростання поета в антропоцентричну проблематику, яку він афористично виокреслив нібито звичайними словами, мудрими у своїй простоті:

Ми – це не безліч стандартних «я»,
А безліч всесвітів різних.

(«Я...», С. 206)

«Екзистенційний вимір Симоненкової людини» – так можна окреслити філософсько-естетичну домінанту художнього світу поета. І то не випадково: саме відчуття неповторності буттєтривання людини на цій землі особливо гостро звучить у його творчості – наскрізно й виначально, хоч би до якої теми він звертався.

«Є тисячі ланів, але один лиш мій» – це не лише освідчення в любові до рідної землі, а ще й усвідомлення неповторності своєї життєвої дороги, Долі, унікальності власного вибору.

Скажімо, автор книжки «У пошуках невтраченого часу. Нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників» В. Табачковський згадує, як його вразили «силою екзистенціального прозріння» рядки Василя Симоненка: «Ти знаєш, що ти – людина...»¹. Це

¹ Табачковський В. У пошуках невтраченого часу: Нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників. – К., 2002. – С. 122.

яскрава ілюстрація до думки Ю. Лавріненка, що поети не раз першими відчують те, «що з нами відбувається», рівно й як приклад того, що засобами художнього слова можна коротко і влучно сформулювати цілий філософський постулат. Особливо за умов, коли національна філософська дисциплінарна галузь у силу ідеологічних та політичних причин не мала ані можливості, ані потенції здобутися на власні філософські рефлексії.

Звісно, Василь Симоненко не мав доступу до джерел західної філософської думки. Не міг знати він і розмислу В. Вернадського про те, що кожна людина є не випадковим явищем у світобудові. Його гостре відчуття неповторності кожної особистості йшло від екзистенційних первнів язичницької вітальної епохи, яка сповідувала радість самооприявлення людини в житті.

Через те його екзистенціалізм не заґрунтований у традицію західноєвропейської філософської рефлексії. Він питома український, закорінений у язичницьке, а відтак – у барокове відчуття світу.

Це був артикульований небайдужим, пристрасним голосом бунтівливо ствердний, стихійний інтуїтивний український екзистенціалізм, переданий козацькими генами ще від трипільської цивілізації, бо саме на такий його вияв – поетичний! – настав час, коли суспільство вже задихалося у безликісті колективістського «ми». І розбурхати його свідомість могли не філософські постулати, що апелюють до інтелектуальних умів, а коротка, містка, влучна, як постріл, поетична фраза, мовлена без заучерявлених образів чи формалістичних вивертів. Фраза, яка одразу потрапляла у ціль.

Те, про що пастельно й півтонами писали прозаїки-шістдесятники, утверджуючи безперечну для них індивідуальність звичайної людини «серед тижня» – з цілим огроном внутрішнього психічного життя, або проголошували інші поети, скажімо, ті ж І. Драч чи М. Вінграновський – у властивий їм метафоричний спосіб, Василь Симоненко оголював до незаперечних сентенцій, вкладаючи у них усю пристрасність своєї натури. Й ті, здавалось б, банальні, самозрозумілі речі, замулені ідеологічними постулатами тоталітарної системи, запалючись голосом чесним і мужнім, поверталися до людей

своїм сяєвом первозданності, пробуджуючи в їхніх душах давно приспане чи й атрофоване. Апелюючи до самої екзистенційної суті людини, до її генної пам'яті, поет часто писав свої інвективні вірші у формі звертань, адресуючи їх своєму сучасникові – так, аби він міг їх не тільки почути, а й відчути.

Межові, екстремальні стани вибору потребували й максимальної експресивності, «замикаючи» почуття у дві крайні максими – любов і ненависть:

Я хотів би, як ти, прожити,
Щоб не тліти, а завжди горіти,
Щоб уміти, як ти, любити,
Ненавидіть, як ти, уміть.

(«Матері», С. 172)

Ти знаєш, що ти – людина?
Ти знаєш про це чи ні?
Усмішка твоя – єдина,
Мука твоя – єдина,
Очі твої – одні.

Більше тебе не буде
Завтра на цій землі.
Інші ходитимуть люди,
Інші кохатимуть люди –
Добрі, ласкаві й злі.

Сьогодні усе для тебе –
Озера, гаї, степи.
І жити спішити треба,
Кохати спішити треба –
Гляди ж не проспи!

Бо ти на землі – людина,
І хочеш того чи ні –
Усмішка твоя – єдина,
Мука твоя – єдина,
Очі твої – одні.

(«Ти знаєш, що ти людина?», С. 96)

У цьому програмному для творчості Василя Симоненка, хрестоматійному для нас вірші, здавалося б, баналь-

ні фрази, підняті до рівня життєствердного почуття самоповаги й розуміння унікальності кожного дарованого Богом життя, сягали глибини людських сердець і – що особливо важливо! – не забувалися, осідали в пам'яті на завжди.

Вірш, що звучить як справжній гімн людській гідності, як хвала життю, очевидно, ніколи не втратить своєї актуальності, кожне наступне покоління буде прочитувати його на новому рівні самоусвідомлення. Фраза – коротка, рвійна, смислово «ламана», несе динаміку, рух. Вона побудована таким чином, що наголос робиться на другій її частині, де стверджується унікальність людини, її екзистенційний індивідуальний космос, що відбивається у тих «єдиних» її очах. Взагалі, велике смислове навантаження, хотів того автор чи ні, лягає на образ очей – як віддзеркалення людської душі, що в кожного своя, неповторна. Неабияке значення мають і розділові знаки, зокрема тире, простір яких заповнений невимовним уголом життєствердним «єсть».

Знаки ж запитання мають радше ствердний, а не запитальний характер – навіть у тому разі, коли йдеться про альтернативну відповідь: «*Ти знаєш про це чи ні?*». Параболічний повтор служить не тільки смисловим обрамленням, намаганням наголосити на найпосутнішому, «закріпити» його в рецепції читача чи слухача – він нібито замикає життєвий цикл людини: її народження й смерть, наповнюючи простір між ними відчуттям неповторності життя. Смислова акцентація – з натяком, напругою – увиразнює авторський намір показати людині людину в її унікальності – просто й дохідливо, але так, щоб вона змогла замислитися над справжніми й ілюзорними, а точніше, насаджуваними їй цінностями.

Саме у парадигмальному просторі екзистенціалів любові-ненависті викристалізовується в Симоненка, через важке долання в собі гнівливих, Шевченкового звучання, інвектив, домінантний екзистенціал любові, яка одна й здатна розтопити світ збайдужілих, черствих сердець. Бо скільки б не кидав обурливих слів в обличчя тих, кого він зве байдужими (а байдужість розглядає як одне з найбільших лих), однак зрештою приходиться до розуміння, що тільки сила такого почуття, як любов,

здатна здолати застиглість каміння – «каміння душі», воскресити «камінні душі»:

І хочеться так любити,
Щоб навіть каміння байдуже
Захотіло ожити
І жити!

(«Люди – прекрасні», С. 214)

Довколишній світ віддзеркалюється в коханому обличчі, і через «магію коханого лиця» поет пізнає й осягає його розмаїття. Він бачиться йому як «гучний, мільйонноокий, // пристрастний, збурунений, німий, // ніжний і ласкавий, і жорстокий».

Комунікація між поетом і світом (і цей процес триває безупинно, адже поет самоздійснюється у площині аксіології – тих загальнолюдських моральних цінностей, які надають його існуванню осмисленості й доцільності) постійно відбувається в зустрічному режимі: Симоненко не тільки апелює до життя, очікуючи від світу добра, а й щиро маніфестує свою готовність віддавати себе світові:

Не шкодуй добра мені, людині,
Щастя не жалій моїм літам –
Все одно ті скарби по краплині
Я тобі закохано віддам.

(«Світ який – мереживо казкове!..», С. 92)

Зумисно підкреслюючи «мені, людині», поет акцентує на індивідуалізації світосприйняття, на особливостях індивідуальної рецептивної естетики, цим самим утверджуючи почуття своєї людської гідності, доцільності, готовності до самопізнання й досконалості.

Поетика «серйозності» сусідить у нього з поетикою карнавалізації, де право на особливу серйозність надається іронії, кпину, гумору, а то й сатирі. Вбраний у шати Симоненкової іронії соціальний контекст життя середини минулого століття з пориванням у «комуністичну радість» ще більше увиразнює потребу його сучасників в оновленні, відстоюванні загальнолюдських ідеалів добра, справедливості, душевної краси.

Василь Симоненко – різножанровий літератор. Крім віршів, балад, поем, віршованих казок («Цар Плаксіє та Лоскотон», «Подорож у країну Навпаки», що несли виразне соціальне звучання, а тому також насторожено були сприйняті офіційними колами), гострих епітафій («Мандрівка по цвинтарю»), у його творчому доробку – публіцистика, літературно-мистецька критика, драматургічні спроби.

Письменник не тільки поспішав сказати головне, найпосутніше для нього (й для покоління) у поезії, а й сміливо освоював іншу художню фактуру – прозу. Збірка оповідань із символічною, досить-таки романтичною назвою «Вино з троянд» (побачила світ у Львові 1965 р.) репрезентує твори ще студентського періоду, а також ті, що були написані впродовж чотирьох місяців 1962-го. Тут автор звертається до цікавих життєвих колізій із життя молоді, сільської інтелігенції, своїх колег-літераторів, до теми подружніх стосунків, добиваючись психологічної вмотивованості перебігу подій, розвитку взаємин, зіштовхування позицій, конфліктних ситуацій. Ліричність, «психологічний пейзаж», як правило, «працюють» на моральну домінанту, ту підспудну ідею, яка завжди супроводжує твори Василя Симоненка будь-якого жанру.

...Окрема сторінка творчої біографії поета – текстологічна. Здається, мало чия творчість може служити таким виразним прикладом текстологічних невідповідностей першоджерела з друкowanими варіантами. Адже за часів радянської влади його поезії зазнавали брутальних цензорських втручань: їх різали «заживо», шматували, виправляли, згладжували «гострі кути», замінювали «крамольні» рядки вірнопідданицькими, що викривлювало уявлення про істинне світовідчуття автора. Окремі дослідники досить успішно намагалися й намагаються встановити текстологічну достовірність, простежити процес «переінакшення», часто полярне, змісту, відновити первозданність тексту. Ця благородна справа відкриває нам Симоненка істинного, неспотвореного – такого, яким зробили його совість і час, а ще – голос предків, до якого він чутливо прислухався.

Так, І. Кошелівець, який на Заході пильно стежив за літературним процесом в Україні й усіма силами підтримував паростки нового, життєдайного й творчо перспективного і який надав резонансної «публічності» явищу шістдесятництва, вже по смерті поета впорядкував (з докладним текстологічним аналізом забороненого й сфальшованого у радянських виданнях) збірку поезій Василя Симоненка «Берег чекань. Вибрані твори» (1965, друге видання з додатком оповідань – 1973) зі своєю передмовою «У хороший Шевченків слід ступаючи».

Чимало зусиль доклав до встановлення автентичності текстів Василя Симоненка дослідник його творчості А. Ткаченко. Працюючи над архівом поета у Відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (ф. 102), літературознавець звірив численні друковані тексти з недрукованими варіантами і з тих «білих плям» окреслив творчі пошуки й надбання поета-шістдесятника. Про текстологічні «утинання» й коригування, а відтак певні колізії встановлення «поетичної істини», можна дізнатися зі спеціальних публікацій на цю тему¹.

...Але повернімося ще до двох знакових імен – В. Стуса та Василя Симоненка, народжених з волі Господа саме на Різдяні свята: вже таким біографічним фактом вони привертають увагу як особистості неординарні, свідомі своєї місії на Землі.

Досить вимогливо ставлячись до поетичних з'яв шістдесятників, В. Стус знаходить «збунтовану іпостась» внутрішнього авторського «Я», врівноважену його присутньою естетичною енергією та почуттям міри, в здоровій плоті збірки поезій «Земне тяжіння» Василя Симоненка – «найбільшого шістдесятника з шістдесятників». На відміну од його першої книжки «Тиша і грім», де, на переконання В. Стуса, «забагато вистоюної тиші», друга книжка видається йому «громовою територією».

¹ Див., зокрема: Ткаченко А. Стило Симоненка // Стильові тенденції української літератури ХХ століття. – К., 2004. – С. 254–270; Костюченко В. Тяжіння правди і «плавкі повороти» // Літ. Україна. – 1990. – 6 груд.

Так, аналізуючи Симоненкові вірші про цілком конкретних трударів, їхні важкі людські долі (тих славнозвісних дядьків і тіток, без яких годі уявити поезію 60-х), В. Стус дошукується воскреслої в рядках поета «найпервіснішої у світі істини нашого життя», тієї суті, в яку Василь Симоненко ще нібито боїться глянути, бо «ця суть його осліплює, як сяйво електрозварки, вона його ще відстрашує», та все ж, як наголошує дослідник, «поет уже дивиться в цю суть»¹.

Саме погляд автора у «суть», долаючи позірне моралізаторство, творить ту особливу симоненківську поезію, яка, зберігаючи в собі нерозщеплену конкретність навколишньої реальності, кажучи стусівськими словами, вносить у культурну парадигму 60-х нову лінію «поділу та розщеплення» реального й естетичного і є, власне, тією «критикою життя», яка співвідноситься із художньо-естетичними сподіваннями В. Стуса.

Означуючи просторову парадигму «авторового існування» місткими образами грому й тиші, замикаючи ними художній простір, наповнюваність якого передає вибудований ним синонімічний ряд: доброта – мистецька щирість – індивідуальне «Я» – відчуття повноти світу, В. Стус не тільки соціологізує їх, а й проектує на внутрішні стани поета. Аби відповідати своєму найвищому призначенню, митець повинен досягти рівноваги двох станів: офіри «для загального» та потреби підноситися «до почуття власної людської значенневості й неминущості, до усвідомлення цінності людського життя, до власної самодостатності й тихості»². Тільки тоді, як у випадку Василя Симоненка, його розповнене «Я» зможе «обрости» «глибами рідної землі, народу та його історії», набути глибинної наповнюваності, що в результаті й може дати стереоскопічний портрет доби.

Саме В. Стус, який розуміє, що «ім'я автора – це не просто власне ім'я, що подібне до багатьох інших», та цілком усвідомлює, що власне ім'я, порушуючи передусім проблеми, «притаманні всім власним іменам», усе ж має «не одне значення», відкриваючи і вста-

¹ Стус В. Серед грому і тиші // Сучасність. – 1995. – № 1. – С. 141.

² Там само. – С. 144.

новлюючи простір для нових дискурсів та вказуючи «статус цього дискурсу в культурі і суспільстві», наголошує на тому, що «Симоненко став явищем, більшим за його власний доробок»¹, тобто за простір, означений його власним ім'ям.

За прізвиськом «Симоненко» стоїть цілий світ, котрий включає як індивідуальний життєвий шлях, індивідуальний досвід переживань, так і суто матеріальний, тобто творчий його набуток. Скажімо, коли ми кажемо «той, хто прилетів на білому коні» (слова Є. Сверстюка за назвою його статті про Василя Симоненка) або згадуємо автора рядків: «*Все на світі можна вибирати, сину, // Вибрати не можна тільки Батьківщину*», відпадає потреба називати конкретне ім'я автора, тому що за сказаним в уяві одразу постає образ Василя Симоненка – і нічий інший.

З погляду сьогодення розуміння творчості й духовного феномена письменника дивним видається той факт, що у «Панорамі найновішої літератури в УРСР» (перше видання – 1963 р., друге, ґрунтовно перероблене, – вже 1974) і навіть у книжці «Сучасна література в УРСР» (1964), упорядкованих та прокоментованих І. Кошелівцем, серед оригінальних творів плеяди шістдесятників не бачимо поезій Василя Симоненка. Хоча вже кількома роками пізніше саме він упорядкував і видав на Заході Симоненкове вибране «Берег чекань».

І. Кошелівець не міг не розуміти й не оцінити громадянської позиції та мужності й цього «новобранця поезії», однак він, очевидно, спершу орієнтувався лише на модерні зразки, які вносили новий струмінь саме у художньо-стильові пошуки, тоді як поезія Василя Симоненка суціль належала шевченківській традиції «оголеної правди», до того ж мовленої, а то й «викрошеної» на повен голос. І вже навіть із цього погляду творчий набуток цього шістдесятника стоїть осібно у художньому масиві 60-х років ХХ століття, наче сполучаючи традицію та модерність «поетикою поривань» та екзистенційним виміром сучасної йому української людини, яка, перетривавши «межові стани» своєї сві-

¹ Там само. – С. 148.

домості, мусила задекларувати і свій аксіологічний ментальний стрижень.

Творчість Василя Симоненка живе у серцях нащадків і завдяки композиторам. Адже, попри стилістичні особливості, його поезія дуже мелодійна. Саме тому на вірші поета написали музику О. Білаш («Минуле не вернеть»), Б. Буєвський («Ми думали про вас»), М. Литвин («Там, у степу, схрестилися дороги»), Г. Менкуш («Ой, майнули білі ночі»), Г. Гаврилець («Українці»), О. Левкович («Україно моя»), П. Майборода («Як мені даровано багато»), В. Морозов («Ти на землі людина»), А. Пашкевич («Синові»), В. Шумійко («Сонети мужності»), а також композитори українського зарубіжжя – Р. Савицький та Я. Лісовський (США), С. Яременко (Канада).

На сцені Черкаського українського музично-драматичного театру йде п'єса С. Носаня про Василя Симоненка «Остання мить».

У селі Біївцях на Полтавщині відкрито меморіальний музей Василя Симоненка. На його могилі в Черкасах 1967 р. споруджено пам'ятник (скульптор С. Грабовський, архітектор М. Кириленко).

У 1995 р. Василь Симоненко посмертно удостоєний найвищої державної відзнаки – Шевченківської премії за збірки поезій та прози «Лебеді материнства», «У твоєму імені живу», «Народ мій завжди буде».

Василь Симоненко, «більший за самого себе» (І. Дзюба), – один із чільних представників українського шістдесятництва ХХ століття – навічно залишився в нашій пам'яті молодим. І то не тільки тому, що відійшов у Вічність у молодому віці, а ще й тому, що його юнацький максималізм, дух поривань запалював побратимів по перу, енергетично живив усе це художньо-естетичне явище, що ми його звемо українським шістдесятництвом. Більше того, потужні енергетичні потоки Симоненкової лірики, стоячи в обороні українського Слова, живлять і всі наступні покоління українських поетів.

САМОДОСТАТНІСТЬ КОЖНОГО «Я» – ПРИНЦИП ТВОРЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ГЕРОЯ:

Валерій Шевчук

Його Кастанльське джерело

Суспільно-політичні умови початку 60-х років ХХ століття, позначені хрущовською «відлигою», зокрема помітною десталінізацією, щасливо поєднавшись із пориванням молодого покоління до естетизації мистецтва, пошуку нових форм художнього самовираження, спричинили могутній вибух творчої енергії, що втілилася – через цілу низку імен – у твори, що вийшли поза межі соцреалістичної апологетики.

Одним з найпомітніших репрезентантів того феноменального явища, що ми його звемо шістдесятництвом, є Валерій Шевчук – чи не найпродуктивніший та найоригінальніший український письменник. Особливості того періоду, в якому він виробляв свою творчу позицію, неминуче впливали на його біографію, а біографія, відповідно, – на саму творчість.

Історія української літератури, за словами О. Забужко, могла б слугувати найвдачішим матеріалом для розуміння духовного, людського виміру цієї епохи, оскільки мистецтво являє собою

продукт абсолютно суверенного індивідуального духу, а якраз на розмивання меж останнього, на цілковиту й безоглядну інтеграцію індивіда в колектив і працює тоталітарна держава, тож історія поразок і зваг, розпаду й самопереродження художньої культури навчч демонструє «історію хвороби» суспільства в цілому і кожного з його членів¹.

¹ Забужко О. Література і тоталітаризм, або Ще раз про музику після Освенціма // Літ. Україна. – 1990. – 23 серп.

Три покоління в умовах такого історичного експерименту, що його і справді можна назвати воістину орвеллівським, – не могли не позначитися на генному рівні кожного, хто народився в надрах цієї системи, і навіть після її краху й неминучої обвальної руйнації усталених світоглядних засад на подолання їх потрібно витратити роки й роки.

Уся історія української радянської літератури (за окремими винятками) – свідчення того, що містко й вичерпно сформулював М. Кундера, чий талант також розвивався в жорстких тоталітарних умовах:

У світі, заснованому на аксіомах, що вважаються священними, роман мертвий. Тоталітарний світ, заснований на марксизмі, ісламі чи будь-чому іншому, є світом відповідей, а не запитань. Там нема місця для роману¹.

Тепер навряд чи в когось викличуть заперечення й такі, раніше крамольні в Україні слова літературознавця І. Кошелівця:

...перша й вирішальна умова існування роману – свобода індивіда, вільне суспільство, з перших кроків погноблення якого тоталітаризмом роман умирає. Атмосфера советчини для нього смертельна, і все те, що визнане там за зразки літератури соціалістичного реалізму, схоже на роман тільки зовнішнім виглядом, а не внутрішньою істотою².

Художній доробок Валерія Шевчука якраз і є свідченням того, як усупереч мертвотній тоталітарній атмосфері, в якій нищиться усе життєдайне (бо ж період хрущовської «відлиги» був дуже коротким, і суспільне потепління невдовзі змінили заморозки), може творитися проза, вільна од ідеологічної кон'юнктури, схематизму, стереотипів, описовості. Його творчість, власне, заперечує ту істину, що в умовах замкнутого тоталітарного простору існування суверенного таланту виключене – того таланту, який, на переконання О. Забужко, знищити практично неможливо – «він-бо завжди є щось більше за

¹ Інтерв'ю Філіпа Рота з Міланом Кундерою // Сучасність. – 1986. – № 10. – С. 15.

² Кошелівець І. Роман як жанр // Сучасність. – 1981. – № 11. – С. 101.

конкретну особу свого носія. Єдине, що можна, – це змусити його самознищитися»¹.

Ясна річ, збереження таланту відбувається за умови, коли його носій є людиною внутрішньо вільною, незалежною від влади й офіційних приписів – завдяки чому, як зазначає І. Кошелівець, автоматично стає дисидентом. (Хоча саме явище дисидентства в українській літературі остаточно не прояснене й дає різні приклади міри внутрішньої свободи митця, його готовності зректися звичних стереотипів життя й не покладати сподівань на славу й визнання.) В такому разі мова може йти лише про людину, котра, маючи міцні й ґрунтовні світоглядні засади, точку опертя, не орієнтовану на існуючі загальноприйняті суспільні й моральні вартості, робить свідомий вибір, абстрагуючись від зовнішнього світу, знаходячи втіху у самозреченні в ім'я свого мистецького покликання.

Наголошуючи на неможливості повної самореалізації генія в умовах бездержавної нації, оскільки він «заблокований звідусіль – державою, трагізмом сфальсифікованої історії, консерватизмом смаків», Л. Костенко підкреслювала, що хоч геній і «має більшу відпорність, здатен до більшого протистояння», однак «відкоригований епохою, обставинами, причетний до нації та її тяжких, вже генетично запрограмованих проблем»², а отже, й підлягає деформаціям, часом і непоправним.

Оту відпирність, здатність до протистояння Валерій Шевчук якраз мав. Це й допомогло йому не заблокувати свою свідомість орієнтацією на «кон'юнктуру сучасного моменту» чи «консерватизм смаків» (Л. Костенко). Перше вважав ганебним пристосуванством, конформізмом, втратою самого себе, свобода ж від другого спонукала од переконання, що треба зруйнувати уявлення, нібито українська література має залишатися суціль простацькою, орієнтованою на невибагливого, несформованого читача.

¹ *Забужко О.* Література і тоталітаризм, або Ще раз про музику після Освенцима // *Літ. Україна*. – 1990. – 23 серп.

² *Костенко Л.* Геній в умовах заблокованої культури // *Літ. Україна*. – 1991. – 26 верес.

Звісно, годі заперечити Л. Костенко, що письменник бездержавної нації, заблокованої культури, «хоч якого б масштабу він був... насамперед мусив бути просвітителем», що в таких умовах до «цензури державної додається ще й власна: письменник повинен писати тільки те, що потрібно народові»¹.

Однак Валерій Шевчук загалом «випадає» із цієї «схеми»: він був настільки не обтяжений суспільною заангажованістю, настільки внутрішньо вільний, що дозволив собі, знехтувавши обов'язком письменника – захисника поневоленої нації – покласти свій талант на вівтар свободи, ставши ще одним трагічно-зреченим письменником-дисидентом. Чи не єдиний із когорти шістдесятників (тут принагідно згадується хіба що І. Жиленко) зважився на прорив за межі розуміння функції літератури недержавної нації, письменницької праці як просвітницького служіння упослідженому народові, відстоюючи своєю творчістю право митця залишатися самим собою, творити так, як підказує художня інтуїція, освоювати нові естетичні площини.

Ми звикли, але факт, що розчин, в який занурені наші душі, для життя непридатний. Це така густа, екологічно вбивча, ідеологічно інтоксикована суміш, де душа виживає тільки шляхом несподіваних мутацій, перероджень і відроджень. Потрібен якийсь новий Фройд, щоб розібратися у суспільній психології народу, коли вже просто йшов над людьми фашистський експеримент² –

таке образне визначення того середовища, в якому випало жити кільком поколінням радянських людей, належить Л. Костенко.

Тож, здається, Валерій Шевчук швидше мав покликання не до ролі Кассандри, а до ролі своєрідного Фрейда, бо розібратися у деформованій тоталітарним диктатом суспільній свідомості й психології йому було важливіше, аніж будити в народі його національну свідомість палким закличним словом. І якщо та, перша роль упослідженому народові зрозуміліша, то розуміння другої досягається через літературознавчі студії, наукові праці.

¹ Там само.

² Там само.

«Відкоригованість епохою, обставинами» та причетність письменника до нації виявляється насамперед у циклі його історичних творів, антитоталітарних за своїм ідейним спрямуванням, де простежується історія душі української людини; твори ж на сучасну тематику якраз і занурюють нас у той убивчий для людського духу розчин суспільного буття й дають зразки виживання душі шляхом тих несподіваних мутацій, перероджень і відроджень, що їх мала на увазі Л. Костенко.

Сам Валерій Шевчук так тлумачить свою письменницьку позицію:

Я належу, здається, до того рідкісного в українській літературі типу письменників, для яких головним у творі є його естетичний, мистецький рівень... Мистецтво й політика, хоч як часто переплітаються, перебувають насправді одне до одного в антагонізмі. Там, де до мистецтва домішується політика, починається його поступовий занепад (те, що ми бачимо на прикладі творів т. зв. соцреалізму – Л. Т.)... Справжнє мистецтво завжди мусить витримувати щодо політики певну дистанцію...¹

Тобто завдяки своїй внутрішній свободі письменник ступив крок уперед, орієнтуючись на читача неширокого, навіть обраного, з яким можна вести мову в зовсім іншій естетичній площині.

Як письменник, я малочитабельний: не можу, та й не вмю бути популярним, інтерес до моїх творів може бути тільки локальний – пишу заскладно, важко, очевидно, так само й читаюся. Число себе за елітарного, але хто зна, чи так воно є...², –

зізнавався Валерій Шевчук. Творив елітарну літературу, вірячи, що прийде час і на неї, що насамперед така проза – психологічно-людинознавча – може бути зрозумілою в світі, вивести українську літературу на світові обшири. Користуючись термінологією Л. Костенко, котра визначає рівні заблокованості української культури, можна резюмувати: Валерієві Шевчукові якраз вдалося

¹ Пивоварська А. «Дім на горі»: Розмова з Валерієм Шевчуком // Сучасність. – 1992. – № 3. – С. 54.

² Тарнашинська Л. Ліпше бути ніким, ніж рабом: Бесіда з Валерієм Шевчуком // Дніпро. – 1991. – № 10. – С. 79.

не заблокувати свою свідомість побоюванням, що його не зрозуміють, а відтак не славитимуть ні в ешелонах влади, ні «в народі»; працювати з розрахунком не на славу й винагороду, а лиш на авторитет української літератури.

У творчості цього митця умовно можна було б виділити три основні напрямки: *історична проза*, яку сам автор називає історичною фантастикою; *твори сучасної тематики*; *літературознавчі розвідки*. Зрештою, ці три свої творчі шляхи визначає і сам письменник. І ці тематичні структури сукупно з історіософськими розвідками цілком органічно з'єднуються в одну цілу творчу будову, яка й охоплює витворену уявою митця художню галактику, його своєрідну візію України, що, очевидно ж, неможлива як без ретроспективного погляду вглиб століть, так і без художнього віддзеркалення сучасного українського життя, оскільки дуже помітний вплив на його художню творчість давньої української літератури, так само як і філософської системи Г. Сковороди.

Маючи ґрунтовну самоосвіту, вироблену культуру мислення, багату творчу уяву, Валерій Шевчук шукав собі точку опертя в тих ідеалах, які залишили попередній епохи. Так, саме Г. Сковорода навчив задовольнятися тим, що дано, й «копати криницю в собі самому», тобто науці святої самоти; С. Величко навчив «безумству» (вважає, також святому) творчої праці, коли працюєш без розрахунку на славу й винагороду; І. Франко, третій учитель його життя, навчив працювати «біля найрізноманітніших пластів нашої літератури і рівняти свою працю до світових стандартів, узгоджувати її зі світовим літературним процесом»¹.

Тож Валерій Шевчук якраз і втілює отих три вимоги, що на них наголошував М. Зеров². По-перше, засвоював українську традицію, переоцінюючи водночас наше літературне надбання; по-друге, здобував добру літературну освіту, засвоюючи досвід світового письменства і працюючи над перекладами і, вже по-третє, дбав про мистецьку вибагливість, а саме: пошуки відповідної

¹ Там само. – С. 78.

² Зеров М. Ad fontes. (До джерел). Твори: У 2 т. – Т. II. – К.: Дніпро, 1990. – С. 580.

форми, уникаючи як наслідування, так і штучного моделювання дійсності, творення за заданим шаблоном. Тобто уникаючи поклоніння методів соцреалізму, який сковує творчу природу митця, губить у ньому те первісне, що від Бога, ту вищу ірраціональну силу, яка водить його пером.

А ще письменник «вибудовував» свою творчість на двох підвалинах: національній традиції та набутках західноєвропейської модерної літератури. Тобто в особі цього митця реалізовано умову, на яку вказував Д. Антонович стосовно культури загалом:

...здібність сприйнятий культурний матеріал пристосувати до свого вжитку і в той спосіб дати йому своє власне оригінальне, національне забарвлення і в той спосіб світовий культурний чинник обернути у чинник національної культури.

А що кожний народ загалом і кожний письменник зокрема по-різному сприймають, розвивають ті самі впливи, то, зрештою, як зазначає Д. Антонович, дають і «різну культуру національного відмінку»¹, чим зумовлюють розмаїття й багатолікість творів мистецтва, зосібна й самобутність літературних творів. Це органічне поєднання, переплавлене ще й у горнилі художнього світобачення письменника, і дає ту особливу манеру письма, властиву тільки Валерієві Шевчуку – і нікому більше.

...Народився Валерій Шевчук 20 серпня 1939 р. в родині шевця (отже, як сам каже, він натуральний Шевчук) у місті Житомирі. Охрещений в католицькому костюлі. В автобіографічних замітках² він зазначає, що про свій рід знає небагато, але дещо таки знає. І дивно було б, якби такий допитливий дослідник, яким є Валерій Шевчук, не вивчав свого генеалогічного древа. Біографічні замітки, як і пізніші спогади «На березі часу» – то неоціненне джерело для дослідників його творчості, оскільки письменник, простежуючи родовід, вказує й на прототипів своїх героїв.

¹ Українська культура: Лекції / За ред. Дмитра Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – С. 22–23.

² Шевчук Вал. Стежка в траві. Житомирська сага. У двох томах. – Т. 1. – Сад житейський думок, трудів та почуттів. Автобіографічні замітки. – Х.: Фоліо, 1994. – С. 49–76.

Жила сім'я бідно, з батькового шевства. З особливою повагою згадує письменник свою матір, котра за паспортом значилася полькою, проте мала українську самосвідомість, вищу од батькової – була розумною, вольовою і гоноровою, гарною господинею і дбала, аби дати освіту двом своїм синам.

Інтерес до літературної творчості виник спершу в його старшого брата Анатолія, а сам Валерій наважився спробувати писати в десятому класі (це були оповідання і навіть початок історичного роману з минулого Житомира, вірші у прозі). По закінченні середньої школи за порадою брата, котрий закінчив технічне училище, вступив туди ж.

Але вже тоді він почав усвідомлювати, що найбільше його вабить українська філологія, а саме – літературознавство. Жадібно перечитав статті І. Франка про літературу, Д. Багалія «Григорій Сковорода – український мандруваний філософ», що справило друге (після книжки В. Чумака) «вибухове враження» і значною мірою вплинуло на його долю. Звідтоді Шевчукове життя прибрало цілком конкретного спрямування. Він цілеспрямовано вивчає українську літературу – за методологією І. Франка. Але саме Г. Сковорода став для нього дорогоказом на ціле життя. Великий вплив справила зустріч із Б. Теном, котрий познайомив його із Є. Концевичем.

Улітку 1958 р. Валерій Шевчук став студентом історико-філософського факультету Київського державного університету, витримавши конкурс із 12 осіб на місце. Новий етап у своєму житті почав з того, що переглянув каталоги університетської бібліотеки – саме в суспільстві розпочиналася «лібералізація», й фонди українистики ставали доступнішими. Побачивши, що освіта його поки що «цілком мізерна», Валерій Шевчук із закладеною в його генах працездатністю пращурів-ремесників заходився штурмувати ті висоти. Переконавшись, що університетський навчальний процес досить схоластизований, усі свої зусилля спрямував на самоосвіту, проводячи в бібліотеці більшу частину свого часу. Прочитавши уперше Є. Плужника і В. Підмогильного, які справили на нього великий вплив, захопився прозою й поезією А. Кримського, познайомився з творчістю К. Поліщука,

М. Зерова, М. Грушевського, В. Антоновича, О. Єфіменко, В. Винниченка, прозою К. Гамсуна, студіював філософську літературу, зокрема Шопенгауера, Брандеса, Спенсера і т. д.

Жив надголодь (грошей з дому не могли присилати), зате відсутність хліба компенсував поживою духовною. Увійшов до університетської літературної студії «Січ» (студія ім. В. Чумака), Б. Тен порекомендував його В. Земляку, який залучив літератора-початківця до студії «Молодь».

Літо 1961-го – початок увіходження в літературу поетів-шістдесятників: І. Драча, М. Сингаївського, М. Вінграновського, В. Коротича. Восени в «Літературній газеті» (тодішня назва «Літературної України») готувався розворот на дві сторінки: «Проза братів Шевчуків», але замість того побачили світ «зведені» сторінки, де, крім Шевчуків, були публікації Є. Гуцала та В. Дрозда, які щойно з'явилися в Києві, Ф. Бойка та І. Драча.

У велику літературу Валерій Шевчук увійшов фактично 1962 р. завдяки публікаціям у журналі «Вітчизна» та в «Літературній газеті», де 20 лютого 1962-го було вміщено окрему сторінку Шевчукової прози, одразу засвідчивши свою неподібність до інших українських радянських письменників, «покликаних» оспівувати соціалістичну дійсність.

...якби я хотів назвати щось найбільш оригінальне в сучасній радянській прозі, то мусив би вказати на початкові кроки в прозі ще зовсім молодого Валерія Шевчука. Перші кілька його новельок[...] явище в українській літературі безпрецедентне тим, що вони зовсім, сказати б, безтрадиційні. В них нічогосінько немає ні від української класики, ні від сучасних «метрів» прози, у яких учитися – є обов'язком молодих авторів (маю на увазі – обов'язком приписаним)...¹

Такої високої оцінки удостоївся молодий початківець з уст літературознавця І. Кошелівця, котрий в еміграції пильно стежив за літературним процесом в Україні й відзначив, що проза молодого прозаїка нагадує модерні зразки західних авторів.

¹ Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. – Мюнхен: Пролог, 1964. – С. 318–321.

Перші публікації послужили Шевчукові добрим творчим імпульсом. Невдовзі він зібрав свої оповідання й подав рукопис (за сприяння В. Земляка) до видавництва «Радянський письменник», проте книжку «зарізали». Однак у пресі того ж таки 1962-го було опубліковано загалом 13 оповідань.

Після університету Валерія Шевчука направили на роботу до Житомира кореспондентом газети «Молода гвардія», де він зрозумів, що література й журналістика – речі різні і що до останньої він таки нездатний.

Восени його призвали до армії – служити довелося аж у Мурманську, відчувалося, що з метою «перевиховання». Тоді ж відчув, що ставлення до нього різко змінилося: за 1963 р. не з'явилося жодної публікації у пресі, не вийшла книжка, запланована у видавництві «Молодь». Фактично молодого письменника було усунуто від літературного процесу. Однак з-під його пера народжується низка оповідань, починається робота над романом «Набережна, 12», який і було завершено на службі. Там же, на посту, писав серію житомирських типів «Вулиця», частково надрукованих. Це стало поштовхом до задуму великого роману в новелах про вулицю, на якій виріс: «Роман юрби. Хроніка „безперспективної“ вулиці», який щойно тепер приходиться до читача як здійснення найзаповітнішої мрії.

Тут варто зазначити, що з цих перших житомирських новел, які й склали роман, і почалося народження чи витворення художньої мікрогалактики Валерія Шевчука, що її він за прикладом чи під впливом В. Фолкнера, а радше за покликом душі, почав створювати на рідній йому житомирській території, «заселяючи» її своїми героями – прототипізованими й вигаданими.

Повернення до Києва збіглося з масовими політичними арештами серед української інтелігенції. Валерій Шевчук також був з-поміж тих, хто в кінотеатрі «Україна» підвівся на заклик В. Чорновола «Хто проти арештів, встаньте!», протестуючи проти цього свавілля (описав це у романі «Юнаки з огненної печі», який вийшов 1999-го в «Українському письменнику»). Влаштувався на роботу в науково-методичний відділ музеєзнавства Історичного музею – містився відділ у Києво-Печер-

ській лаврі, і його атмосферу відображено у повісті «Голуби під дзвіницею».

У грудні 1965 – січні 1966 рр. письменник працював над повістю із студентського життя «Середохрестя». Але після братового арешту (обшуки проводились і вдома, та й на роботі Валерія, де було вилучено листи, а також у батьків; були, звичайно ж, і виклики до КДБ) з роботи довелося піти.

1967-й Валерій Шевчук називає своїм вершинним роком 60-х. Вийшла книжка «Серед тижня», на яку тепло відгукнувся І. Сенченко. Написав повість «Гніздо», яку обіцяв надрукувати журнал «Жовтень», але її зняла цензура – пізніше цей твір став першою частиною роману «П'ятий номер», що входить тепер до житомирської саги «стежка в траві». З'явилися нові оповідання, переклади творів Г. Сковороди – звідтоді почалося захоплення поезією українського бароко; писав також статті, перекладав вірші К.-І. Галчинського. Шевчукові оповідання переклали у Варшаві, Москві, Парижі.

Певний час працював у видавництві «Молодь», яке мусив залишити через свою незалежну вдачу. Прийняли до СПУ, і відтоді Валерій Шевчук оминав офіційну службу, ставши професійним літератором, хоча заробляти на прожиття письменницькою працею було непросто. Наступний, 1968-й, рік пам'ятний тим, що тоді вийшла з-під пера Валерія Шевчука «Панна сотниківна» (пізніше режисер А. Степаненко зняв фільм «Повний місяць») – як перша спроба відходу од реалізму, звертання до умовних форм. Саме з їх застосування і розпочав Валерій Шевчук писати свою першу історико-філософську повість «Ілля Турчиновський», яку згодом ще переписував. Вийшов «Сад пісень: Вибрані твори» Г. Сковороди (у перекладі М. Зерова, П. Пелеха і Вал. Шевчука), переклав «Маклену Грасу» М. Куліша. Після переговорів з видавництвом «Дніпро» весь 1969-й перекладав на сучасну мову перший том літопису С. Величка (вийшов друком аж 1991-го), писав повість «Золота трава» (надрукована 1984-го), перший варіант повісті «Мор», до якої повернувся вже 1980-го, а остаточно редакцію зробив 1983 р. Побачили світ «Набережна, 12» (1968), «Ве-

чір святої осені» (1989) – нею фактично завершилися книжкові видання 60-х років.

Із закінченням короткочасної хрущовської «відлиги» розпочався чи не найважчий етап у житті шістдесятників, зокрема й Валерія Шевчука. По-перше, він зазнав «проробки» у Спілці письменників за те, що поставив свій підпис під листом-протестом української інтелігенції проти ув'язнення – без суду і слідства – С. Караванського. По-друге, поява одного з недрукованих в Україні його оповідань («Міст у те») в антології української прози, випущеної у ФРН стараннями і в перекладі А.-Г. Горбач, спричинилася до гострого випадку проти письменника в журналі «Радянське літературознавство» (1971. – № 2; автор – В. Лук'янова). Письменника звинуватили у пропаганді національних українських символів лише на тій підставі, що його героїня, стара жінка, ніяк не може пригадати, в якій – синій чи жовтій – кофті була її дочка, котру вивезли під час війни до Німеччини (не бралось до уваги навіть те, що німецькомовному читачеві поєднання цих кольорів ні про що не говорило). На підставі лише цього Валерія Шевчука ввели до так званих «чорних списків», які склалися під пильним наглядом сумнозвісного В. Маланчука.

Соцреалістичні твори, які заповнили тодішній літературний простір, були виразним тлом для непересічної з'яви, а українські критики здебільшого орієнтувалися на ідеологічні, абсурдні за своєю суттю постулати. Тож Валерія Шевчука помітили і... перестали друкувати. Це вже у 70-ті роки. Його доволі – і навіть у пізніший час – звинувачували в тому, що внаслідок орієнтації на «куточки життя» він не розкриває драматизму соціальних пристрастей, його начебто влаштовують мінімальні духовні потреби героїв та їхні «міні-вчинки», а більшість його персонажів однотипні – «меланхолійні романтики, безвільні вигадники», позбавлені сильних соціальних, та й любовних чи родинних пристрастей. Тоталітарна система навіть у періоди послаблень чи так званих відлиг не могла дозволити, аби бодай одне «коліщатко» рухалося не в унісон з рештою, тим паче, якщо це «коліщатко» мало виразні ознаки таланту.

Вдалося надрукувати ще кілька оповідань 1971-го, а наступного року – кілька статей до ювілею Г. Сковороди та п'єсу про нього «Сад». І далі – відлучення письменника від літературного процесу, коли відвернулися найближчі друзі, зберігали вірність лише Є. Попович, Р. Корогодський та В. Яременко.

То був період ескапізму, свідомої внутрішньої еміграції письменника, самоізоляції від вороже настроєного до нього суспільства. Проте період надзвичайно плідний у творчому плані, оскільки, зачинившись у своїй скромній келії або, як часом велемовно-іронічно каже сам Валерій Шевчук, у башті слонової кості, він напружено працював. Працював без озирання на цензуру, кон'юнктуру, офіційні приписи, усталені стереотипи. Писав, як підказувала йому творча інтуїція – без жодних надій будь-що надрукувати.

Можна твердити, що Валерій Шевчук займає особливе місце з-поміж шістдесятників, якщо брати до уваги період поляризації їх між офіційною літературою і дисидентством (І. Світличний, Є. Сверстюк, В. Стус та ін.). Офіційній літературі ніколи не служив, відкидаючи геть облуду соцреалізму, а трагічної дисидентської долі щасливо unikнув (на відміну од брата, який відсидів у таборах і лише у дев'яності роки повернувся в літературу) в силу своєї вдачі, обравши за метод протидії системі не публічні виступи, а тихе «книжне підпілля», часто голодне й холодне, творче – і як тепер бачимо, плідне – усамітнення. Письменник свідомо прирік себе на довгі роки самоізолюваного, позалітературного існування, бо будь-які компроміси були для нього неприйнятні, адже кожен з них він розцінював як втрату себе, зраду своїх творчих і людських принципів.

Така позиція «тихого протистояння» викликала цілком зрозуміле ставлення до Валерія Шевчука. Ті письменники, які служили системі, цілком його ігнорували, рівно як не сприймали його і письменники-опозиціонери, хоча він дружив з І. Світличним, був у приятельних стосунках з Є. Сверстюком, братами Горинями, А. Горською, Г. Севрук та іншими дисидентами. Водночас як цілком пояснюване сприймається у цьому контексті негативне висловлювання про Шевчукову прозу В. Стуса чи

П. Скочка. Певною мірою прихильно ставилися до нього «офіційні» І. Драч та П. Загребельний, але більшою мірою – Д. Павличко та Р. Іваничук у Львові.

У ті скрутні часи, коли людині з «чорних списків» годі було й думати про роботу чи літературні публікації (до зарплатні дружини, яка самозречено шанувала Валерієву пристрасть до літератури, додавалися вряди-годи хіба що якісь зарібки за кіносценарії, рятували цю вкрай складну матеріальну ситуацію родини Шевчуків ще й їхні досить скромні побутові запити), саме Д. Павличко, який редагував «Всесвіт», надрукував – у розпал маланчукізму! – велику добірку його перекладів з К.-І. Галчинського (1973), наступного року – А. Єртенес Андерсен (за підрядниками О. Сенюк), 1977-го – повість Я. Івашкевича «Заруддя», далі вже й редактор часопису втрапив у немилість. Р. Іваничук надрукував Шевчукову п'єсу про Сковороду «Сад» (1972), «пробив» у журналі «Жовтень» публікацію оповідання про Ю. Федьковича «Мандрівка в гори» (1977).

«Ліпше бути ніким, ніж рабом, адже згодиться бути ніким – теж позиція, не вважаєте?» – відповідав Валерій Шевчук на одне із запитань під час мого з ним інтерв'ю. І так пояснював свою позицію:

Я мав дерзновення бути самим собою в будь-який час і ніколи не ганявся за марнотностями цього світу, бо слава світу минає, а любов після всього застається (Сковорода). Мені завжди було глибоко байдуже: відомий я у цьому світі чи не відомий, бо всі ступені відомості відносні й ненадійні. Окрім того, я свідомо прирік своє життя народові упослідженому і завжди знав про це, а в самому народі адресував свої писання читачеві високо-розвиненому – якої тут слави сподіватися?.. Окрім того, я завжди знав, що меценатам потрібні панегіристи, а не незалежні митці, через це від суспільства чекав неприємностей та неприйняття, а не сприяння, бо це нормальна реакція тоталітарного режиму супроти тих, хто бажає бути собою¹.

Як згадує сам письменник, позаду залишилися літературна метушня, змагання, стосунки з видавництвами

¹ *Тарнашинська Л.* Ліпше бути ніким, ніж рабом: Бесіда з Валерієм Шевчуком // Дніпро. – 1991. – № 10. – С. 78.

й періодикою, нервування, захоплення, натомість підійшла врівноважена дорослість. Він знав лише щоденну працю – без вихідних та відпусток; днями, тижнями, місяцями й роками пропадав у бібліотеках, просиджував у відділі рукописів ЦНБ; відбув кілька археографічних поїздок.

Саме тоді у Валерія Шевчука та В. Яременка виникла спільна ідея: підготувати для школярів перекладну антологію давньої української поезії – ідея, до якої спричинилася Шевчукова робота над перекладом літопису С. Величка. Звідтоді почалося нестримне захоплення давньоукраїнською літературою, що бачилася письменникові цілим материком загубленої культури, і нею він «горів» упродовж усіх 70-х років.

Прикметно, що, зацікавившись давнім українським письменством, Валерій Шевчук невдовзі відчув, як те захоплення починає впливати на його творчий стиль. Якщо на початку 70-х він ще писав фольклорно-фантастичні повісті та оповідання з елементами готики (данина попередньому захопленню фольклорною прозою), як-от написані в такому ключі «Птахи з невидимого острова», то пізніше відчув вичерпаність цієї жили і цілком природно вдався до поєднання поезики неореалізму, готики з поетикою бароко. Шевчуків легкий стиль почав зникати, натомість з'явилися барокові прикмети: монументальність, розлогі епітети, «вбудовані» у складні синтаксичні конструкції. Його, як він сам зазначає, почали вабити вишукані, ускладнені сюжетні конструкції й великі епічні форми, але не як хронікально-описові полотна, а як структури образні, подібні до вибагливих барокових структур та споруд.

А що у творчому доробку письменника вже було чимало творів, то й вибудовувати ті сюжетні «споруди» можна було не на порожньому місці. Спершу він хотів з'єднати свої фольклорно-готичні повісті у цикл «Вода із кінського копита», до якого 1977-го дописав повість-преамбулу «Дім на горі», але несподівано для нього самого ця преамбула з'єдналася з циклом фольклорно-фантастичних оповідань «Голос трави» (на початку 70-х ці оповідання за сприяння І. Драча, П. Загребельного та Ю. Івакіна ледь не вийшли окремою книжкою у ви-

давництві «Молодь», але зашкодила та обставина, що письменникове прізвище потрапило до «чорних списків»). А ось «Ілля Турчиновський», створений 1968-го, випав із згаданого циклу, хоч знайшов своє продовження у «Петрі утеклому», написаному 1979-го; завершення «знайшлося» аж 1981-го у «Лісі людей». Оці три твори й склали роман-триптих «Три листки за вікном» (надрукований 1986-го).

Третя епічна річ Валерія Шевчука «П'ятий номер» (увійшла пізніше у житомирську сагу «Стежка в траві») – вже на сучасну тематику – розпочалася повістю «Вогонь» (1971), але тимчасово роботу було припинено, – аж поки написана 1974-го повість «Крик півня на світанку» не стала новим імпульсом до подальшої праці. Проте «завісу мовчання» не вдавалося прорвати – навіть публікацією в «Літературній Україні» восени 1974-го одного з оповідань. І все ж після того, як у «Жовтні» стараннями Р. Іваничука було надруковано згадуване вже оповідання про Ю. Федьковича, почали з'являтися в пресі відгуки на Шевчукову творчість, а 1978-го та ж таки «Літературна Україна» вмістила його оповідання, присвячене Т. Шевченку. З 1979-го письменник нарешті почав друкуватися, як він сам зазначає, нормально.

На 70-ті роки припадає багато перекладів Шевчуків творів на мови інших країн (вірменську, грузинську, казахську, молдавську). У 1980-му у Москві побачила світ його перша книга в російському перекладі Н. Дангулової (а всього їх було три, зокрема «На поле смиренном», «Каменное эхо»), переклали його твори білоруською, литовською мовами.

Нарешті у 80-ті–90-ті роки в житті Валерія Шевчука настав «зоряний час», коли його почали активно, без редакторських правок друкувати. І виявилось, що його творчий доробок за попередні два десятиліття, надто за роки сімдесяти, коли, перебуваючи у своїй внутрішній еміграції, напружено працював, – подиву гідний. Так, 1982 р. побачив світ упорядкований Валерієм Шевчуком томик давньої української поезії «Аполлонова лютня», а 1984-го – «Пісні Купідона. Любовна поезія на Україні в XVI – поч. XIX ст.», потім – «Антоло-

гія української поезії XI–XVIII ст.», у 1988–1989 рр. – двотомна антологія «Марсове поле. Героїчна поезія на Україні в X – поч. XIX ст.». Це – з добробку дослідницького, архівного.

На початку 1980-го вийшла книжка повістей «Крик півня на світанку», 1981-го – збірник оповідань «Долина джерел». Наступного року журнал «Дніпро» надрукував роман «На полі смиренному», а журнал «Жовтень» – роман-баладу «Дім на горі». Того ж 1982-го газета «Молода гвардія» у чотирьох числах подала газетний варіант «Місячного болю», а наступного року у семи числах – сатиричну повість «Пух» (написану 1971-го), 1987-го почала друкувати повість «Мор», написану 1969-го р. Однак у умовах офіційного замовчування масштабів чорнобильської катастрофи це звучало своєрідним викликом-нагадуванням про недавню сумнозвісну подію, і друк вдалося здійснити тоді лише у скороченому варіанті. У 1984-му було написано роман «Дзигар одвічний» (1987-го надрукований журналом «Дніпро», а 1990-го – окремою книжкою). Через два роки з'явилися «Три листки за вікном» – саме за цей роман письменник здобув Державну премію України імені Т. Г. Шевченка і премію Фонду Тетяни та Омеляна Антоновичів.

У 80-ті Валерій Шевчук повертається до задуму завершити свою епопею з життя житомирської околиці. 1985-го написано «Білі палаци хмар», 1986-го – «Життя та пригоди Віталія Волошинського, писані ним самим», 1987-го – «Відомста» й «Одкриття». Так, долучені до «П'ятого номера» та «Вогню», ці твори й склали третю епічну річ письменника «Стежка в траві», яка має промовистий підзаголовок: «Житомирська сага». У 1985–1986 рр. було написано першу частину роману-есе про Київ «Мисленне дерево», надруковано ж її в журналі «Жовтень» восени того ж таки 1986 р. (окремим виданням твір побачив світ 1989 р.). Тоді ж таки журнал «Київ» почав друкувати перекладений письменником літопис Самійла Величка, який чекав свого часу в авторовому архіві (було опубліковано перший його том). На пропозицію видавництва «Дніпро» Валерій Шевчук перекладає на сучасну мову твори І. Вишенського, повне видання якого побачило світ 1986-го. Поява

«Дому на горі» припала на 1984-й (з вилученням кількох оповідань), книжка «Маленьке вечірнє інтермеццо» вийшла того ж року, а «Камінна луна» – 1987-го. Окрім того, стараннями Валерія Шевчука було видано поезію М. Філянського (1988), твори В. Підмогильного (1989), антологію поезії журналу «Українська хата» (1990).

Ці роки – 1989–1990 – Валерій Шевчук називає апогейними: 1989-го побачили світ вісім його книжок, зокрема і «Вибрані твори» у видавництві «Дніпро», а наступного року – сім. Найважливішим було для нього видання книжки «Птахи з невидимого острова», до якої ввійшли роман «На полі смиренному» і три фольклорно-готичні повісті, написані ще у 70-х роках («Мор», «Сповідь» і «Птахи з невидимого острова»). З'явилися друком також збірник літературознавчих розвідок «Дорога в тисячу років», видання «З вершин та низин. Книжка цікавих фактів із історії української літератури». Літопис С. Величка – результат величезної праці – вийшов двома великими томами 1991 р. Помітний слід у творчій біографії письменника залишать ще два видання – чотиритомна антологія українського історичного оповідання «Дерево пам'яті», впорядкована частково у співавторстві, та чудове видання «Доля. Книга про Тараса Шевченка в образах та фактах», над якою Валерій Шевчук працював з колегами сім років.

Значною віхою став вихід у світ 1994 р. двотомного видання «Стежка в траві. Житомирська сага» (видавництво «Фоліо») – підсумок багаторічної авторової праці. Наступного, 1995-го, побачив світ збірник історичних повістей та оповідань «У череві апокаліптичного звіра», до якого ввійшли «Дерево пам'яті», «Диявол, який є (Сота відьма)», «Місія», «Останній день», «Початок жаху» (за два роки до того опублікований «Сучасністю»), «Освітлена сонцем кімната».

1994-го журнал «Сучасність» надрукував повість Валерія Шевчука «У пащу Дракона», 1996-го журнал «Березіль» подав його повість «Сім тітоньок великого музиканта», «Дзвін» – «Юнаків з вогненної печі», а «Дніпро» – мікророман «Зачинені двері нашого „Я“ (Історії зі сну)» та ін. Помітною подією став і вихід по-

вісті «Око прірви» («Український письменник», 1996) – ще одна сторінка з життя українського середньовіччя, де є філософські, теологічні «виходи» на внутрішні суперечності християнського вчення. 1998-го у Львові побачила світ книжка повістей «Жінка-змія», а 1999-го журнал «Дніпро» опублікував його інтелектуальний детектив «Закон зла (Загублена в часі)»; 2002-го з'явився роман «Срібне молоко»¹ та роман (сімейна хроніка) «Тіні зникомі», 2009-го – «Книга історій. Син Юди» та ін.

Так само продуктивними були й наступні роки. Певним підсумком цієї видавничої продуктивності став роман-квінтет (на п'ять голосів) «Привид мертвого дому», який становлять публіковані раніше в часописах «Привид мертвого дому», «Зачинені двері нашого „Я“», «Сім тітоньок великого музиканта», «Придивися до світу», «Колапсоїд»².

Варто відзначити, що 1995-й – це рік видання фундаментальної праці «Козацька держава», де розглянуто історичне тло, на якому постала література тієї доби, літературознавчі аспекти, зокрема поезію та літописи як чинники нашого державотворення тощо; публікації журналом «Дзвін» історичної повісті з любовним сюжетом «Розсічене коло», уперше побудованої на історичному житомирському матеріалі. А ще у перспективі – видання ґрунтовної праці «Київський Атеней. Мистецьке життя в Києві в XVII–XVIII століттях. Поезія. Проза. Драматургія. Графіка. Живопис. Архітектура» – про найменше знаний і найбільш масштабний мистецький період української історії. Адже після видання «Аполлонова люття. Київські поети XVII–XVIII століть», підготовленого до друку у співавторстві з В. Маслюком та В. Яременком, у Валерія Шевчука з'явилася потреба поглянути на це мистецьке явище глибоко.

¹ Див.: Тарнашинська Л. Шевчук, ще раз Шевчук, і знову Шевчук, або Ще один кросворд із колапсоїдом // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 502–507.

² Про цей роман, зокрема, див.: Мовчан Р. Світ ніколи не ввіймає його // Шевчук В. Привид мертвого дому. – К.: Університетське вид-во «Пульсари», 2005. – С. 5–26.

ше й ширше, застосувавши увесь багаторічний багаж письменника, перекладача, історика, медієвіста, знавця епох ренесансу та бароко, потреба, яка й зреалізувалася в новому ґрунтовному дослідженні, підготовленому до друку.

Солідним підсумком багаторічної архівно-пошукової й дослідницької роботи Валерія Шевчука після впорядкування тому «Доля. Книга про Тараса Шевченка в образах та фактах» (1993), книги про Мазепу, стало завершення ним величезної праці у трьох томах обсягом півтори тисячі машинописних сторінок «Муза роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть. Ренесанс і Бароко» (шпальти для її публікації надав журнал «Вітчизна», а згодом видавництво «Либідь» випустило окремим виданням), де автор простежує літературний процес в історичному розрізі, дотримуючись сквородинівського принципу «селени» та універсальності бачення літературного життя минулих епох. І «Київський Атеней», і «Муза роксоланська» є начебто продовженням «Козацької держави» (1995). Так само поважкою віхою став вихід у світ ґрунтовних досліджень «Пізнаний і непізнаний Сфінкс. Григорій Сковорода сучасними очима» (2008), що певною мірою підсумував працю письменника у царині сквородинознавства, «Суспільно-політична думка в Україні в XVI – першій половині XVII століть» та ін. видання.

Тут слід наголосити на вельми вагомому внеску Валерія Шевчука у дослідження минулого нашого народу; письменник планомірно і на високому науковому рівні заповнює лакуни літературного й мистецького життя України минулих епох, аби показати високу духовну сутність і масштабність давньої української літератури, набутки якої, як це ми побачимо далі, живлять і прозу самого дослідника. Робота ця вельми напружена й копітка, потребує як значної фахової підготовки, так і особливого терпіння й працездатності. На його переконання, письменник має на професійному рівні знати історію своєї літератури всіх часів та епох, а оскільки доба XVI–XVIII століть була найменше досліджена, саме на ній він і зосередив найбільше уваги.

Тож письменник, створюючи свою художню галактику, що захоплювала у свій радіус дедалі більше тем, часових пластів, типажів, писав кілька епосів: «Дім на горі», «Три листки за вікном», а ще – серію фантастичних повістей, які, проте, не переросли в епічну цілість, хоча такий задум автор і виношував, і він мав би втілитися в епос «Дорогою в тисячу років» (пізніше під такою назвою вийшла Шевчукова книжка літературознавчих розвідок). Передбачалося, що першою книгою циклу стане роман «На полі смиренному» (написаний за «Києво-Печерським патериком» як травестія), над яким автор працював улітку 1978 р. А що у творчому активі письменника вже були повість про події XVI ст. «Місячний біль», кілька творів, дія в яких відбувається у XVII ст. – «Птахи з невидимого острова», «Мор», «Ілля Турчиновський», 1979 р. він «освоював» XVIII ст., а 1981-го – XIX ст., то така перспектива бачилася цілком реальною.

Поетика повсякдення: філософсько-естетичний зріз

Неважко помітити, що майже в усіх творах Валерія Шевчука на сучасну тематику відтворено атмосферу околиці міста середньої величини, а кажучи конкретно – Житомира, де народився і виріс письменник. В одному з інтерв'ю він зізнався:

Житомир для мене – місто, де тече моє Кастальське джерело. До речі, одна з моїх книг так і звалася: «Долина джерел». У тій долині, біля річок Тетерева та Кам'янки, стоїть моя батьківська хата, де й написано більшість моїх творів. Там я будував свій «Дім на горі» – обитель свого духу, звідти взято багато тем для художніх творів. Буваю там часто, проводжу, здебільшого, літо. Житомиряни, на щастя, не впізнають мене в обличчя, більшість із них і не відає про моє існування, бо коли було б не так, то й незатишно мені там було б¹.

¹ Таран Л. Будні та свята літописця: Розмова з Валерієм Шевчуком // Гороскоп на вчора і на завтра. – К.: Рада, 1995. – С. 47.

Герої його творів – і віковічні мешканці цієї околиці, й недавні переселенці з села, а саме: люди, які вже відживають своє (оповідання «Дім», «Хміль»), інтелігенти трьох поколінь (герої повісті-балади «Дім на горі», Мирослава з «Крику півня на світанку»), інтелігенти в першому поколінні (Віктор з «Крику півня на світанку»), робітники, які працюють на підприємствах у місті, але живуть у передмісті у так званому приватному секторі, а також люмпени міської околиці («П'ятий номер» з житомирської саги «Стежка в траві»). Але звертання письменника до цієї лакуни пояснюється не тільки тим, що він «родом» з отакої околиці, з роду шевців та столярів, засадничо постановив писати про те, що достеменно знає (і в цьому вбачає свою естетичну постанову), а ще й тим – і це, підкреслює він, основна причина, – що про таке коло людей, живе, реальне коло, в сучасній українській літературі не пише ніхто.

Тобто це той материк, який належить лише Валерієві Шевчукові і який він – від книжки до книжки – поступово й наполегливо обживає, заселяючи його все новими й новими героями, розпросторюючи дедалі більше його духовний простір, дедалі щільніше заповнюючи його побутовими реаліями.

Творчість Валерія Шевчука, що розгортається на продуктивному щільному зближенні різних естетичних площин (як-то сувора реальність документальних джерел та «ідеології» й поетика бароко в їх модерному засвоєнні й сучасних інтерпретаціях та конотаціях, конкретна зовнішня й внутрішня портретність прототипів і авторська інтерпретація психологічно мотиваційних чинників тощо), відповідно, ґрунтується на «реальності факту» (подієвого, колізійного, психологічно-емоційного), що вирізняється особливою Шевчуковою *поетикою повсякдення*. Є всі підстави означити її «готичним реалізмом»¹. У цій площині апробованою оптикою бачення пластики повсякдення постає улюблений письменником прийом – *гротеск* – з його поетикою потворного, моторо-

¹ Бахтин М. Рабле в истории реализма. Диссертация // Отдел рукописей Института мировой литературы РАН. Ф. 427. Оп. 1. Д. 19. Цит. за: Паньков Н. Смысл и происхождение термина «готический реализм» // Вопросы литературы. – 2008. – Янв.-февр. – С. 229.

шного, помисливого – як засіб найбільшого емоційного впливу на читача. Це досягається за допомогою згущення, ущільнення банального, асиметрії портретування героїв, апеляції до «психологічної готики» тощо.

Письменник випробовує буденністю не тільки своїх героїв, а й читача, мудро вважаючи, що саме повсякдення – найкреативніша іпостась людського буття: воно «ліпить» із людини те, чим вона є насправді, чим може виявити себе в кризовій чи межовій ситуації вибору або, принаймні, дозволяє їй побачити свою малість, захланність, духовну ницість.

У пізніших, великих за розміром, барокової структури творах Валерія Шевчука, таких, як «Стежка в траві», «Привид мертвого дому», «Роман юрби»¹ *фактура повсякдення* значно ущільнюється, не залишаючи ілюзій щодо того, що деструктивну його природу важко подолати: це зазвичай не вдається людині слабкій, не здатній до внутрішнього зусилля над собою. Саме у цьому маргіналізованому просторі повсякдення «момент абстрактного узагальнення, номінальності й типізації зведено до мінімуму»². Власне, це та раблянська ситуація *максимально персоналізованого повсякдення*, що її М. Бахтін означив як дійсність, що має «реальний індивідуальний і, так би мовити, іменний характер – це *світ одиничних знайомих речей і знайомих людей*»³. І Валерій Шевчук прагне *максимально персоналізувати повсякдення*, що виявляється у великій кількості персонажів його великих за обсягом творів (зокрема, в «Романі юрби» діє понад вісімдесят персонажів, які зв'язані між собою не тільки перехресними нитями співбуття в єдино-

¹ Шевчук Вал. Стежка в траві. Житомирська сага. У двох томах. – Х.: Фоліо, 1994: Т. 1. – 494 с.; Т. 2. – 526 с.; Шевчук Вал. Привид мертвого дому. Роман-квінтет. – К.: Університетське вид-во «Пульсари», 2005. – 600 с.; Шевчук Вал. Роман юрби. Хроніка «безперспективної» вулиці / Передм. Л. Тарнашинської / Бібліотека Шевченківського комітету. – К.: Університетське вид-во «Пульсари», 2009. – 624 с.; 2-е вид. – 2009. – 736 с.

² Бахтин М. Рабле в истории реализма. Диссертация // Отдел рукописей Института мировой литературы РАН. Ф. 427. Оп. 1. Д. 19. Цит. за: Паньков Н. Смысл и происхождение термина «готический реализм» // Вопросы литературы. – 2008. – Янв.-февр. – С. 488.

³ Там само.

му часопросторі, а й перехресною оптикою бачення й інтерпретації тих самих подій), показати, що лише за допомогою рефлексування (часто – лише потуги на рефлексування у звичному розумінні цього слова), навіть якщо воно не «переступає» порогу *буденної свідомості*, окресленої рутинною й безпросвітністю існування, можна зрештою зробити спробу вийти за межі знечуленого індиферентного буття. Цей процес пробудження самоідентифікації лише прокреслюється Валерієм Шевчуком як інтуїтивне відчуття персонажем ймовірності *іншого способу життя*, неусвідомлений потяг до відчуття *себе-іншим* (вищим духовно, кращим) – те розуміння, яке раптом приходить, скажімо, до героїні оповідки «Сонце в тумані», яка лише краєчком душі діткнулася до іншого життя («Роман юрби»).

Безперечно, повсякдення має здатність уніфікувати, стирати розрізнення між людьми, стилем їх поведінки. При цьому «обмін експресивностями», властивий суб'єктам *повсякдення*, характеризується переважно відсутністю глибокої усвідомленої саморефлексії. За такої умови власне «Я» сприймається й осмислюється хіба опосередковано у дзеркалі *Іншого*¹. Саме тому *повсякдення* й характеризується великою кількістю більших, менших і дрібних колізій, банальних міжособистісних конфліктів на рівні побутових сварок, пересудів, пліткування, пащекування тощо (див., зокрема, «Стежку в траві»²) і сприймається самими суб'єктами цього буття не просто як канва життя, а як неодмінна, невідворотна *мова середовища*, в якому приречена перебувати впродовж цілого життя людина, яку ми, як правило, називаємо звичайною (чи простолюдином), або, як наголошує Валерій Шевчук, «*людиною малою*». *Мова буденності*, актуалізована письменником, це, безперечно, мова середовища, яка має свою семантичну специфіку й певний емоційний колорит, а також фактор *упізнаваності* – саме через те, незважаючи на інтимно-локальну топографію повсякдення, що зазвичай обмежується у Вале-

¹ Современный философский словарь / Под общ. ред. В. Кемова. – С. 519.

² Шевчук Вал. Стежка в траві. Житомирська сага. У двох томах. – Х.: Фоліо. – 1994: Т. 1. – 494 с.; Т. 2. – 526 с.

рія Шевчука передмістям Житомира, а то й однією його вулицею, є всі підстави говорити про художню візію маргінального, проте насправді досить типового для нинішньої України її психологічного «обличчя», гримаси якого часто недоступні дешифруванню художньою свідомістю інших письменників.

Постульована письменником «відкрита» повсякденність його художньої галактики передбачає розімкнену буденність пересічної, звичайної людини. Прозаїк намагається зірвати маску з цієї профанної іпостасі буття, охудожнити її, естетизувати її «вертикалі» й «горизонталі», аби людина, піднята у своїй буденності до рівня художньої репрезентації, могла краще усвідомити сенс свого існування, знайти приховані смисли в тому, що здається звичайним, сірим, а часто й непривабливим і безперспективним.

Так з'явилися відомі вже читачам «Стежка в траві. Житомирська сага» (1994) та «Привид мертвого дому» (2005) – обидва на сучасну тематику. Мені не раз доводилося чути з уст самого письменника про найбільшу справу його життя – створення «Роману юрби», що його автор нині окреслює як «Хроніку „безперспективної“ вулиці», який писався (краще сказати – творився) упродовж кількох десятиліть. Виношений в уяві, втілений в окремі «історії», що друкувалися спорадично в українських часописах, він розростався кількістю сторінок, творячи єдину цілісність, чекаючи свого благословенного часу у шухляді: у тому потаємному місці, де чекали слухної нагоди (часом десятиліттями) й інші, тепер відомі й популярні твори письменника. І ось нарешті ця конкретизована письменницька мрія постає перед читачем у вигляді окремого ваговитого тому. Добре обізнана із законами структурування Шевчукової прози, яка укладається поступово, як, скажімо, з розрізнено друканих свого часу в часописах творів постала 1994 р. його житомирська сага «Стежка в траві» чи виданий пізніше роман-квінтет «Привид мертвого дому» (2005), очікувала на подібний «стрій» і цього разу. Однак «Роман юрби», багатообсяговий, багатоплановий, стереоскопічний, перевершив усі сподівання: це наш український варіант бальзаківської «комедії життя». Він, зрештою, як і попередні прозові

«складні конструкції» Валерія Шевчука, ще раз потвердив унікальну здатність письменника зусібич «відчитувати» наше повсякдення, яке насправді є для митця невичерпним: саме це й допомагає йому творити художню «житомирську галактику», сконцентровану на локальній території, але безмежно розширену за рахунок героїв, що її «населюють» – різнопроблемних, різнохарактерних. Саме у цій, наближеній за часом подій до нашого сучасника прозі, найчіткіше й найскрупуюльозніше простежується опозиція *людина / суспільство*, художньо досліджена митцем на матеріалі епохи тоталітаризму.

Чому, зрештою, «Роман юрби»? Побудований за принципом своєрідної саги, події якої локалізовані в просторі однієї вулиці (в даному випадку напрошується означення, цілком нове для української літератури, – *вуличної саги*), де все пов'язано між собою видимими й невидимими нитями, все взаємозалежне й взаємопромінене емоціями, різними енергетиками чужих душ, чужих думок і чужих вчинків, які найповніше відлунюють саме у цьому просторі, цей роман із його концептуальною назвою несе потужне смислове навантаження. Згадаймо: у своєму автобіографічному творі «На березі часу», в тій його частині, яка має назву «Мій Київ. Входи», письменник, зокрема, зазначав, що велика література твориться не для багатьох і, відповідно, ним ставиться проблема: *юрба – індивідуальність*, яка здавна його хвилювала: у цьому контексті він і декларує любов до «сірої істоти» з цієї юрби, тобто шукання в ній «хорошого і красивого»¹. Саме окреслення геоперсонального простору художньо-концептуальним терміном «юрба» (слово, що в українській літературній мові веде свій «родовід» ще від «Енеїди» П. Котляревського, а самого Валерія Шевчука вразило тією сугестивною силою, що її вклала в нього Леся Українка при аналізі творів В. Стефаника) вказує на співіснування в одному просторі багатьох «Я». Власне, воно й окреслює простір і велелюдність, у якому можна розглядити різні обличчя, почути різні голоси... *Юрба* у Валерія Шевчука – не натовп,

¹ Шевчук Вал. На березі часу. Мій Київ. Входи // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 166–169. – С. 152.

який сприймає реальність на рівні масової свідомості, інфікованої вождизмом і фанатизмом, а швидше – *юрма*: як багатолюддя, багатоголосся (та поліфонія, що її М. Бахтін називає характерологічною ознакою роману), де попри гамір, шум і монотонність життя все ж вирізняється окремий *індивідуальний голос*, який репрезентує хай і буденну, та все ж власну, окремішню свідомість, здатну бодай якоюсь мірою до рефлексій. Територіальна «вузькість», географічне обмеження тут компенсується широкими часовими рамками, що охоплюють долі мешканців нібито безперспективної вулиці; великою кількістю персонажів, кожен з-поміж яких – за всієї нібито їх однорідності й подібності – окремий світ. Попри те навіть, що майже кожен персонаж – це «справді сіра людинка» цього світу (Валерій Шевчук) – як, скажімо, головні персонажі оповідок «Чортиця» чи «Місяцева Зозулька із Ластів'ячого Гнізда».

Такий темпоральний принцип Шевчукової праці засвідчує не тільки його унікальну працьовитість, терплячість, а й мудру далекоглядність, доступність художньому баченню віддаленої творчої перспективи. Хоча, можливо, у глухі 70-ті роки минулого століття він навряд чи й уявляв собі такий грандіозний прозовий «конструкт» із багатьох цеглинок-розділів (оповідок) публікованих час від часу фрагментарно в часописах. Очевидно, письменника у його великому задумі вела не просто письменницька інтуїція, якій варто довіритися, аби колись та бути на білому коні, а й тверезий розрахунок на бачення віддаленої перспективи. Та ще вміння тією перспективою творчо скористатися.

Вірний раз і назавжди обраній антропоцентричній концепції власної творчості, письменник обстоює *право на приватність*, заявлене персонажами роману, – а саме воно «виростає» з поетики будня, постає як виокремлення з наговпу, безликої маси, як *територія самодостатності* індивідуума, хай навіть на «низькому», профанному рівні.

У буденності все, зрештою, «накриває нудьга»¹, тотожна відчуттю сірості й приреченості. Саме у буденності

¹ Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології. – К., 2000. – С. 157.

дають про себе знати колізії внутрішньої самотності, а також, за Н. Хамітовим, нудьга в *турботі* та навіть у *святковості*. І водночас крізь кожен день прозирає «спрямованість звільнитися від нудьги буденності, безмежний страх *безмежної буденності*»¹. Проте одне залежить від іншого, впливає з цього іншого – так і твориться *зачароване коло буденності* як знецінення особистості, втрати (або нездатності віднайти) своєї ідентичності. Тим-то постульовані Валерієм Шевчуком екзистенціали «нудьги», «абсурдності», «незбагненної туги» тощо зрештою «розмиваються» концептом свободи вибору, що, безперечно, лежить уже поза межами повсякдення як «мети без мети». Оскільки саме нудьга перебиває шлях досягненню свободи, можемо говорити про творення письменником *креативного простору повсякдення*, де людина через випробування буденністю зрештою набуває (або й не набуває) саму себе.

Однак, як і зворотній бік Місяця, повсякдення має не тільки аспекти нудьги, а й «*насолоду від відсутності відповідальності*»², оскільки сама відповідальність перекладена на спільноту, тим-то специфікою буденного виступає «домінанта інституційно-колективного над особистісним»³. Попри те шістдесятники, зокрема (і особливо) Валерій Шевчук ставили перед собою художнє надзавдання: «розірвати» межі повсякдення як «чистого» філософського феномена, «охудожити» його, актуалізуючи *почуття відповідальності* (за власну долю, долю країни, нації тощо); намагалися «очистити» буденність від тотальної безликісті, вивільнити пересічну людину із пут «*підкореності Іншому та іншим*», надати право насолоди саме від вибору та відповідальності.

Інша опозиція проходить по лінії емоційного «засвоєння» життя: *будень / свято*, де нового змісту набуває *орадіснений будень*. Саме на зламі ідеологізованого ритуалу свята як офіційної обов'язковості та зафіксованої у підсвідомості, сповненої сакральних сенсів риту-

¹ Там само.

² Там само. – С. 155.

³ Там само. – С. 157.

алістики народного буття як святкування природи й людського духу шістдесятники розгортали власне семантичне наповнення *хронотопів будня і свята*. У Валерія Шевчука свято постає як *подолання буденності* – більше аніж розвага чи розрада: воно набуває духовного виміру, закоріненого у традицію родоvodu, що дає відчуття тяглості традицій та загальнолюдських цінностей (див., зокрема, «Барви осіннього саду», «Стежка в траві» та ін.).

Щоб перетворити *повсякдення* з об'єкта обсервації на об'єкт інтерпретації, письменник мусить виробити свій концептуальний підхід, що полягає насамперед в актуалізації ідеї (ідейного задуму), зрозумілій читачеві. З цією метою Валерій Шевчук часто використовує *видіння* як своєрідний «включений жанр», що набуває статусу «екстатичної подорожі в душу героя»¹, інтенсивно «працюючи» нібито зсередини психології свого персонажа на власну концептуальну ідею. Саме *видіння / марення / сновидіння* (скажімо, це VOX другий: «Зачинені двері нашого „я“. Історії зі сну» у романі-квінтеті «Привид мертвого дому» та ін.), окреслюючи своєрідне есхатологічне світовідчуття, за задумом автора, дозволяють досягти рівня «всезагальності й позачасовості»². У «Романі юрби» таку концептуальну роль відіграють наскрізно вмонтовані у тканину тексту «Інтерполяції» (вставні видіння, що нібито являються оповідачеві), які претендують на статус причетності. Як прикінцеві (до кожної з трьох частин роману) «заставки», вони вивершують художній задум, урівноважуючи – з одного боку, профанне монотонне буття, а з другого – сакральну позачасовість ціннісних домінант, загальнолюдських пріоритетів, закодованих у *хронотопі будня*. Замикаючи в своєрідне кільце інтерпретованого смислу (тобто такого, що несе аксіологічне, до певної міри моралізаторське наповнення) весь пласт *повсякдення*, що його подужав художньо «освоїти», естетизувати автор, ці міжтекстові «стяжки» не тільки виступають «клеюкою речовиною» тканини

¹ *Бовсунівська Н.* Основи теорії літературних жанрів. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – С. 455.

² Там само.

тексту, а й несуть виразне духовне навантаження: надають приземленому побутуванню героїв шанс побачити сенс у власному існуванні, що його, зрештою, «виводить» із природи повсякдення філософія, а на рівні повсякденної свідомості – людська інтуїція (навіть якщо ця проблема залишається не осмисленою, а «засвоєною» на рівні внутрішнього відчуття); більше того, переймають на себе ідеалістичну роль, розгортаючи картину глобалістичної утопії вселенської гармонії¹.

«Розкопуючи» пласти буденності, часто непривабливої, небогонатхненної, Валерій Шевчук наче зриває маску з самого повсякдення, розтаємничує його сакральні й профанні первні, проникає у кожен клітиночку будня, в якому фактично формується осердя людини, відбуваються видимі й невидимі метаморфози, що їх здатне помітити не кожне око – хіба пильний погляд письменника. Автор «перевертає» обсервований ним будень із різних боків, мов магічний кристал, складає його мікроцеглинки, як дивовижну мозаїку буття – і всі пазли майстерно зістикуються не тільки композиційно (і це заслуга автора), а й психологічно, коли ми з'єднуємо у своїй уяві всі взаємообернені Я-оцінки і Я-погляди у фокусі власного сприйняття (і це вже заслуга читача).

Маючи у своєму творчому доробку понад сто тридцять п'ять книжок, Валерій Шевчук, проте, застерігає, що не треба вражатися такою їх кількістю, бо є з-поміж них і перевидання, й переклади на інші мови, а також переклади, здійснені самим письменником (не рахуючи тих видань, до яких він писав передмови, які, до речі, також є значними літературознавчими розвідками, як-от до видання творів Г. Сковороди, М. Коцюбинського, В. Підмогильного). «Отже, – резюмує письменник, – оригінальних книжок у мене не так і багато: кілька десятків, у той час, як у світовій літературі є люди, що видавали сотні своїх книжок». І так пояснює результативність своєї праці:

¹ *Шевчук Вал.* Роман юрби. Хроніка «безперспективної» вулиці. / Передм. Л. Тарнашинської / Бібліотека Шевченківського комітету. – К.: Університетське вид-во «Пульсари», 2009. – 624 с.; 2-е вид. – 2009. – 736 с.

...найбільша мені утіха – якийсь відкриття. Праця тоді солодка, коли нею захоплений, а я не роблю нічого без захоплення, притому – до глибини душі. Все інше приходить саме. Коли ж щось зробиш достойне, від чого дістаєш душевну сатисфакцію, – оце і є справжня винагорода. Користуюся приписом: «бери вершину, матимеш середину», отож середину я, на мій погляд, і маю – це мене цілком задовольняє¹.

Усі названі тут твори, що прийшли до читача у різні роки, найчастіше – з великим запізненням у часі, вибудовують цілісну систему філософського осягнення буття української людини, пізнання її ментальності крізь епохи й часи – на її тисячолітньому шляху. Можливо, до того спричинилося певною мірою те, що письменник і справді після довгого мовчання почав паралельно публікувати свої твори як історичної, так і сучасної тематики, начебто перекидаючи умовні містки через епохи, створюючи певні перегуки й асоціації, ведучи тим самим своєрідний діалог епох, у центрі якого – завше людина рефлексуюча, бита сумнівами між моральними максимами та поняттям гріха, людина, котра через болючі пошуки сенсу буття йде до самої себе.

Тож попри всі закономірності поглинання тоталітарною системою творчих індивідуальностей, Валерій Шевчук став тим винятком, який довів, що і в мертвотному середовищі можливі оази вільного творення художньої прози, базованої не на ідеологічних, а на естетичних засадах.

Візія України Валерія Шевчука

Масив художніх творів Валерія Шевчука являє нам вироблену систему художнього бачення світу, цілісного філософського погляду на світобудову як космічний універсум та людину в світі, зокрема її душу

¹ Корнійчук В. Праця тоді солодка, коли нею захоплений до глибини душі... Інтерв'ю з Валерієм Шевчуком // Літ. Україна. – 1997. – 17 квіт.

як мікрокосм з векторним протиборством добра і зла, осягненням сенсу буття. Його кількавимірна різноманірна проза, у якій простежено 300-літній розвиток духовності українського народу, діалектику людської, а саме української душі, від дохристиянських часів до новітніх, тоталітарних і постколоніальних, проза цілком модерна за своїми художньо-стильовими ознаками, дає панорамне уявлення про українську людину як продукт специфічних історичних, національних, етнопсихологічних та соціально-політичних умов і її, цієї людини, власні потуги – вдалі чи невдалі – вирватися за межі екзистенційної буденної одноманітності та духовної убогості.

У художньо-жанровому коді прози Валерія Шевчука завжди запрограмована значуща проблематика з її загальнолюдськими цінностями й орієнтаціями, цікавими цілому світові.

Осмислення історії відбувається таким чином у проєкції на вічні загальнолюдські цінності й проблеми, бо автор ставить собі за мету досягти не повної ідентичності у відображенні тієї чи тієї епохи на етнографічному рівні, а якомога повніше, цілісніше й глибше змодельювати – і то неодмінно в динаміці – спосіб та рівень мислення людей з їхніми тогочасними уявленнями про світобудову та її закони, мораль та етику, пошуки сенсу буття, добро і зло, простежити систему їхньої ціннісної орієнтації, зростання (чи й занепад) духовності в координатах певного історичного часу. Тобто відтворити – чи вибудувати – своєрідну «мислену атмосферу», або, іншими словами, витворити «нову реальність», де можна якнайповніше реконструювати людину минулих епох, простежити її світовідчужання, тривоги, болі, сумніви, боріння й прагнення. Оперуючи категоріями людського духу, письменник художньо-виразними засобами надає тій мисленій атмосфері епохи щільної духовної фактури, динаміки, стереоскопічності.

Людина у творах Валерія Шевчука – завжди в дорозі (дорога – як символ, наскрізна метафора), завжди у пошуку: себе, істини, сенсу буття, шлях до чого непростий і звивистий – через самопізнання, осягнення добра і зла, розчарування, тобто постійну й велику

роботу душі. І як результат – маємо можливість не тільки відчутти аромат давньоминулої епохи, а й те, як його герої «переживають» свій час. Письменник не просто механічно «вмонтовує» їх в атрибутику тієї чи тієї епохи як носіїв тогочасної ідеології та моралі, а «поселяє» у ту «окрему дійсність», де мисленна атмосфера, стереоскопічність, багатовимірність створюються засобами міфу, притчі, символу, образу-алегорії, фантастичної трансформації об'єктивної дійсності та її гротескової деформації. Такі два виміри художнього бачення світу – реальний та фантастичний – і допомагають витворити мікрокосм людської душі, яка завжди застається найголовнішим об'єктом художнього дослідження письменника.

Творчість Валерія Шевчука, за його ж визначенням (що потверджують і окремі дослідники, зокрема М. Павлишин), є антигоголівською, або, іншими словами, антитезою до гоголівського позірного українства, запереченням етнографізму. Вона проникає в архетипи українського історично сформованого характеру, сутність і специфіку національного мислення. Звідси – незрідка відмова од традиційної манери письма (зокрема історична фантастика) і звертання до міфологем як художньо безпомилкового способу проникнення в надра психології українського етносу, замкнутість його історичної прози на моделі універсальної картини світу, що прийшла, зокрема, з барокових мистецьких структур.

Шевчукова візія України засадничо заґрунтована у бачення світу як космічної світобудови, його універсальності і викликана настановою письменника простежити історію душі українця, котрий віками вибудовував своє «Я», здобуваючись у кінцевому підсумку на історичне зростання духовності – уже на рівні цілої нації.

У центрі більшості творів цього письменника – людина інтелігентна, високоінтелектуальна, точніше, здебільшого – це книжник, той тип українця, який тяжіє до культурних, духовних сфер життя («На полі смиренному», «Дім на горі», «Три листки за вікном» та ін.). І не випадково автор наділяє своїх героїв при-

належністю до культури, а ще більше – книжної творчості – таким чином він має необмежені можливості обсервувати у сфері людського духу, а не конкретної історичної атрибутики, простежувати зростання людини духовно. Такі герої не тільки є носіями культурного коду свого народу, оскільки акумулюють культуру своєї епохи, – вони мислять її категоріями і сприймають світ крізь призму своєї освіченості, інтелігентності, прагнення до самопізнання й саморозвитку. Ще одна прикметна особливість: закорінені у соціокультурну дійсність своєї епохи, вони перебувають не тільки на маргінесі суспільного життя, а й у своєрідній опозиції, чим, власне, та їхня периферійність, маргінальність і зумовлюється. Тож найчастіше Шевчукові герої виступають не рушіями подій, каталізаторами певних суспільних перемін, а вдумливими, мудрими спостерігачами, самовидцями, філософами й літописцями своєї доби.

Послідовний скovorодинівець, котрий сповідує філософські й моральні принципи цього філософа як у творчості, так і в житті, Валерій Шевчук і вибудовує свої твори на скovorодинівській основі: його герої у розрізі певного історичного часу завше націлені на пошуки істини, осягнення сенсу буття, на досягнення гармонії із собою та світом – через добро та красу.

Наскрізна лінія творчих шукань Валерія Шевчука – протиборство добра і зла. Цю тему він розробляє у різних ракурсах і часових вимірах. З твору у твір письменник проводить думку про те, що добро і зло зосереджені у самій людині, що вони іманентно властиві людському буттю, і той вічний поєдинок між ними у людській душі здатний або зруйнувати людину, вбивши у ній усе добротворче, або ж вивищити її над марнотностями цього світу. І тільки від самої людини, міри її моральності залежить, на користь першого чи другого буде зроблено той вибір. Свобода вибору і вибір свободи – ще одна наскрізна тема творчості Валерія Шевчука (втілена, так би мовити, концентровано, зокрема, в повісті «Птахи з невидимого острова»).

Тобто письменник поставив собі за мету простежити зростання духовності свого народу історично, розібрати-

ся в еволюції його духовної структури. Причому, це навіть не завдання – відтворити ту чи ту епоху, а надзавдання – стилізувати мислення людини, її мислительно-інтелектуальні потуги в контексті тієї епохи, яку він досліджує. І як наслідок – у його прозі простежено становлення цілої естетичної системи цінностей, духовної еволюції українця в історичній перспективі.

Специфікою досліджуваного матеріалу та особливостями письменницького хисту зумовлене тяжіння Валерія Шевчука до символіки, притчевості, алегорій, а фантастична трансформація об'єктивної дійсності потребує синтезу реального, романтичного та умовного ракурсів, що й допомагає йому органічніше відтворювати обшири людського духу, його трансформації та деформації, надто зумовлені деструктивною суттю тоталітарного режиму. Образи, витворені уявою письменника у його творах на історичну тематику, що концентрують у собі певну філософську символіку, співвідносячись із фактами реальної історії, підносять до рівня символу й факти цієї історії, а також кидають відсвіт і на події сьогодення, витворюючи відповідні паралелі.

Письменник також обсервує душу свого сучасника, що на ньому повною мірою позначилася деструктивна суть тоталітарного режиму, за якого було порушено з таким трудом вибудовані століттями духовні структури й засади морально-етичного кодексу вільнодумного українського народу. Саме з творів на сучасну тематику постає панорама українського життя другої половини ХХ століття з наскрізною апологетикою дому, екзистенційною свободою вибору – навіть в умовах несвободи, з його, без перебільшення кажучи, шекспірівськими пристрастями, новітніми шекспірівськими трагедіями, які, проте, виявляються швидше у сфері духу, з екзистенційним відчуттям самотності й прагненням вирватися з капсули власного «Я».

Роблячи безжалюгідний розтин цього розгармонізованого світу, автор прагне подати максимально адекватну картину розладнаної реальності. Ця його орієнтація на осмислення кожної клітинки нашого перевернутого, спотвореного, абсурдного у своїй суті життя, кожного поруху враженої й ураженої злом, безсиллям,

зневірою, а зрештою – і бездуховністю, душі, яка усе ж прагне наповнення існування бодай якимось сенсом і добром, викликана бажанням побачити в людині людину – попри все. Письменникові близька та екзистенційна модель світу, за якою кожна людина – цілий світ, кожна людина – самодостатня, і таку людину він намагається зрозуміти, вважаючи найвищою місією літератури людинознавство.

Тут уповні розкрився хист Валерія Шевчука як синтезатора традиційних художніх набутоків зі стильовими пошуками прозаїків європейської школи, як от засад французьких екзистенціалістів, голдінгівської манери письма в стилі англійських притч, знайшли свій вияв засвоєння ним фолкнерівських прийомів творення власної художньої галактики, тяжіння до «магічного реалізму», химерної прози, що визначає часово-просторові структури латиноамериканського роману тощо.

Реальність слугує для письменника лише тим ґрунтом, на якому вибудовується «друга дійсність» або, іншими словами, «нова реальність» (Б.-І. Антонич). Тобто він народжує свою власну, або «нову реальність» – витвір його системи художнього бачення світу й творчої уяви, фантазії. Це той художній мікросвіт, та галактика, що може зродитися лише в його уяві – і нічий більше. Йдучи за ірраціональним у акті творення¹, прозаїк витворює нову дійсність або, як це він сам називає, естетичний надсвіт. Тож якраз у «сутичці» реального й вигаданого (за Райсом) і відбувається «відкриття» письменником нових естетичних площин, народження тієї живої реальності, «нової реальності» Валерія Шевчука, яка – через образну трансформацію мислення, метафоричне, притчеве бачення світу в його складності й універсальності – і дає нам зразки творів глибокого філософського насичення, широкого духовного простору, різних буттєво-часових вимірів.

¹ Див.: Тарнашинська Л. Прояви ірраціонального та інобуття в прозі Валерія Шевчука // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – С. 292–303.

Філософські універсалії: компаративний вимір

Якщо Йокнапатофська сага В. Фолкнера – це побут маленького округу Йокнапатофа, створеного творчою уявою письменника на американському півдні в штаті Міссісіпі, недалеко від тих місць, де народився і виріс Фолкнер, то Шевчукове захоплення фолкнерівською манерою творення художньої галактики методом «поселення» своїх героїв в одну місцевість з часом зреалізувалося композиційним об'єднанням раніше написаних ним повістей в один сюжетно розгалужений твір, де розкриваються долі людей, об'єднаних як спільною територією, так і певним буттєвим укладом з усім комплексом традицій, звичаїв, морально-етичних норм, психологічних порухів тощо. Тобто художня галактика, витворена уявою письменника, – це не тільки якась реальна чи змодельована, досить локальна, умовно кажучи, географічна територія, заселена тими чи тими вигаданими чи прототипізованими героями з їхнім життєвським досвідом і колізіями, а універсальна територіально-духовна галактика, своєрідний просторово-ментальний універсум, що є своєрідною моделлю реального життя у його мистецьких образно-пластичних формах.

Своєрідність такого творчого методу полягає в тому, що знайомство з одним твором передбачає знайомство з рештою творів циклу, принаймні з частиною його. А що письменника тривалий час не друкували, і твори його роками лежали «в шухляді» або публікувалися у часописах лише частково, то згодом й «укладалися» в своєрідні цикли, як-то цикл фольклорно-фантастичних оповідань з преамбулою, що витворили роман-баладу «Дім на горі»; диптих «Двоє на березі»; видрукуваний 1986 р. роман-триптих «Три листки за вікном», який становлять написана ще 1968-го повість «Ілля Турчиновський», створена 1979-го повість «Петро утеклий» та повість «Ліс людей», що стала завершенням задуму аж у 1981 р., оскільки історичні Шевчукові романи «обживали» не так одну певну територію, як певний духовний простір українства, розтягнений у часі протягом

кількох століть, – і в цьому специфіка творчості цього письменника.

Та найпоказовішою щодо використання фолкнерівського методу творення художньої галактики стала саме житомирська сага «Стежка в траві», яка творилася з 1967 р. по 1990-ті, приносячи її авторові справжнє щастя тим, що раптом герої з досі розрізнених повістей, перетинаючись стежками, інтересами, подіями, долями, склали одну книгу, книга ця – саме та, про яку Валерій Шевчук мріяв у юності разом з братом – ті мрії письменник відносить до кінця 50-х чи початку 60-х років (метод, пізніше використаний і в «Романі юрби»). Прозаїк, сам того, можливо, не усвідомлюючи, поступово писав одну велику книгу – писав фрагментами («вони виникали в мені спонтанно, приходили, як вода, поглинали мене...»). Передруковані, вони або частково публікувалися у часописах, або здебільшого залягали в шухлядах. Та письменник був певен, що ніщо не є марною працею:

Я зрозумів: великі розміром твори, можливо, й повинні отак складатися – як гора із вулкану, котра стає горою після цілого ряду різночасових вивержень. Треба тільки дочекатися святого моменту, коли якийсь стрес (яким у першому випадку стала чорнобильська катастрофа – Л. Т.) примусить весь цей розрізнений і спонтанно видобутий матеріал злитися в єдину художню форму, в єдиний сплав¹.

Якщо американський прозаїк, не маючи глибинного історичного кореня, не будучи закоріненим у традиції, змушений був творити власну – вигадану – художню модель, виходячи з глибоких аналітично-філософських роздумів (його концепція ґрунтується передусім на раціональних узагальненнях), то художній хист Валерія Шевчука живиться насамперед соками рідної землі та реаліями довколишнього буття. Така паралель, очевидно, є правомірною з огляду на те, що творчість обох письменників має певну подібність як за філософським насиченням, шляхами розв'язання комплексу мораль-

¹ Шевчук Вал. Стежка в траві. Житомирська сага: У 2 т. – Т. 1. Сад життєвський думок, трудів та почуттів. Автобіографічні замітки. – Х.: Фоліо, 1994. – С. 80–81.

но-етичних проблем, так і за композиційними прийомами організації матеріалу, архітекtonікою твору і, відповідно, за стилістичною манерою письма, зокрема образно-пластичними засобами творення отієї паралельної мистецької дійсності.

Йдеться також про сповідування обома прозаїками подібної концепції часу, створення художньо-образними засобами схожої «фактури часу», яка й робить оту «нову реальність» об'ємною, стереоскопічною. Фолкнер твердив, що для нього не існує людини, яка була б сама по собі, для нього людина завжди деяка сума її минулого й сучасного з проекцією на майбутнє. Користуючись такою, умовно кажучи, фолкнерівською концепцією часу, а вірогідніше, паралельно «вийшовши» на таке саме відчуття цієї філософської категорії, Валерій Шевчук, як і його американський попередник, уміло створює відчуття неперервності та об'ємності процесу життя: він розбиває хронологію часу, перемішуючи минуле з сучасним, що допомагає показати вплив минулого на сучасне, на відміну од, скажімо, К. Гамсуна, хронологічно послідовного у розвитку сюжетної лінії. Такі часові зміщення, висвітлення тих самих явищ і подій у різних ракурсах викликають, ясна річ, і ускладнену стилістику (що також певною мірою споріднює творчу манеру Шевчука із манерою письма Фолкнера, котрий, показуючи одну й ту саму подію у сприйнятті різних героїв, прагнучи охопити однією фразою минуле і теперішнє, вдається до складних синтаксичних конструкцій), покликану створити внутрішній, напружений рух у творі. Тож обом прозаїкам властиве прагнення творити таку художню структуру, яка жодною мірою не давала б відчуття простоти, що її не дає і саме життя. І якраз через філософську категорію часу це і найцікавіше (хоч, може, не найлегше) зробити.

Як уже зазначалося, свої твори на історичну тематику Валерій Шевчук називає історичною фантастикою – незважаючи на витворювану ним щільну фактуру реалій тієї чи тієї епохи, згущену, фізично відчутну духовну атмосферу минулого. І в цьому він близький до В. Голдінга, котрий також заперечує приналежність своєї повісті «Шпиль» до історичного жанру, вважаючи основ-

ними не часові, а філософські її координати. Власне, на тому наголошує і Валерій Шевчук; для нього історична епоха є не об'єктом художнього дослідження, а тільки тим історичним тлом, на якому розгортається не стільки зовнішня, скільки внутрішня «дія» – пошуку сенсу буття, свого істинного «Я» у системі морально-етичних, філософських координат.

Тож досліджувати «нову реальність» Валерія Шевчука, а на її основі – вибудовану ним засобом творення універсальної картини світу художню галактику, розділяючи його прозу на історичну та сучасну, ясна річ, неправомірно, бо подібне дослідження можна проводити лише у всіх взаємозв'язках створених ним текстів і підтекстів, оскільки одне органічно «виростає» з іншого, становлячи єдиний світоглядний масив та відбиваючи Шевчукову концепцію бачення світу й людини в ньому.

На Валерія Шевчука як дослідника й глибокого знавця культури епохи бароко¹ не могли не вплинути барокові мистецькі структури, зокрема така, як універсальна картина світу (письменник присвятив цій темі окрему статтю). Основний принцип, на якому вона базується, – це принцип висхідної лінії, коли ціле твориться через часткове. З цього погляду можемо розглядати естетичну структуру, скажімо, тієї ж «Стежки в траві», як таку, що «тримається», за спостереженням Р. Корогодського, на трьох «поверхах буття», а саме: екзистенційній сірості, з якої намагаються втекти батько і син Волошинські («Життя та пригоди Віталія Волошинського, писані ним самим»), кризі інтелігенції в умовах тоталітарного режиму («Білецькі»), «розквіті» люмпенства, культивованого учорашніми селянами на ґрунті чужого їм за духом міського середовища з його розмитими морально-етичними нормами, що неминуче відчужує людину од предковичної природної сутності («П'ятий номер»). «Замикає» все те – сам автор з його образно-метафоричною системою та філософськими вислідами.

¹ Див. зокрема: *Солецький О.* Валерій Шевчук – дослідник та інтерпретатор українського літературного бароко: Автореф. ... дис. канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 2008.

З цих тематичних блоків або «частковостей», як, власне, і з окремих, названих вище творів, з'єднаних єдиною авторською концепцією саме з допомогою тих образних структур та узагальнень, і вибудовується архітектоніка житомирської саги, та романна цілість, єдиний епічний універсум, покликаний явити систему художнього світобачення письменника у всіх її естетичних, філософських та стильових зв'язках.

Яскравим прикладом творення цілісного, універсального через часткове є вплетення в художню тканину повісті «Ілля Турчиновський» серії окремих оповідей-притч, об'єднаних спільною назвою «Мудрість предковічна» («Розум», «Воля», «Гордіня», «Заздрість», «Отара», «Повстримність»), які у сукупності й утворюють ту мисленно-філософську конструкцію, на якій тримається ідейний стрижень твору, – твору, який і сам є однією з Шевчукових притч. Тобто окремі притчі про певні риси людської вдачі вибудовують повість-притчу про покликання людини у цьому світі, а повісті «Ілля Турчиновський», «Петро утеклий» та «Ліс людей, або „Чорна книга“ Киріяка Автомоновича Сатановського», складаючи триптих «Три листки за вікном», у свою чергу, витворюють роман-притчу про вічні пошуки людиною істини та сенсу буття.

Житомирську сагу «Стежка в траві» хоч і написано за законами епічного жанру в оповідній манері, однак неважно помітити, що її створено за принципом монтажу: з окремих сюжетних блоків, епізодів, сцен тощо вимальовується буттєве тло тієї «нової реальності», змодельованої уявою автора. Такий прийом насичення художньої фактури методом колажу, ясна річ, повною мірою накладається на матрицю універсальної картини світу з її законами «руху» від часткового до цілого, від окремого до узагальнюючого.

Так само «працює» на творення універсальної картини світу й універсалізація ситуацій: тобто те, що відбувається у локальній місцевості житомирської околиці, проектується в цілому на українське суспільство; знову ж таки – універсалізація Шевчукових героїв, – і то має на увазі не тільки те, що часом один герой об'єднує кілька творів, скажімо, той же Віталій Волошинсь-

кий, котрий зцементував авторську ідею у «Стежці в траві», а й, зокрема, та обставина, що письменник незрідка дає своїм героям символічні, універсальні прізвиська, як-от Сатановський чи Пустовойтенко. Так само набувають універсальності образно-алегоричні назви творів, а почасти в них назви розділів тощо.

Та це, так би мовити, зовнішній, архітектонічний (за винятком, зрозуміло, метафоричності прізвиськ) вияв побудови художнього твору за принципом універсальної картини світу. Якщо ж замислитися про внутрішню відповідність чи співзвучність її компонентам складових Шевчукової художньої галактики, то варто наголосити й на двох духовних парадигмах або «поверхах» житомирської саги Валерія Шевчука, що їх Р. Корогодський образно називає небом та землею, – як типовому прикладі барокової поетики: поєднання високого й низького. Але це не просто умовний поділ світу на дві рівновеликі площини. Відповідно до Шевчукової світоглядно-естетичної системи небо тут уособлює поривання людини, певного типу Шевчукового героя до високого, духовного – як намагання вирватися з лежат екзистенційної сірості та вбогості й утекти з порожнечі самотності в естетичний надсвіт, а земля – ту саму екзистенційну приземленість, замкнутість людини в оболонці своєї індивідуальності, зацикленість на екзистенційних потребах власного «Я», більше того, виродженість у людині людського, домінування у ній низьких, тваринних інстинктів, нерідко «освячених» порухом зненависті. Цей дуалізм, урівноважуваний письменниковою системою пошуку сенсу життя й покликання людини – уже на рівні «неба» й «землі» або, радше, «раю» та «пекла» в душі самої людини, – і витворює у своїй діалектичній єдності ту внутрішню, духовну цілість, що й визначає філософську поліфонію не лише цього, а загалом кожного Шевчукового твору.

Оскільки Валерій Шевчук порушує у своїй творчості значущі загальнолюдські, загальноморальні проблеми, а герой його у болісних шуканнях істини й свого людського призначення проектується на «вічні» інтерлітературні теми, то, очевидно, можемо твердити, що таким чином через галерею своїх персонажів, які є носіями

певних характеротворчих «компонентів», автор пропонує власну ментальну візію України, а через низку подій і ланцюг окремих колізій на тлі тих чи тих історичних епох – свій цілісний, універсальний образ України, а далі, за цим же бароковим принципом творення цілого через часткове, і моделюється універсальна картина світу.

Причому, навіть якщо письменник беззастережно «вбудовує» свого героя в конкретний історичний пласт, як то бачимо у романі-триптиху «Три листки за віконом», основним для нього є духовний простір, у якому напруженіше розвивається внутрішній, аніж зовнішній сюжет, його більше цікавлять мислительно-інтелектуальні потуги героя, аніж хронологічний перебіг конкретних історичних реалій. Те саме бачимо і в творах сучасної тематики, позбавлених суспільно-політичного тла, де соціальне подається лише через переломлення у психології персонажів.

Тож уникаючи прямих «виходів» на якісь суспільно-історичні процеси, Валерій Шевчук

шукає неторовані шляхи для виявлення розмаїття складних історико-суспільних процесів через крайні кризи особистості, коли викреслюються найпотаємніші мотиви людської поведінки. Вчинки, тільки вчинки стають об'єктивізацією реальності, а словами тчється тло, атмосфера, за яких проявляються ті чи ті параметри людини¹.

Тобто людська поведінка, всі людські вчинки та душевні порухи так чи інакше детерміновані тими історичними й суспільними процесами, на тлі яких і виокремлюється окремо взяте людське життя у всьому комплексі його морально-етичних, психологічних чинників. Так, за колізіями, що розгортаються в родині Білецьких та Волошинських, за складним плетивом стосунків, а надто – рефлексій, в їхній універсальній поєднаності постає панорама повоєнної України у її художній інтерпретації, вільній од ідеологічного «каркасу», властивого переважній більшості літературних творів.

¹ Корогодський Р. Втеча від самотності, або Апологія рідного дому: Вступ. слово // Шевчук Вал. Стежка в траві. Житомирська сага: У 2 т. – Т. 1. – С. 13.

Отже, історія України в художній інтерпретації Валерія Шевчука також викладається методом універсальної картини світу: від часткового – до цілого. Ось яку «історичну формулу» виводить шістнадцятирічний Віталій Волошинський:

Наша історія – це не хроніки війни одне з одним, не виклад наших незгод, це історія будівництва одного з мільярдів мікросвітів. А будівником його є не тільки мати, як здавалося мені раніше, а всі ми, бо ми будуємо не тільки дім, у якому нам жити, а передусім самих себе. Будуємо самих себе у злагоді чи не в злагоді з тими, хто живе поруч, і тим самим будуємо нас, як спільність, котра також є раз назавжди дана¹.

Його ж устами письменник стверджує й те, що немає великого без малого, що всі малі історії – це тіні історій великих, а найбільша з великих історій – це історія людської душі.

А далі, якщо йти за цією моделлю, – українська історія у всіх її філософських вимірах, морально-етичних екстремах постає на загальноєвропейському тлі, тобто національне переростає у світове, а наші суто українські проблеми з огляду на універсальність філософських, морально-етичних проблем виростають до значущості загальнолюдських.

Із середньовічних часів в українській, та й загалом світовій літературі (зокрема, це бачимо на прикладі спільноєвропейських «Люцидаріїв») універсальна картина світу нерідко вибудовувалася у формі уявлень про землю загалом та життя на ній. І наш сучасник Валерій Шевчук не цурається, коли то виправдано художнім задумом, описів рідної землі, надто того куточка її, який є його батьківщиною – через те на сторінках його творів, особливо сучасної тематики знаходимо житомирські пейзажі, фантастичні народні оповідки, легенди тощо про тварин, казкові неймовірні перевтілення, а також сьогоденні побутові реалії, що дають уявлення про специфіку та усталений уклад життя. Універсалізація описів природи, яка в письменника не має

¹ Шевчук Вал. Стежка в траві. Житомирська сага: У 2 т. Життя та пригоди Віталія Волошинського, писані ним самим. – Т. 1. – С. 393–394.

конкретних, виразно-неповторних прикмет, виправдана авторським намаганням піднести її до рівня філософської категорії, метафори, тобто універсального, синтетичного образу.

Послугуючись бароковим інструментарієм творення універсальної картини світу, Валерій Шевчук, як правило, іде від часткового до образу цілого (й навпаки: знаходить часткове в цілому), прикладом чого є зображення отієї художньої мікрогалактики, локальної місцевості, а саме – житомирської околиці, яка й витворює Шевчукову візію України, тобто цілісний образ через часткове, свідомо локалізоване. Так само, міфологізуючи свого провінційного героя, письменник, власне, витворює образ того типу українця, який він найглибше знає і який, на його думку, віддзеркалює ментальність значного прошарку українського суспільства, скажімо, тенденції його люмпенізації, що виразно простежується в «П'ятому номері» (сага «Стежка в траві»), тобто спостерігаємо ту ж таки універсалізацію образу.

А вже від моделювання часткового (локальна територія, межі якої окреслені художньою уявою письменника) автор іде до осягнення цілого, тобто своєї візії України. В описах тих житомирських околиць, чи то берегів ріки, чи то вуличок та приміських кварталів, вгадується загальне «обличчя» тієї України, яку охоплюють письменникове око й душа.

Дуалістичне поєднання полярних понять «неба» й «землі» – це ще й бачення світобудови як космічного універсуму, з'єднаного парадигмою людської душі з її «раєм» та «пеклом», – що його письменник прагне зусібіч дослідити засобами художньої прози, виробивши власну систему світоглядного узагальнення. Ото барокове усвідомлення людиною своєї малості й безпорадності у безмежжі всесвіту, космізм світовідчуття, перейнятість трагічною неспівмірністю вселенського макрокосмосу й мікркосмосу людської душі знайоме більшості героїв Валерія Шевчука.

Уже в перших своїх творах Валерій Шевчук вдається і до такого «наповнення» універсальної картини світу компонентом космізму, як, сказати б, сферичність, округлість світу, що виразно засвідчує, скажімо, повість

«Середохрестя». Мотив безконечності виразно звучить і в романі-баладі «Дім на горі». Автор подає картину світу як певної округлості, кулі, всередині якої тече розмірене вічне життя – без початку і без кінця, – через трансформоване сновидінням почування одного із своїх героїв. Таке ж космогонічне відчуття світобудови як певного кола без початку й кінця письменник потверджує і варіативними розмислами у своїх наступних творах, як це бачимо, скажімо, у романі-триптиху «Три листки за віконом», зокрема в першій повісті «Ілля Турчиновський».

Письменник устами своїх героїв утверджує думку, яка від твору до твору розвивається й розгалужується, трансформуючись у образи-символи, наскрізні метафори, а саме: що все суще на землі замикається у коло. І, як спостерегла дослідниця С. Андрусів, картина світу (додамо – світу універсального) на сторінках повісті «Ілля Турчиновський», що побудований як «роман великої дороги», початок якої неминуче зливається з кінцем, – це поєднання округлих замкнених площин – від голувої «миси неба» до замкненої символіки дороги, і від неї – до кола як замкнутості пошуків істини (наприклад, у юнакові, котрий вирушає у мандри, узявши з собою книжку, Ілля впізнає самого себе)¹.

Тобто подорож, дорога героя звичайно має «універсальне значення життя і пізнання себе» (Л. Залеська-Онишкевич). І оте Олізарове відчуття «замкнутості в яйці», і вимовлена старим Розенрохом фраза про те, що все треба починати спочатку (повість «Птахи з невидимого острова»), і округлість самого острова, замкненого округлості води, і порівняння цього острова з пеклом, яке, в свою чергу, має сім кіл, і навіть колоподібне плетиво павутиння – усе це той набір засобів, з допомогою яких твориться такий компонент вибудовування універсальної картини світу, як округлість світу, безмежність та циклічність, універсальність світобудови.

Розлита в просторі художньої мікрогалактики потужна «сонячна енергія» та космізм світовідчуття людини спостережливої, якою і є герой Шевчука, – все це й ви-

¹ Андрусів С. У лісі людської душі // Жовтень. – 1988. – № 1. – С. 108.

творює вселенський безмір космосу, перед лицем якого цей герой (як і, до речі, герой Т. Осьмачки) екзистенційно відчуває свою малість й гостро переймається трагічним усвідомленням своєї беззахисності.

Згадувана вже парадигма людської душі з її різнополюсовими мікрокосмічними «небом» і «землею» як віддзеркаленням макрокосмосу – найблагодатніше поле для художньої обсервації людських характерів таким знавцем людської психології, яким є Валерій Шевчук. Тож дуже характерним є для нього використання універсальної картини світу у мікрокосмічному вимірі, а саме: звертання до раю й пекла в людській душі. Щоправда, конкретним уособленням образу останнього є невидимий острів у повісті «Птахи з невидимого острова». Відповідно до того, як у Данте Бог існує в трьох іпостасях – сили, розуму й любові, у цьому витвореному уявою письменника пеклі існує трійця демонів в особі Білинського, Розенроха і Павучихи, що виконують подібні функції.

Проте насамперед письменник бачить оті рай і пекло, «небо» й «землю» у людській душі; звідси – векторне дослідження людських вад і чеснот, що поділяють людей на вірних і праведних, ідеальних і неправедних. Та, як правило, він не вдається до такої чорно-білої однозначності, а завше бачить людську душу як арену боротьби між добром і злом, у якій і відбуваються як самопізнання, так і самодоростання, духовне еволюціонування, саморозвиток. Іншими словами, об'єктом художнього дослідження Валерія Шевчука є мікрокосм і віддзеркалений у ньому макрокосм; тобто універсальна картина світу в космічному обширі. Широко вдається він і до такого компонента універсальної картини світу, як антитеза «життя і смерть».

Дуже присутнім є для Валерія Шевчука вузол проблем, що їх можна означити, як людина і родовід або те, що ми розуміємо під поняттям «апологія дому». Шевчукові герої мають власний дім на околиці як місце для осідку, для спокою, зрештою, для гармонії, бо міські, «інкубаторні» форми буття для них неприйнятні, вони прагнуть «осісти» на своїй землі надійно і залишити «міцно осілих дітей» (Валерій Шевчук). Проте він заперечує дум-

ку, нібито його герої відчувають недовіру до великого міста, неприязнь з'являється в них тільки тоді, коли такі обжиті століттями околиці це місто руйнує. Цей особливий тип мешканця околиці зі своїм психологічним комплексом і стає об'єктом художньої обсервації.

Письменник активно використовує у різних інтерпретаціях «мандрівний» у світовій літературі мотив *блудного сина*. Так, герой повісті «Птахи з невидимого острова» Олізар потрапляє на чудернацький острів, повертаючись додому з турецького полону. Блудним сином можна назвати й Івана Пустовойтенка, героя повісті «Гість удома», котрий пройшов такий драматичний і виснажливий шлях із заслання до рідного порогу. Такими ж «блудними синами» є й герої «Стежки в траві»: Сильвестр («Білецькі»), а також блукальці Микола та Андрій («П'ятий номер»), хоча кожен із них з різною мірою глибини здатний усвідомити всю значущість тієї апологетики.

Характерним є для письменника й послаблення причинно-наслідкових зв'язків – власне, як одна з ознак, що визначають стильову манеру притчі: автор нерідко вдається до часових зміщень, аби опукліше показати якийсь порух душі свого героя, його рефлексивні розмисли. Адже для притчевої розповіді важливішою є людина не в системі реалій, а в системі філософських координат, та «мисленна» атмосфера, духовний простір між землею і небом, котрий вабить можливістю «польоту», духовний вимір заданої автором ідеї твору, як це бачимо в романі-баладі «Дім на горі», творах на історичну тематику, зокрема у «Трьох листках за вікном».

Використовуючи можливість творення уявної моделі суспільства, яка проектується на життя сучасне й реальне, письменник пише свою антиутопію – повість «Птахи з невидимого острова» – як одну з форм уявлень про універсальну картину світу. Тут зображено замкнену острівну територію, що являє собою модель устрою життя, яке є анти-ідеалом, схемою тоталітарної держави в, сказати б, «концентрованому», гротесковому вираженні.

І все ж центральним компонентом творення універсальної картини світу завжди залишається для письменника людина – в усій її неповторності та універсальності.

ті. Людина «мала», звичайна, але глибоко індивідуальна у своєму відчутті себе й світу, й водночас універсальна у своїх перегінах з поняттями любові й ненависті, життя і смерті, добра і зла, краси й потворності. Отже, таку людину, здавалося б, просту й непомітну, і вчить поважати письменник, сам поважаючи її природою дане право бути самою собою, робити свій власний вибір у житті, що й простежується – хоч би до якого образу ми звернулися – у його художніх творах. Однак, часто до того глибинно людського, нерідко захованого глибоко у людському естві й часто зовсім не зреалізованого, він іде не через розкриття достоїнств та цнот, а через слабкості людські та вади, персоніфікуючи їх, як, скажімо, страх, що живе в кожному з нас. І то не тому, що прагне очорнити свого героя чи акцентувати на тому, що в природі людській домінують риси із зарядом негачії, а щоб змусити цю людину побачити себе нібито збоку, чужими очима й спонукати її до самовдосконалення, тобто, знову ж таки, прийти від часткового до цілісного, універсального.

І, безперечно, прикладом звертання Валерія Шевчука до компонентів барокової універсальної картини світу служить і різноплощинність побудови його творів, що, відповідно, породжує й різнопрочитання, або, можемо сказати, універсальність їх прочитання, характерне для притч. Тобто неодмінними є тут як «присутність» буттєвого пласту творення «нової дійсності», того «буттєвого Гольфстріму» (Р. Корогодський), що увиразнює людські долі й характери, так і насичення художньої мікрогалактики філософським змістом з неодмінними підтекстами й смисловими різночитаннями, паралелями й метафорами.

Оскільки Валерій Шевчук передусім філософ, мислитель, який вільно оперує категоріями духу, а вже з тим – історик і белетрист, то видається цілком закономірним і природним те, що у своїх художніх шуканнях сенсу буття, шляхів подолання дисгармонії як у макрокосмічному, так і в мікрокосмічному вимірах, пізнанні добра і зла він приходить до умовно-метафоричних художніх форм, де превалює алегоричне начало, що дає змогу закодувати авторську ідею у символічно-знаковій си-

стемі. Це, відповідно, забезпечує кількаплощинність тексту, багатовимірність змісту і розгалуженість підтекстової образності. Отже, йдеться про таку улюблену форму світової літератури, якою є притча, незалежно від міри й глибини її умовності та співвідношення тієї умовності з матеріалом реальності. Бо нерідко притча не є «річчю в собі», а немовби «захована» автором у звичайній подієвій розповіді, і рецепція її залежить від здатності побачити прихований зміст за зовнішнім перебігом, здавалося б, звичайних житейських колізій.

Досліджуючи Шевчукові притчі, не можна обійтися без аналогій з прозою англійця В. Голдінга. Алегоричне начало, пріоритет просвітницького, моралізаторського чи викривального пафосу не заступає творцям притчі звертання до матеріального, насичення розповіді буттєвими реаліями, подробицями побуту, що спостерігаємо у прозі В. Голдінга. Власне, таким шляхом пішов і Валерій Шевчук, якому чужі чисті категорії абстрактного. Але одразу потрібно внести одне суттєве уточнення: якщо говорити про В. Голдінга, то його притчі – саме англійські, тоді як Шевчукові притчі – саме українські. Алюзії Шевчукових притч також мають конкретно-го, часто прозоро завуальованого історично-суспільного адресата (повість «У пащу Дракона»), навіть у найфантастичніших ситуаціях автор зберігає вірність законам логіки, дотримуючись необхідних масштабів і пропорцій (повість «Птахи з невидимого острова»).

Одна з характерних особливостей притчєвої розповіді: якщо дія розгортається в контексті реальної дійсності, то її алегоричний смисл надійно захований під шарами оповіді, з-під яких начебто несподівано прозирає новий, додатковий «вимір». І навпаки: здавалося б, метафора очевидна, «іномовлення» начебто лежить на поверхні, але письменник дає цілком конкретне, заземлене обґрунтування діям своїх героїв. Оця кількаплановість притчі передбачає, як правило, два рівні прочитання: реально-побутовий, розповідний та підтекстовий, філософсько-узагальнюючий – усе це знаходимо як у В. Голдінга, так і у Валерія Шевчука. Водночас у творенні Шевчукової «паралельної дійсності» це ще й компонент універсальної картини світу.

На подібність Шевчукової прози до Голдінгової вказує і прагнення обмежитися для розповіді певною ділянкою уявної чи реальної дійсності, тобто створити своєрідне дослідне поле, лабораторний майданчик, де події можуть безперешкодно розвиватися у заданій автором системі філософських та морально-етичних координат, «працюючи» на письменницьке надзавдання: філософсько-узагальнений підтекст. Відповідно чи співмірно до цієї моделі універсальності, яка тримає на своїх «плечах» основну ідею, стрижень роману чи повісті, як це властиво творам Т. Манна чи В. Голдінга, і твориться відповідна поетика. Тобто змодельована автором художня реальність дає універсальну картину світу, яка цілком проектується на сьогодення.

Замкнений простір у прозі Валерія Шевчука – це або той же острів, як у В. Голдінга («Повелитель мух», «Злодюжка Мартін», де традиційний, як у попередньому творі, острів звужується до голої скелі, на якій гине герой), – йдеться, зокрема, про повість «Птахи з невидимого острова», або обнесений мурами монастир, як у романі «На полі смиренному» чи на сторінках повісті «Початок жаху», або ж іще локальніша «територія», де й відбуваються найважливіші події, покликані розкрити авторську ідею, як то бачимо в романі-баладі «Дім на горі», сама назва якої вказує на територіальну обмеженість того художнього «лабораторного майданчика».

Повість-притча, повість-метафора «Птахи з невидимого острова», очевидно, має певні перегуки з романом-притчею В. Голдінга «Ритуали плавання». Але найбільшою мірою тут можна достосувати типологічне порівняння з Дантовим «Пеклом». Острів для Олізара – те саме, що й дійсне пекло для душі Дантового героя, бо якщо Дантів мандрівник мав зрине тавро семи гріхів, то Олізар має незрине тавро невільника.

І Дантове, і Шевчукове пекло були місцями вічного болю, без співчуття, як сказано в написі над брамою, з тією відмінністю, що Шевчукові герої ще зберігають ще одну можливість надії¹, –

¹ Залеська-Онишкевич Л. Шлях вічного повороту // Сучасність. – 1996. – № 1. – С. 95.

справедливо вказує Л. Залеська-Онишкевич на те, що муки Шевчукового героя, вочевидь, гостріші й болісніші, оскільки ситуація, в яку він потрапив, попри все залишає бодай якусь надію, а лише втративши надію, людина може позбавитися й мук – у силу усвідомлення повної безвиході.

Найрозлогіші письменникові розмірковування – про добро і зло. І тут Валерій Шевчук іде тим же шляхом, який близький й В. Голдінгу, вважаючи, що ці категорії іманентно властиві людині од народження. Тема добра і зла розвивається у Валерія Шевчука од твору до твору, змушуючи замислюватися над питаннями: що є добро, а що зло; що таке гріх; чи можна прожити, а тим більше звершити щось без гріха; де та межа, за якою закінчується вільний вибір – вибір між добром і злом; у якому становищі людина втрачає змогу вільно вибирати, тобто наскільки «вільне її падіння» (назва роману В. Голдінга «Вільне падіння»), чи існує вище об'єктивне виправдання зла в ім'я творення добра?

Ці філософські розмисли Валерій Шевчук, як і В. Голдінг, втілює у своїх історичних романах чи повістях – хоча ні перший, ні другий не називають свої твори історичними: Голдінг, скажімо, заперечує означення свого роману «Шпиль» як історичного, наголошуючи при тому, що головне для нього не часові, а філософські координати, а Шевчук називає свої твори, де він «подохрожує» углиб століть, історичною фантастикою. Звичайно, таке жанрове означення можна визнати як умовне, якщо зважати на трансформацію історичного жанру, яка характеризується, з одного боку, спорідненістю з химерною прозою як прагненням передати реальне через нереальне (що виразно бачимо й у латиноамериканській літературі з її «магічним» реалізмом, утіленим у творах Г. Маркеса, Х. Кортасара, К. Фуентеса, Х. Рульфо, Р. Бастоса), оскільки містить у собі елементи фольклору й казкової фантастики, з другого – має й певну достатність до сучасної художньої фантастики з її помітним науковим началом, а до того ж закорінена в реалії минулої епохи – тією мірою, яка необхідна для того, щоб реконструювати людину минулого, її духовний світ і філософські параметри її світобачення.

Співвідношення образу, що концентрує у собі певну філософську символіку, з фактами реальної історії, підносить до рівня символу й факти цієї історії, ущільнює їх...¹ –

цілком слушно зазначає літературознавець М. Ільницький, намагаючись розібратися у жанрових структурах сучасної історичної прози.

Тобто Валерій Шевчук творчо розвиває жанровий різновид історико-художнього роману чи повісті, як засвоюючи глибоко національні традиції, так і вбираючи й трансформуючи світовий літературний досвід, доводячи тим, що при написанні художнього твору вільне оперування вимислом у рамках історичної конкретики, перебігу історичних подій лише підносить цей твір від звичайного ілюстрування історичної епохи до рівня реконструкції ідеї чи концепції, незрідка втіленої у такій умовно-образній формі, якою є притча. І, як правило, з ретроспекцією на сьогоднішній день, як це бачимо у більшості творів письменника.

Реконструюючи у романі-триптиху «Три листки за вікном» (це – три листки з древа життя, три епохи – XVII, XVIII і XIX століття) внутрішні, духовні виміри людини у переломні для її свідомості часи, Валерій Шевчук начебто «виймає» своїх героїв із соціального та побутового контексту, художньо обсервуючи насамперед їхні мислительно-інтелектуальні потуги. Тобто письменник ставить тут не завдання навіть – відтворити ту чи ту епоху, а надзавдання – стилізувати мислення людини тогочасної доби, простежити її духовну еволюцію – через історичні гони – у протиставленні таких вічних категорій, якими є добро і зло. І якщо Ілля та Петро Турчиновські виступають носіями добра, хоча й жорстокий та суперечливий світ такими їх не приймає, відчужує од себе, а Кириак Сатановський, котрий живе в епоху суспільних деформацій і сам, власне, є продуктом цієї нестабільної деструктивної епохи, не вірить у саму можливість творення добра перед лицем тотального зла, то Савич, образ котрого втілює ідею затворництва, шукає відповідь в іншій, продуктивнішій площині. Він вважає – і відчува-

¹ Ільницький М. Людина в історії. Жанрові структури сучасної історичної прози // Жовтень. – 1988. – № 2. – С. 109.

ється, що це й позиція самого письменника, – що добро не може існувати без зла, це вічні взаємонеобхідні антагоністи, два полюси, сказати б, філософської антитези світу, взаємодією, протиставленням яких і забезпечується поступ цього ж світу.

В. Голдінг своїм романом «Шпиль», який усією художньо-філософською структурою нагадує його ж роман «Спадкоємці», утверджує думку, що в історії немає прямих доріг, розвиток цивілізації оплачується жертвами, і Валерій Шевчук також ставить перед собою подібну художньо-дослідницьку мету:

Наш розвиток, як homo sapiens, має свою неповторну історію – людина створювала свій морально-етичний кодекс важко, переходячи через море бід, через жорстокість, дикість, біду, нещастя, водночас вона не забувала про розум, добротворення, красу, любов, віру, сподівання – всі ці тисячі років мільйони індивідуальностей боролися, падали, гинули, зводилися, будували і руйнували не тільки матеріальні цінності, але й себе, свою суть, свою духовну структуру – тільки при цій умові мій народ зміг вижити і скласти в сучасності живу, наявну реальність. Я хочу в міру сили своєї в цьому розібратися. Я хочу серйозно, уважно простежити оце зростання духовності історично. Не хочу вживати тільки рожевих чи тільки темних барв – бажаю у цій своїй мандрівці по віках бути максимально чесним. Той тип, який я вибрав для свого спостереження, – людина неординарна. Але, як правило, вона не належить до вершителей долі, до сильних світу цього, вона з тих, про кого не пишуть монографій, однак, як мені здається, вона з тих, завдяки кому творилося те високе й добре, що гуманізує людську істоту, що підносить її. Отже, людина розумна і її боротьба, війна із злом у собі, у навколишньому оточенні, де вона, можливо, не завжди перемагає, де вона навіть гине переможена («Місячний біль», «Ліс людей...» – Л. Т.) – це тоді, коли міра злого переходить у ній належні межі, але яка певною мірою спричинилася до того, що homo sapiens нашого народу все-таки історично переміг¹.

¹ Жулинський М. ... І метафори реального життя. Розмова з Валерієм Шевчуком // Наближення: Літературні діалоги. – К.: Дніпро, 1986. – С. 229.

Але Шевчукові герої не можуть до цього світу призвичаїтися (тих, хто може це зробити, Ілля Турчиновський називає сильними, а інших – кволими, оскільки ними рухають вічні сумніви та вагання), а прагнуть утверджувати якісь моральні максими, поменшити зло добром – відчують свою інакшість, ба навіть трагедійність своєї інакшості, яка й полягає у їхній беззахисності перед ворожим їм світом із розлитим у ньому злом.

Продираючись крізь нетрі найрізноманітніших і найсуперечливіших поглядів у пошуках рецептів для подолання оцього розлитого в світі зла, В. Голдінг і прийшов до створення свого алегоричного роману «Шпиль», шукаючи – через образ Джосліна – відповіді на запитання: чи можна творити добро, оминаючи при цьому зло?

Подібними філософськими роздумами переймається у своїх художніх шуканнях і Валерій Шевчук, йдучи від роману «На полі смиренному» – через «Іллю Турчиновського», «Петра утеклого», «Ліс людей, або „Чорну книгу“ Киріяка Автомоновича Сатановського», «Мор», «Птахів з невидимого острова» – і втіливши їх зрештою у такому «програмовому» щодо цієї проблематики творі, яким можна назвати повість «Початок жаху». Як герой Голдінга не знаходить відповіді на основне своє запитання, так і Ілля Турчиновський відчуває невідповідність між своїми благами одкровеннями й намірами – з одного боку, та морем сліз, крові, страждань мільйонів своїх співвітчизників, яким у жорстокій житейській круговерті навряд чи є діло до його високих мудрвань, – з другого.

Жоден із Шевчукових героїв (роман-триптих «Три листки за вікном») не улягає в цей світ із його суперечливими законами, і світ цей помщається їм – злом за добро. Прагнучи зменшити зло добром, Ілля Турчиновський, що зазнає на собі всіх мислимих і немислимих кривд світових, і Петро Турчиновський, прагнучи той світ поліпшити, переконуються, що навіть намагання творити добро може породжувати зло, як це простежено на прикладі реалізації Джослінової ідеї «звеличення Бога» («Шпиль» В. Голдінга).

Савич, що втілює у Валерія Шевчука ідею затворництва, через житейські випробування й болючі роздуми до-

ходить того ж висновку, що й Джослін: добро не може існувати без зла, свого антагоніста. Знищивши того, через кого загинув Христос, вважає Савич, можна вбити зло в зародку, але тільки помноживши цим самим зло. «...Коли зневажаєш ближнього, навіть ворога свого, себе зневажаєш; коли б'єш ближнього, навіть у помсту, – себе убиваєш»¹, – так просто розмірковує Ілля Турчиновський. Інший Шевчуків герой, ієрей Вовчанський, доходить висновку, що призначення людське полягає у потребі бути бодай комусь потрібним:

хай навіть за рахунок невеличкого зла, яке мав би пустити в душу, бо, коли людина щось собі здобува, буде собі (хоче чи не хоче), фортецю для оборони супроти світу, оборона – це вже початок війни, отже, й прийняття у душу зла².

Не у творенні зла, а в протиставленні себе світові бачить письменник найбільшу біду людську, бо ж жити у світі й бути вільним од його суперечностей – це щось протиприродне.

І В. Голдінг, і В. Шевчук не дають читачеві готових висновків щодо взаємообумовленості добра і зла, а дошукуються причини, в якій площині лежить природа цих філософських категорій, у чому слід шукати причину протиприродності як добродійного, так і гріховного начал. І обидва бачать її в самій глибинній природі людини. Проте Валерій Шевчук, здається, намагається піти далі, обґрунтувавши неможливість існування добра без його антипода – зла, через те так розлого розмірковує про витoki цього дуалізму, концентруючи його у людській душі – як арені боротьби людського й тваринного, морального й аморального, світлого й темного. Ці його роздуми розлиті по сторінках багатьох, надто історичних, творів. На його переконання, це роздвоєння, іманентно властиве індивіду, поглибилося з приходом християнства. Дводушність як проблема людського буття, вважає письменник, з'явилася з приходом хри-

¹ Шевчук Вал. Три листки за вікном: Роман-триптих. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 127.

² Шевчук Вал. Початок жаху: Повість // Шевчук Вал. В череві апокаліптичного звіра. – К.: Рад. письменник, 1995. – С. 113.

стиянства – як найбільше його зло, поглибивши ту болісну розгармонізацію людини, яка, проте, і рухає світом. І щоб пізнати витoki цієї розполовиненості людської душі, власне, щоб знайти пояснення тому страшному результату – розгармонізації людини, що сягнула свого апогею за найтрагічніших умов тоталітаризму (який, власне, і сам є наслідком еволюції цієї двоєдушності) письменник і вдався до цілої низки історичних творів.

Тобто в пошуках універсальної моделі світу письменник, проте, не прагне пошуків універсальної істини, однозначної відповіді на одвічні запитання людського буття. І водночас у цьому своєму болючому дошукуванні істини Шевчуків герой приходить від знеособленого «ми» до свого власного рефлексивного «Я»; тобто через таке протиборство в людині добра і зла і відбувається її становлення як особистості, здатної робити свій вільний вибір.

Від екзистенційної «естетики абсурду» – до метафоричного закону піраміди

Витворена уявою Шевчука художня мікрогалактика – благодатне поле для дослідження його героїв з погляду екзистенціалізму як умонастрою, що не міг не проникнути у ество, а значить, і у творчість письменника, тривалий час ізольованого від суспільства нонконформізом, який протистояв суті цього суспільства розумінням самодостатності, вищої життєвої цінності в особистій свободі.

«Масове суспільство», на переконання філософів екзистенційного напрямку, вбиває у людині індивідуально-творче начало, нівелює, знеособлює особистість. Водночас на психіку людини тисне й цивілізація з її науково-технічним прогресом, часто неконтрольованим, неспівмірним з природною здатністю людини до адаптації, внаслідок чого порушується усталена гармонія, рівновага між людським буттям і природними ритма-

ми, руйнується лад у душі, людина занепадає, втрачає даровану їй Богом індивідуальність. А розлад людини із суспільством і з людьми, а часом і з самою собою, і створює відчуття абсурду, беззмістовності й безглуздості життя.

З екзистенціалістського погляду суспільні відносини, історичні закономірності – віддалені абстракції, з якими людина безпосередньо не стикається в своєму існуванні, реальність існування – життєві ситуації, які повсякчас вимагають вибору рішення, лінії поведінки. Вбачаючи в свободі особистості вищу життєву цінність, екзистенціалісти тлумачать існування людини як драму свободи, бо на кожній фазі самотворення особистості воно залежить від кожного її вибору, кожного рішення¹.

Екзистенціалізм як художній напрям базується на концепції абсурдності життя, відчуття якої викликане суперечністю між «життям у собі» та «буттям у суспільстві». Апологети його сприймають людське суспільство, існування в ньому особистості як суцільне непорозуміння, абсолютний абсурд, коли людина стає жертвою великої організації, втискається у прокрустове ложе норм, позбавлених людського змісту; однак вони не заперечують того, що людський розум прагне цей абсурд подолати, внести в нього логіку, сенс. Та попри всі зусилля це марна справа, сізифів труд, бо така мета недосяжна, і в цьому безрезультатному домаганні мети й полягає увесь трагізм людського існування. Як «філософія існування», «філософія самотньої свідомості», екзистенціалізм зосереджує основну увагу на понятті існування (екзистенції) як закономірної передумови життя в тоталітарному суспільстві і взагалі у такому суспільстві, де людина відчувається незахищеною від ворожих їй антилюдських сил і змушена втікати «у себе», відмежовуватися від суспільства, внаслідок чого виникає абсурдна ситуація подвійного життя: справжнього в собі і несправжнього – в суспільстві. Основне питання філософії екзистенціалізму: як жити, якщо жити не варто, яким змістом наповнити життя, позбавлене будь-якого сенсу (беззмістовним називав своє життя один з родона-

¹ Наливайко Д. Трагічний гуманізм Альбера Камю: Вступ. стаття // Камю А. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1991. – С. 14.

чальників цієї течії С. К'еркегор, А. Камю вважав, що абсурд – це метафізичний стан свідомої людини, а Ж.-П. Сартр узагалі твердив про абсурдність народження, як і абсурдність смерті, про те, що світом керує тотальний абсурд).

Лише у свободі вибору людина реалізує себе, і це єдині можлива форма самореалізації особистості в абсурдному світі – такий постулат домінує у системі екзистенційного сприйняття світу. За тоталітаризму такий вибір завжди передбачав дилему: або ти зраджуєш себе й працюєш на «систему» (можливі хіба що варіанти: робиш це, сліпо вірячи в її ідеологію чи, відчуваючи її облудність або й будучи переконаним у цьому, працюєш на неї заради якоїсь власної вигоди, як-от благополуччя, кар'єри тощо), або, відкинувши конформізм, зберігаєш себе, свою індивідуальність, але ціною відчуження од суспільства, ціною внутрішньої еміграції, а то й ціною каральних методів, що їх система застосовувала до інакомислячих. Перший шлях перетворював людину на підневільного раба, на коліщатко величезного державного механізму, чиє життя суворо регламентоване, зведене до схематизму; при цьому будь-які спроби мислити придушуються, узурпується саме право бути людиною мислячою.

Тож у суспільстві, де все підкоряється ідеологічним приписам, щоб зберегти своє істинне «Я», залишитися особистістю, людина змушена робити вибір на користь другого, вельми нелегкого шляху – втечі «в себе», зосередження на своїй екзистенції. Руйнування зв'язків людини зі світом, іншими людьми, її замкнутість на власному «Я», самоусвідомлену самотність треба розглядати як захисну реакцію індивіда на тотальне поневолення його свідомості, тотальне контролювання системи вчинків людини, її переконань, світоглядних і моральних засад та нав'язування тією ж системою «єдино вірної ідеології», моралі, оптимального, з її погляду, способу життя. Вони, Шевчукові герої, здебільшого той світ не розуміють, уникають його принципово, повсякчас відчуваючи його ворожість та антигуманність, уніфікованість і диктат.

На прикладах з творів Валерія Шевчука бачимо, що машина ідеологічної «обробки» чатувала на людину з дитячих літ, силкуючись зробити її подібною до інших, змусити мислити, «як усі», нічим не виділяючись з-поміж інших. Те, що в радянській системі звалось колективізмом, насправді було руйнуванням, нівеляцією особистості, підпорядкуванням її волі й вчинків загальноприйнятим канонам, позбавленням самостійності думок і вчинків, втечею від себе, від права власного вибору, бо те право передається в таких умовах колективі. Те, як працювала та пекельна ідеологічна машина, бачимо на сторінках ранньої повісті Валерія Шевчука «Середохрестя», написаної 1966 р.

У світі тотального пригнічення особистості перед молоді людиною поставала дилема: або розчинитися в масі, змирившись із втратою власного «Я», як це робить переважна більшість людей, чи залишитися самим собою – ціною відчуження од суспільства, його нормовано-уніфікованих приписів і трафаретних моделей поведінки. Михайло, один з героїв «Середохрестя», обирає друге – йому чужий, відразливий агресивно-наступальний колективізм, який ламає людину, вимагаючи повного послуху, беззастережного підпорядкування думок і вчинків. Варський, інший герой цієї повісті, без вагань приймає першу пристосовницьку модель поведінки. Тобто сповідується одна система думок на офіційному рівні, загальноприйнята, і друга – для власного, «внутрішнього» вжитку, але вже істинна, невдавана. Це означає, що в тоталітарному суспільстві людина змушена чинити так, як її до того спонукають обставини, але при цьому здебільшого усвідомлює, що робить зло, або ж сама себе переконує, що воно є добром, помножуючи при цьому міру того зла. Іноді ж ці критерії так у ній перемішані, що вона й сама не дає собі звіту, де добро, а де зло. Водночас це зло виступає у Шевчука формою існування абсурду, трагізмом людської долі, яка це зло не здатна здолати.

Шевчуків «образ» до часу заснулої біди, ворога, що становить одне із трьох «Я» людської душі, – дещо трансформований образ чуми з твору Камю, яка є не лише хворобою, руйнівною епідемією, жорстоким спосо-

бом життя людей, але насамперед смертю, котра спить до часу всередині життя і здатна несподівано прокинутися. Паралелі між «Чумою» А. Камю та «Мором» Валерія Шевчука (безпосередній вплив французького твору останній заперечує, акцентуючи на тому, що в час написання «Мору» із творчістю свого попередника в силу ідеологічних перепон не був знайомий) дають право говорити про подібні образи-символи, якими є чума і мор, багатозначно використані обома письменниками для викриття антигуманної вбивчої природи тоталітарних режимів, а якщо дивитися ширше – того абсурдного світу, де так гостро стоїть проблема вибору.

Самою своєю природою тоталітаризм, який, за Валерієм Шевчуком, є певним результатом розгармонізації людини, що прийшла з прийняттям християнства, запрограмований на придушення та руйнацію. Власне, він сам собою абсурдний, оскільки спотворює сутність людини, спонукає її жити за своїми абсурдними законами. Інша річ, що людина, народжена й сформована в таких умовах, коли з ранніх літ вбивається сама здатність мислити, часто-густо не здатна збагнути алогічності усього довколишнього життя, зрозуміти, що живе вона в абсурдному світі й змушена чинити за його абсурдними законами. Те відчуття виникає частіше десь на інтуїтивному рівні, і марно більшість Шевчукових героїв уражена незбагненою тугою, яка позбавляє їх душевної рівноваги й спонукає втікати од себе, а насправді, у себе, свій внутрішній світ.

Метафізичне страждання – центральну тему літератури абсурду – знаходимо на сторінках повісті Валерія Шевчука «Набережна, 12», написаній ще 1964-го. Один з головних персонажів твору – швець – відчуває беззмістовність свого життя, глибоко переживає втрату абсолютних цінностей у ньому, що спричинює до пияцтва і розпачливо-болючих роздумів про життя, його зміст, про життя після смерті.

П'ять років довелося витратити Іванові, героєві повісті «Гість удома» («Роман юрби») на те, щоб повернутися до тієї домівки, з якої його багато років тому було забрано (ми про це лише здогадуємося) до таборів. Ті формальності, що їх тоталітарна система звела в ранг

закону, аби принизити людину, позбавити її права на найелементарніші речі, змусили його, наче равлика, пересуватися разом з «порожньою хатою». Абсурдним є Іванове відчуття – відчуття гостя у власному домі. Але це водночас і закономірність – закономірність тієї тоталітарної системи, яка має таку безмежну владу над людиною.

Ліна Іванівна з повісті «Голуби над дзвіницею» – це образ людини, котра беззастережно прийняла «правила гри» системи й віддано їй прислужувала, не вбачаючи тут жодних моральних перешкод. Зробивши свій вибір на користь системи ще в молоді роки, вона вже не змогла жити інакше: повністю втративши своє «Я», підпорядкувала себе тій ідеологічній машині, яка потребувала все нових і нових жертв. Як і все нових виконавців, яким і стає Юра. На таких, власне, і трималася тоталітарна система, і письменник показує «механізм», з допомогою якого вона безвідмовно діяла на неозорих просторах останньої в світі імперії.

Життя родини Білецьких («Білецькі» із саги «Стежка в траві») може видатися абсурдним для людини необізнаної, для самих же Білецьких – це узвичаєний спосіб існування. Бачимо, як повертається до нас своїм найабсурднішим боком сталінська тоталітарна система, яка розправлялася з людьми нерідко без будь-якої причини – через те лише, що пекельну репресивну машину було запущено і вона щодня потребувала все нових і нових жертв.

Герої «Білецьких» – антиподи Ліни Іванівни з повісті «Голуби над дзвіницею». Правильний вибір зробив Сильвестр, зберігши свою людську індивідуальність, істинну свою сутність, прирікши себе на довгі роки заслання – він не шкодує за тим, як безглуздо склалося його життя. Залишилася вірною своєму «Я» і Ванда: її внутрішнє життя минало в цілковитому відчуженні від життя зовнішнього з його заборонами згадувати навіть чоловікове ім'я, з офіційним документом про розлучення, з підкресленою байдужістю до тієї частини життя, яка пов'язана з чоловіком.

Прикметно, що більшість витворених героїв Валерія Шевчука свій вибір робить на користь особистої свободи,

яка можлива лише за умови відчуження від антигуманного, абсурдного у своїй суті світу. Та читач стає свідком життя цих героїв, як правило, за ризикою уже звершеного вибору. Письменник нечасто стає зі своїм героєм на ту ризик, щоб показати якісь його сумніви чи душевні боріння. Персонажам Шевчукових творів (йдеться насамперед про твори сучасної тематики) ті вагання щодо доцільності вибору мовби й незнайомі, вони, здається, від початку свідомі свого однозначного вибору – на користь збереження свого істинного «я». Зрозуміло, ціною «втечі в себе».

За А. Камю, відчуття абсурду виявляється також у гострому переживанні проминальності часу. Власне, цим почуттям перейнята більшість творів Валерія Шевчука – від тих же «Набережної, 12», «Середохрестя» до повісті «Камінна луна» чи роману «Дзигар одвічний». Відчуття проминальності часу героями Валерія Шевчука замикається на відчутті його колообігу (таке бачення життя як вічного руху письменник відображає навіть у назвах творів – «Дзигар одвічний»). Та попри відчуття вічності й нескінченності життя їм не чуже й таке екзистенційне почуття, як страх перед своїм безповоротним зникненням, а значить, і метафізичне страждання. Адже для апологетів екзистенціалізму найвищою цінністю та метою людського життя фактично є смерть, бо вони вважають, що буття минає на тлі смерті, а відтак умирання – процес безперервний.

На Шевчукових героїв також невмолимо чигає смерть, як-от на старого Діденка («Дзигар одвічний»), котрий, по суті, відчуває, як слабшає і випускає з рук кермо свого вутлого домашнього корабля, дихання смерті постійно відчуває і герой оповідки «Полюбовне розлучення» («Роман юрби»), якесь «короткочасне змірання» час від часу переживає і герой повісті «Втеча». Та для Шевчукових героїв – хай би яким абсурдним, а то й трагічним було їхнє життя – смерть не є найвищою метою їхнього буття. Швидше, такою метою є досягнення гармонії, гармонії зі світом і найперше – із самим собою. Хіба що вся його проза доводить, що цей деспотичний світ не дає можливості бути гармонійною істотою.

Прикметно, що Валерій Шевчук, як правило, не вписується тут у своєрідну схему екзистенційних пошуків, коли від «естетики абсурду» здійснюється перехід до «естетики бунту». Так, його Пустовойтенко настільки кволий душею, настільки спустошений своїм страдницьким шляхом, поневіряннями та абсурдно-безглуздим за своїми складнощами переселенням з Алтаю до рідної домівки, що йому вже неможливо позбутися отого кволого в собі, яке, зазначає автор, зневільнює людину і робить її безпорадною. Абсурдність Іванового життя не вичерпується сюжетом його важкого повернення додому – адже абсурдним є й те, що герой, власне, не відчуває радості своєї перемоги на тому неймовірному шляху, щастя повернення його якесь кволе, непевне, сказати б, відчужене од його людської сутності.

«Гість удома» дає нам для осмислення таку ситуацію, яка на прикладі «людини абсурду» як породження абсурдно-ворожого суспільства, якою є Пустовойтенко, показує злочинну суть тоталітарної системи, що не тільки пожирає індивідуальність, гасить будь-яку ініціативу, руйнує творче начало, але й убиває в людині саму здатність мислити і – що найзлочинніше – вбиває саму надію на щось краще, доводячи людей до духовного та морального змертвіння. Оцей лейтмотив збайдужіння до будь-яких проявів життя уподібнює героя Шевчукової повісті «Гість удома» (вдумаймося в абсурдність цього поняття, винесеного у назву твору, – це трохи нагадує назву роману Г. Бьолля «Дім без господаря», тільки в Шевчука ця назва вже сама собою екзистенційна) до героя роману А. Камю «Сторонній».

Без перебільшення можна твердити, що майже всі твори Валерія Шевчука – незалежно від того, якої вони тематики, сучасної чи історичної, – перейняті мотивами абсурдності життя, ескапізму, відчуженості від світу зовнішнього, втрати об'єктивних і осмислених спонук діяльності та потреби у ній, відчуттям монотонності та механічності людського існування. Письменника передусім цікавлять взаємини людини й світу, що дедалі більше позначаються відчуженістю. Причому взаємини людини й світу цікавлять письменника у глибинному вимі-

рі, у контексті усього людського буття. В інтерв'ю А. Пивоварській він підкреслював:

Я взагалі вважаю, що безмірна самотність – одне з найбільших лих людини ХХ століття. Своїми творами я намагаюся лікувати себе, а одночасно й інших людей, що почувуються самотніми. Ми живемо у досить складні, часом страшні часи. Один з їхніх парадоксів – що людина може вберегти свої благородні риси саме в самотності. Тому вона є водночас і прокляттям, і благом¹.

У тому ж інтерв'ю письменник зазначає, наголошуючи на своїй концепції художнього відображення життя:

У своїх книгах я намагаюся створити образ мешканця світу, самотньої Вселенської Людини. Це символ людського буття, розкладеного на мільйони інших буттів, розсіяних по цілому світу².

І водночас чим це не самозізнання письменника у прихильності до екзистенційної філософської течії? Й окрім того, лейтмотив усієї творчості Валерія Шевчука, перейнятої філософським осмисленням світу й людини у цьому світі, який бачиться йому, як і його попередникам, що сповідували постулати екзистенціалізму, ворожим людині. Лише в своєму домі (містка й наскрізна метафора багатьох творів Валерія Шевчука), який, власне, є фортецею, людина борониться від нього, однак повсякчас відчуваючи й «прокляття світу в собі».

Ця апологія рідного дому, що нею перейнята вся творчість письменника, може, найбільше вияскравлюється в образі провінційного поета Сильвестра («Білецькі», сага «Стежка в траві») – саме він, як зазначає Р. Корогодський у передмові «Втеча від самотності, або Апологія рідного дому» до двотомника Валерія Шевчука «Стежка в траві», віднаходить «стежку в траві як символ намисленого, омріяного ідеалу. Для поета (додамо: й для самого письменника також – Л. Т.) було важливо,

¹ Пивоварська А. Дім на горі. Розмова з Валерієм Шевчуком // Сучасність. – 1992. – № 3. – С. 56.

² Там само.

щоб у понятті стежки містилися й філософський ідеал родини, й естетичний»¹.

Самозберігаючись, герої Валерія Шевчука втікають у свій внутрішній світ, який, проте, не є таким одновимірним, як здається на перший погляд. З-поміж них знаходяться люди, здатні на філософське осягнення буття й духовне самовдосконалення, вони шукають виходу із свого монотонного, абсурдного існування. Відчуваючи навіть абсолютну, неподолану самотність, вони таки прагнуть вирватися за її орбіту, подолати оту неподолану межу. Попри увесь свій ескапізм, вони не вилучені цілковито з усіх систем інтегрування або ж роблять спробу такої інтеграції. Та, зрештою, немає підстав – і екзистенціалізм, власне, неспроможний довести протилежне – твердити категорично, що людина може перебувати абсолютно поза суспільством та людською спільнотою. Хоч би якою самоізолюваною вона була, хоч би як сповідувала засади ескапізму, все ж мусить ходити на роботу, виконувати найелементарніші громадянські функції, тож її існування все ж об'єктивно бодай певною мірою підпорядковується специфічним суспільним вимогам. Інша річ, що «філософія існування», яку сповідують ці герої, не дозволяє їм цілковито інтегруватися в суспільство, включатися в певні суспільно-історичні процеси, займатися громадсько-політичною роботою чи навіть цікавитися нею.

Однак втрата осмислених мотивів діяльності за таких абсурдних умов, які пропонує реальне життя, не здатна цілковито поруїнувати структуру особистості: залишається можливість бодай якоїсь самореалізації, хоч би у хобі чи у «взаєморозумінні» з природою. З особливою виразністю цей мотив звучить у повісті «Камінна луна» та в романі «Дзигар одвічний», що, власне, ріднить його персонажів – до певної міри – з героями романів А. Камю «Сторонній» та К. Гамсуна «Пан».

Неважко помітити, що душевна погідність Шевчуків героїв, відчута ними при спілкуванні з природою чи за читанням, малюванням, нетривка, бо вони настільки вразливі, що ту їхню гармонію дуже легко зруйнувати.

¹ Корогодський Р. Втеча від самотності, або Апологія рідного дому // Шевчук Вал. Стежка в траві. Житомирська сага. – Т. 1. – С. 17.

Жаль, що вносить дисонанс у їхнє життя, поступово, від твору до твору, переростає у тугу, котра огортає душі цих персонажів дедалі щільніше й безнадійніше, руйнуючи тимчасовий спокій. Їх з'їдає туга, мучить нуда, навідує нудьга чи й нудота (одразу виникають асоціації з романом Ж.-П. Сартра «Нудота»). Від себе, від свого невдоволення (а невдоволення те – від неможливості самореалізуватися, розкритися, виявити свою людську сутність, деформовану абсурдними умовами реального життя) неможливо втекти. Прикметно, що герої ці часто й не можуть збагнути причин тієї незрозумілої туги, вони з нею живуть, зживаються, змирившись, не намагаючись навіть аналізувати те, що з ними відбувається. Вони наче й задовольняються своїм ізольованим існуванням, цілком свідомі свого вибору, як, скажимо, та ж Ванда Білецька («Білецькі», сага «Стежка в траві»), але разом з тим щось неопоясанне руйнує ту ілюзію. Щось, що має цілком конкретну назву – абсурд, створює відчуття зайвості, непотрібності в цьому світі, неможливості досягти гармонії, сповна розкрити свої природні нахили.

Їм знайомий Ясперсів «страх», часто персоніфікований, як у повісті «Птахи з невидимого острова», Гайдеггера «тривога». А герой повісті Валерія Шевчука «Втеча» здається сам собі смішним у спробі втечі від самого себе; у пошуках неіснуючого спокою він міркує: може, ми шукаємо того, від чого тікаємо, біжучи по колу?

Оце екзистенційне коло, що замикається і розімкнута яке не під силу нікому, – зайвий доказ того, що письменник у своїй творчості віддає данину «філософії існування». Але, на противагу А. Камю, котрий, відходячи од ідеї абсолютної свободи, формулює поняття відповідальності, яке тлумачить, однак, у душі своєрідної духовної еміграції, та Ж.-П. Сартрові, у котрого відповідальність перетворюється на всезагальну вину, Валерій Шевчук од відчуття трагізму людського існування – визначальної риси екзистенціалізму, – обминаючи безрезультативне та безнадійне бунтарство героїв Камю, – приходять до усвідомлення того, що вічна невдоволеність якраз і рухає нами, спонукаючи знову й знову

починати усе спочатку, аби – попри абсурд життя – таки збудувати свою життєву піраміду, вийти переможцем із цього постійного змагання з абсурдом, який у Шевчука має ще й промовисту назву – *будень*.

Типово екзистенційний герой в інтерпретації Валерія Шевчука у прагненні зберегти свою внутрішню свободу спроможний на трагічний жест протесту проти безглуздя існування, хоча заздалегідь розглядає цей жест як дію, приречену на поразку (перехід від «естетики абсурду» до «естетики бунту» виразно простежено у романі А. Камю «Чума»). Однак у Валерія Шевчука перехід від «естетики абсурду» до «естетики бунту» не набирає виразних, безперечних рис. То радше не «естетика бунту», а «естетика протистояння», властива, власне, самому письменникові у його хоч і небунтівливому, але впертому й послідовному протистоянні тоталітарній системі. Далекі від образу «бунтівливої людини» Камю, герої Валерія Шевчука, проте, стають на прох із буднем, відвойовуючи бодай якісь клаптики духовного простору. Власне, «людиною бунтівною» є хіба герой історично-фантастичної повісті-метафори «Птахи з невидимого острова». Вибір свободи шляхом смерті – так утверджує Олізар свою свободу духу. Тобто лише вільним вибором людської особистості можна побороти абсурдний світ ірреального, в якому волею обставин опинився герой твору, – доводить письменник.

Загалом же, за окремими винятками, можна говорити про те, що індивідуум у трактуванні Валерія Шевчука, як правило, не повстає проти власної долі, але все ж свідомо утверджує самодостатність як істинну свою природу, розуміючи її як моральний обов'язок протидіяти фатуму.

Теорія «абсурдного бунту» А. Камю, заявлена ним у романах «Чума», «Людина бунтівна», «Міф про Сізіфа» як перехід від споглядання абсурду до трагічного, безцільного та безнадійного бунтарства, загалом чужа Валерієві Шевчуку – йому ближчим є Голдінгове запитання: у якому становищі людина втрачає змогу «вільно вибирати» і наскільки «вільним» є її падіння? Письменник творить не «людину бунтівну», а Шевчукову «людину нескорену», розвиваючи і збагачуючи погляди

екзистенціалістів сковородинівською філософією, яка мусить бути і є основою української ментальності.

Зазначимо, що на противагу А. Камю, котрий сприймає будь-яке людське діяння як сізифів труд, тобто роботу, позбавлену будь-якого сенсу, Валерій Шевчук створює свою власну метафору бачення й освоєння світу – піраміду, яку буде і не може збудувати дитина. Але коли б цей процес таки завершився, піраміда стояла б, наче мертва, бо «*все споруджене по-своєму вмирає*», а відтак зникає й інтерес. Отже, Шевчуків закон піраміди як процес пізнання і самопізнання власних можливостей дає людині шанс щоразу починати все спочатку – з надією на перемогу.

Тож трансформуючи «естетику бунту», письменник приходиться від «естетики абсурду» до свого метафоричного закону піраміди, за яким, заздалегідь передбачаючи можливу поразку, людина все ж наповнює своє життя змістом, прагнучи якоїсь мети, одухотворює його, стаючи зрештою господарем своєї долі. Ідеалом для Валерія Шевчука залишається гармонія, досконалість, довершеність. Ідеалом недосяжним, але прагнути якого людина повинна.

При врученні Валерієві Шевчуку Шевченківської премії письменник так сформулював свою творчу позицію:

Естетична програма мого творчого покоління була і лишається простою: увага до пересічної людини, до людини серед людей, людини серед тижня – саме тієї, котра живе побіч тебе. Навіть у своїх історичних творах я завжди прагнув до зображення саме такого героя, бо вважав і вважаю, що це один із достойних способів повернути літературі її високе, гуманістичне, загальнолюдське призначення. Вважав і вважаю: тільки любов'ю до малого, часом упослідженого, але добротворного брата свого можна виміряти сенс своєї праці...¹

І ця естетична програма творчого покоління шістдесятників є повною мірою естетичною програмою самого Валерія Шевчука: він залишається їй вірним упродовж цілого свого життя. Працюючи в літературі вже понад

¹ Цит. за: *Корогодський Р.* Втеча від самотності, або Апологія рідного дому // *Шевчук Вал.* Стежка в траві. Житомирська сага. – Т. 1. – С. 48.

піввіку і написавши десятки творів як із історичної тематики, так і з життя своїх сучасників, у результаті художнього освоєння буття, створення своєї «*нової реальності*» він напрацював світовідчуття, яке закорінене в екзистенціалізмі, однак відрізняється од нього тим, що попри все має таки життєствердне начало. Не відкидаючи трагізму буття, надто в умовах тоталітарного світу, письменник привносить у людські дії та вчинки сенс, мету. Письменник подужав осягнути світ цілісним, вбудувавши цілісну систему філософського осмислення буття людини, пізнання її через епохи та часи, і витворити новий для нашої літератури тип сучасного роману філософського насичення, який, синтезуючи новітні європейські філософські віяння, зберігає барокові традиції, глибоку сковородинівську філософію, «філософію серця» П. Юркевича, глибинні пласти власне українських фольклористики та міфології.

Потужний гуманістичний заряд творчості Валерія Шевчука, цілісна філософська система бачення світу як арени боротьби між добром і злом дають нашому сучасникові тривкішу й реальнішу можливість знайти точку опертя в нинішньому суперечливому посттоталітарному світі й не піддатися відчаєві од марнотності зусиль досягти в ньому гармонії. Адже, попри глибоку перейнятість екзистенційними мотивами, ця проза сконцентрована не на сугестії розпачу, екзистенційній безвиході, а на пошуках сенсу буття. Й саме тому вона може гідно репрезентувати сучасну українську літературу на світових обширах¹.

¹ Ширше див.: *Тарнашинська Л.* Свобода вибору – єдина форма самореалізації в абсурдному світі: (проза Валерія Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму) // *Сучасність.* – 1995. – № 3. – С. 117–128; *Тарнашинська Л.* Художня галактика Валерія Шевчука. Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської культури. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2001.

КАТЕГОРІЯ ІДЕАЛЬНОГО ЯК ХУДОЖНЯ ТА ЖИТТЄВА ПРАКТИКА:

Євген Сверстюк

...Хоча зроблене ним ще далеко не всі оцінили.

І. Дзюба

...Як гарно й природно ця людина особистим стилем своєї культури вписується в європейський контекст.

І. Кошелівець

«Свобода думки, духу й чину...»

Ці слова М. Коцюбинської, здається, щонайкраще характеризують суть Євгена Сверстюка, котрому випало відбутися 12-річне ув'язнення за літературно-критичні твори «Собор у риштуванні», «Іван Котляревський сміється», «Остання сльоза», «На свято жінки» та інші, що поширювалися в самвидав, а потім публікувалися за кордоном українською, англійською, німецькою та іншими мовами. І лише через роки й роки – аж 1999-го – прийшли до українського читача у книзі вибраного «На святі надій», що репрезентувала більш ніж 30-річний його творчий доробок.

М. Коцюбинська підкреслює:

Доробок Євгена Сверстюка як критика і публіциста – а це доробок значний і якісно, і кількісно – позначений великою внутрішньою сконцентрованістю ідеї. Магістральна ідея – значення духовності у формуванні людини, нації, суспільства, її безсумнівний пріоритет у всій

ціннісній системі суспільного буття. Нині ця ідея загальноновизнана – корозія бездуховності, що роз'їдає наше суспільство, надто очевидна. А він починав «лупати скалу» й бити на сполох давно, коли за такі ідеї дорого треба було платити¹.

«Дні без надій і втіх...»

Думається, що якби навіть не зародилося в ті роки руху шістдесятництва, не з'явилося тієї когорти (а радше – горстки) людей, котрі відважно пішли проти течії, відчувши, проте, легкий повіт попутного вітру хрущовської «відлиги», Євген Сверстюк усе одно вибрав би дисидентство – хай і одиноким: такий непереборно-донкіхотський романтизм рухав ним тоді, коли розум осягав усю приреченість виступів проти влади. «А я з дитинства не міг відмовитись від спокус новизни і кидався в воду і плив собачим стилем»² – писав він 31 травня 1981 р. у листі до Ю. Луцького, дружба з яким зав'язалася відтоді, як цей останній, заступник директора Канадського Інституту українських студій від імені українських науковців привітав Євгена Олександровича з його 52-річчям – йшов уже 8-й рік Сверстюкового ув'язнення і заслання – маючи симпатію до одного з чільних учасників руху опору в Україні ще й із тієї причини, що чотирма роками раніше з допомогою Українського інституту в Гарварді опублікував в англійському перекладі його книжку «Clandestine Essays».

Пішов би, розуміючи, що:
Лицарський вік минув.
Лицарство – вік оман.
Може, пародію втну
На лицарський роман?³

(«Сервантес»)

¹ Коцюбинська М. Кризь велику призму // Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. – К.: Наша віра, 1999. – С. 6–7.

² Луцький Ю. Листування з Євгеном Сверстюком. – Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1992. – С. 19.

³ Там само. – С. 12.

«Лицарський роман», що часом і справді здавався пародією, а надто часто абсурдом, починався, як і кожний роман, із зав'язки. Нею можна назвати те материне навернення до традицій, до християнських традицій, які освітлювали весь життєвий шлях, чи той день, коли писав на стінах власної хати «Смерть Гітлеру й Сталіну» чи читав хлоп'ям 44 правила життя українського націоналіста... Народжений у сім'ї волинських селян (с. Сільце Горохівського району) Олександра Тихоновича та Євдокії Яківни, він був сьомою, наймолодшою дитиною, а проте знав усі принади дорослого життя: брата Якова було засуджено за участь в УПА.

А можна назвати й ті роки, коли приходив у літературу «від психології» (1952 р. закінчив відділення «логіка і психологія» Львівського університету, у 1953–1956 рр. – аспірант Київського Науково-дослідного інституту психології), свідомо уникнувши філфаку, де, на його думку, були конячі дози фальшу, спроможні вбити будь-яку живу душу, від учительської «кар'єри» в Почаєві (яка тривала аж півроку – система цькування «занадто розумних» діяла безвідмовно на всіх рівнях), від аспірантури (до захисту дисертації його не було допущено) і далі – Полтавського педінституту (1956–1959), де спрацювала все та ж система «зрівнялівки умів». Неважко здогадатися, що його курс лекцій з української літератури в ті роки «відлиги» істотно відрізнявся од того, що тоді читалося у вишах з обов'язковим марксистським підходом. Ясна річ, «професорська кар'єра» викладача, який замість рекомендованих джерел і сам читав забороненого С. Єфремова, і студентів знайомив, закінчилася вже на третьому році «скороченням штатів». Зрештою, це видно зі Сверстюкових публікацій 50-х–60-х років минулого століття про Мирного, Грабовського, Шевченка, Гете, Сервантеса, Тургенєва...

Підхід Сверстюка був настільки дистанційований від матеріалістичного й соціологічного, що це можна розглядати як перегляд марксо-ленінського стереотипу в ідеалістичному й психологічному ключі. Друковані під нейтральними псевдонімами, його публікації не привернули в той час «пильної» уваги «літературних нагледа-

чів». Але те, ясна річ, могло тривати недовго... Воно й тривало недовго – «аж» до 1965 р.

Цілком ймовірно, що та зав'язка припадала на роки роботи в журналі «Вітчизна» (1961–1962), куди в 60-ті роки горнулася бунтівлива молодь, і де І. Дзюба очолював тоді відділ критики, Євген Сверстюк – відділ прози, потім нарисів і публіцистики. Саме у той період відбулося зближення з колегами й однодумцями І. Світличним та І. Дзюбою. Може, вона припала на роки перших публікацій у цьому часописі та в «Літературній газеті», коли Сверстюкове ім'я стало відомим на хвилі його критичних виступів, чи на цілком конкретний 1962-й, коли «вилетіли» з редакції і Дзюба, і Сверстюк, і редактор їхній Д. Копиця. А далі, уже за кілька років, треба було ще й пережити те, що коло «своїх» дедалі більше звужується – коли почали один за одним відходити, здавалося, найнепоступливіші... Настав момент істини: мало було думати так, як учора, потрібно було робити так, як думаєш, – так згодом прокоментує він ту ситуацію.

А може, зав'язка припадала на той період, коли через «не ту» доповідь на науково-практичній конференції зірвався захист дисертації в Одесі. Чи, вірогідно, на той час, коли Г. Кочур познайомив з рідним братом М. Зєрова – Дмитром Костьовичем, котрий працював в Інституті ботаніки АН України, а Сверстюк саме влаштувався на роботу в «нейтральний» для його репутації «Український ботанічний журнал», де його п'ять років (1965–1972), аж до арешту, терпіли на суто технічній роботі – відповідального секретаря. Люди того покоління добре пам'ятають, як у тісній редакції по вулиці Репіна збиралася творча інтелігенція – ті, хто перебував під підозрою влади й негласним наглядом. Коли 1960 р. в Києві виник Клуб творчої молоді, що став центром неофіційного культурно-громадського життя, Євген Сверстюк був одним з-поміж активних його учасників – поряд із В. Симоненком, І. Світличним, І. Дзюбою, Л. Костенко, І. Драчем, Л. Танюком, А. Горською, Г. Севрук, Л. Семікіною та ін. За Сверстюковими сценаріями тут проводилися вечори пам'яті Шевченка, Франка, Лесі Українки – і то були незабутні події в культурному житті тогочасної столиці.

Та залишалося все менше можливостей для творчої самореалізації. Коли перед Сверстюком зачинилися двері всіх видань (вряди-годи ще вдавалося надрукуватися у таких часописах, як «Література в школі» чи прямишівська «Дукля»), коли вже не було можливості підписувати своїм власним прізвищем передмови до видань (так, передслово до «Дивних пригод Петера Шлеміля» ще з'являється за його авторством, а вже Сверстюкові передмови до «Планети людей» Екзюпері та «Вибраного» Гете довелося підписувати прізвищами перекладачів), він створює свої есеїстичні шедеври «Іван Котляревський сміється» та «Собор у риштованні».

Вірогідно, цією зав'язкою можна назвати день перших обшуків – 12 січня 1972-го р. – у Стуса, Світличного, Дзюби, Оксани Мешко, Шумука, львів'ян Чорновола й Калинців... Коли зрештою прийшло усвідомлення, що підтримки, власне, нізвідки немає – ні з-за кордону, ні з верхів, ні з низів, і що вони, та маленька горстка одчайдушів, замкнуті у власному просторі, окресленому їхньою непоступливістю, безстрашністю й розумінням, що покликані йти до кінця.

З початком репресій Євген Сверстюк відкрито виступає на захист В. Чорновола, С. Караванського, В. Мороза, А. Горської. На той же період припадає й написання ним нелегальної праці «У справі процесу над Погружальським» – як спроби сказати чесне слово про підпал українки в Центральній науковій бібліотеці як про одну з акцій цілеспрямованого нищення національної спадщини.

Та хоч як би там було, все це разом «зав'язувало» тугий вузол Сверстюкової долі.

Пред'явити звинувачення як таке, конкретне звинувачення, не було достатніх підстав. Власне, Сверстюка було засуджено за виступи опозиційного характеру. До того ж слідчі мали в руках неспростовний аргумент – його книжку «Собор у риштованні», вперше випущену 1970-го спільним виданням Першої Української друкарні у Франції та Українського видавництва «Смолоскип» ім. В. Симоненка у США – без відома і згоди автора, але з отаким-от (узятим видавцями з тексту) авторським епіграфом:

Творці української літератури віддали найкращі сили мистецтву, не отримавши за це ні гроша, і якщо не всі вони були знайомі з тюрмами, то всі, принаймні, з жандармами.

Хіба може таку літературу зрозуміти людина, яка ніколи не відчула, що таке громадська мужність і обов'язок совісті?

Можливо, не випадковим – як і все у житті – є той факт, що після п'ятнадцятимісячного слідства – від січня 1972-го до квітня 1973-го – суд над Сверстюком відбувся у Великодню п'ятницю, у день розп'яття Христа.

Від Сверстюка чекали зречення, осуду книжки, виданої за кордоном, яка, по суті, опозиціонувала системі у головному – в питаннях устоїв. Осуду не було. Тим більше не було зречення. Був тихий, спокійний, неспішливий, з ледь вловимими нотками іронії голос – голос людини, переконаної у своїй правоті. Останнє слово Євгена Сверстюка на суді – не спроба виправдання чи покаяння – спроба звіту перед власною совістю. І усвідомлення своєї долі, свого покликання:

Мені випало гірке щастя спілкуватися і працювати з людьми рідкісно талановитими і шляхетними – про подібних раніше я читав лише в книжках. Щастя жити високими культурно-громадськими інтересами і нехтувати особистими. Щастя спізнати суворість і вагу великих слів – правда, честь, обов'язок, слів, що становлять морально-етичні підвалини, суть мого світогляду. Честь, що оплачується кров'ю, гідність, що є передумовою життя, істина, до якої йдуть з безстрашністю дослідника – без гарантії повернутися. На цих поняттях я виростав і прагнув до них піднятися, вириваючися з замкненого кола порожніх слів...¹

I –

Знову подвійний стиль.
Знов королівський такт.
Чорні в очах хрести –
Тіні від ґрат в хрестах.
Зболений кожен нерв.
Рублений кожен жест.

¹ Сверстюк Є. Останнє слово на суді // Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. – С. 32.

Власне, нема мене –
Дублений палімпсест¹.

(«Сервантес»)

Вирок за статтею 62 ч. I КК УРСР «за систематичне виготовлення, зберігання та розповсюдження антирадянських наклепницьких матеріалів, які порочать радянський державний та суспільний лад» звучав як 7 років позбавлення волі у таборах суворого режиму із засланням на 5 років.

...А якби не було того виснажливо довгого слідства й суду?.. Але ж були! Та й не могли не бути – та зірка, під якою народився на Андрія (13 грудня 1928 р.) Євген Сверстюк у тихому волинському селі і що її згодом він назве щасливою, не могла не привести його на заслання.

Табірне життя – то, безперечно, кульмінація роману, яка давала духовний «простір свободи», але вимагала надто високої плати від страдника, що зависав «роздвоєний між небом і землею». І про ту кульмінацію, яка тривала аж цілих дванадцять літ життя, Євген Сверстюк згадує дуже стримано, з гідністю людини, свідомої свого покликання на цій землі й свого долею визначеного хреста. Власне, до українського читача враження того періоду Сверстюкового життя дійшли з його чи не першого розлогого інтерв'ю 1993 р.² То, мабуть, був перший прихід дисидента Сверстюка до широкого українського загалу.

А ще та його стриманість од того, що «слова болять». Болять, відлунюючи щемкими спогадами про час, закутий у безвихідь, який веде свій рахунок – живим і мертвим, звершеному й незвершеному...

Як Вічний Жид, я поза колом часу
Розводжу ватру спогадів, утрат³.

(«Твій образ – промінь згаслий, біль і пам'ять»)

¹ Див.: Луцький Ю. Листування з Євгеном Сверстюком. – С. 13.

² Євген Сверстюк. Профіль на тлі покоління (Інтерв'ю В. Пащенко з Є. Сверстюком) // Літ. Україна. – 1993. – 25 лют. – 4 бер.

³ Див.: Луцький Ю. Листування з Євгеном Сверстюком. – С. 27.

Бо табір хоч і «звільняв людину від таємного страху, від прихованого пристосовництва», позбавляючи свободи зовнішньої, усе ж

для справжньої творчості[...] не є місцем ще і в тому розумінні, що в атмосфері постійної сірості, коли бракує барв, облич, якогось ширшого спілкування, людина глухне внутрішньо, вона недоживлена у всіх відношеннях¹, –

можливо, й справді виявляючи риси й таланти, які не виявлялися за інших умов (як, скажімо, поезія ввійшла в табірну долю З. Красівського).

Той шмат життя – поза часом. Але він працював і на час також. Не той час, котрий швидкоплинний, котрий залишає нас за вікнами історії, як потяг привокзальні будівлі, а той, що, складаючись із митей, витворює те, що поза ним, – Вічність... Працював, гартуючи душу, опшляхетнюючи стражданням розум і серце, увиразнюючи риси вдачі – ті, що від народження...

Було би блюзнірством говорити, що саме табірне життя й роки заслання, наповнені стражданням самотньої душі, приреченої, може, на найбільше випробування, коли та душа може говорити хіба що з Богом та ще зорями, які «ті самі, що і дві тисячі літ», і зробили Сверстюка тим Сверстюком, яким ми його нині знаємо.

Безперечно, існує логіка характеру, яка й визначає долю. Або, може, доля визначає логіку характеру? Та хоч би як будувалися причинно-наслідкові зв'язки, логіка характеру привела Сверстюка до арешту, але та сама логіка характеру (що, безперечно, живилася дуже потужним джерелом родинного виховання) й зробила Сверстюка Сверстюком.

Табірне життя – то окрема сторінка біографії, на якій так важко спинятися душі.

Нині Святвечір.
Я сам. З листами.
Тиша – на цілий світ.

¹ Сверстюк Є. Профіль на тлі покоління (Інтерв'ю В. Пащенко з Є. Сверстюком) // Літ. Україна. – 1993. – 25 лют. – 4 бер.

Музика й зорі – зорі ті самі,
Що і дві тисячі літ¹.

(«Нині Святвечір»)

Надрукований 1990 р. в альманасі «Поезія-90» разом із останнім словом на суді (доти відомим лише на Заході з «Вибраного» Євгена Сверстюка, упорядкованого І. Кошелівцем і випущеного 1979-го у Мюнхені «Сучасністю»), цей вірш датований 6.01.80 – один із Святвечорів довгого табірною життя...

Можна зрозуміти Євгена Олександровича, коли він говорить, що арешт був для нього своєрідним полегшенням. Це звільняло від задушливої атмосфери тотального лицемірства й подвійних стандартів, прислужництва й холуйства, стеження й доносів (коли в тюрмі чув за вікном цокання друкарських машинок – йому щоразу здавалося, що то друкують доноси – і це теж можна зрозуміти). Заслання давало чітке усвідомлення того, що плата за нонконформізм – це постійні переслідування й репресії. А ще – ізоляція. Суцільна зона мовчання. Мертве інформаційне поле, що само собою – нонсенс, оскільки інформаційне поле – це завжди рух, новизна. Але його можна було перекрити штучно. Проте був навіть щасливий, коли сидів у камері сам (підсаджування провокаторів – річ не найприємніша) – це давало простір свободи. Й незалежності. На жаль, ніколи не жив в одній камері більше двох місяців – це теж був психологічний тиск.

Ми так мало знаємо про таємницю життя, але здогадуємося, що воно живиться радістю сонячних хвилин. Без них іде повільне згасання, яке просто не відчувається, лише осцилограф міг би зафіксувати видовжені хвилі в моменти оборонних реакцій і чекань на стимули з негативними емоціями (здається, на таких емоціях не виріс ще жоден колос). Власне, людині не треба довгого життя – треба щоб у короткому було чергування стихії природи і гри у людському морі² (з листа до Ю. Луцького від 27 жовтня 1981 р.) –

¹ Сверстюк Є. Нині Святвечір // Дніпро. – 1996. – № 3/4. – С. 10.

² Луцький Ю. Листування з Євгеном Сверстюком. – С. 29–30.

це під впливом випробувань, що випали на долю І. Світличного. Але й своїх також...

Що залишалось? Переконавання. Надії. Відчуття власної правоти. Почуття гідності. А ще – ідеалізм. Пізніше згадував:

Ти входиш в зону смерті й у тій зоні хапаєшся за щось і розбудовуєшся. Це «щось» є суто ідеальний світ. Матеріальний для тебе вже перестав існувати. Якщо ти не схопишся за небо, у тебе нічого немає. Тим небом була віра в Бога. І – саморозбудова (із вище названого інтерв'ю).

«Там не можна було читати нічого фальшивого» – це теж його слова. Перекладав з Шиллера, Гете, Кіплінга... Писав поезії... – аби сягати неба. Багато думав.

Власне, саме це листування стало тим творчим лабораторним майданчиком, а ширше – полем духу, – де відточувалось перо Євгена Сверстюка, зароджувались і кристалізувались думки, що поступово, вже на волі, розгортались із тезисного формату в окремі дослідницькі студії й публічні виступи, різьбився той вектор творчого спрямування, що й визначив місце Євгена Сверстюка в українській культурі ХХ–ХХІ ст. Недаремно ж в одному з інтерв'ю Євген Олександрович зізнався: «Письменником мене зробили тюрма і заслання»¹.

Проте, «тезисний стиль», як потяг до чіткого, вкрай конкретизованого, місткого й насиченого формулювання власних думок, спостережень і переконань залишився з ним назавжди: Євген Сверстюк належить до тих, хто обробляє свій лан найперше «углиб».

...Одна справа – ужинок днів у творчій атмосфері, де світло падає не лише на листок паперу, інша справа – будні сірої роботи, куди капають занесені вітром чутки, щоб згаснути... Мені не думалось, що просто не буде бажаних вийти в ідеальний світ поезії, що так вигасають з літами пляхетні пориви, що буду вічним жидом поза колом часу² (з листа до Ю. Луцького від 22 червня 1986 р.).

¹ «Письменником мене зробили тюрма і заслання» / Розмовляв П. Русенко // День. – 1999. – 11 лип.

² Луцький Ю. Листування з Євгеном Сверстюком. – С. 27.

Опубліковані Ю. Луцьким табірні листи – то, безперечно, вражаючий документ. Документ незнищенності людського духу в умовах екстраординарних. Там немає ані озлобленості, ані нарікань – хіба що промайне екзистенційна туга («Дай Боже нам щось про високу блакить – там не загубимось. Лишимося монадами»¹ (з листа від 9 квітня 1982 р.).

А в післяслові до збірника листів (датованому 20 липня 1991 р., Сан-Дієго) Євген Сверстюк зізнається в тому, що власне, й так видно уважному читачеві:

Милий професор Луцький говорить про одвертість листування – і це правда, естетична правда. Але якщо читач захоче уявити собі життя, від якого я втікав у листи, то тут проскакує тільки часом якийсь одвертий чи прихований штрих. Взагалі, я задумувався, чому допускалась ця епістолярна іділія в зоні особливо суворого нагляду? Мабуть, їм здавалось, що ці листи допомагають приховувати ту реальність, яку вони приховували².

За Сверстюковою стриманістю й самоіронією вчувається хіба що спрага спілкування, пошук у Всесвіті бо-дай однієї-єдиної душі, яка може вислухати. І зрозуміти. Тобто – з ким можна бути на рівних. Говорити – і бути почутим.

Тож – утікання в Шевченка. У Франка. В Достоєвського. У Грабовського. У Свідзінського. Це в ті дні трагедія Франка постала для нього передусім як трагедія розуму «без віри основ», а трагедія Гоголя – як феномен роздвоєного духу. «Кожна велика постать еволюціонує в нашій свідомості» – написав він 12 липня 1981 р. І додав до того:

Мабуть, найцікавіше еволюціонувала постать Павла Грабовського, яка мене завжди манила своєю високою справжністю і вродженим ідеалізмом³.

А ще – вражали його пророчі слова Грабовського: «Ні в одній країні брак самопошани так людей не жере».

¹ Там само. – С. 42.

² Там само. – С. 87.

³ Там само. – С. 25.

«...Його хвалять і жаліють»¹ – це теж про Грабовського, життя якого, чимось схоже на його власне, намагався обійняти зором і серцем.

Сам Сверстюк постановив собі бути таким, аби не хвалили й не жаліли. Тому завжди йшов проти течії. І уникав похвальби – тієї, що від запобігання й бажання догодити, присолодити...

Слабкість хвалити йде від млявості думки, яка інертно підтримує замість дивуватися й упокорюватись духом², –

писав до Луцького 12 липня 1981 р.

Отже, звіди вони, з тих днів і ночей випробування духу, три складові морального імперативу Сверстюка, про які говоритимемо нижче: гідність (тобто самопошана), сумління і віра. А ще – основа основ – любов.

Сплили злости вали каламутні,
Пробивається світло основ,
Встає перша, єдина сутність,
І та сутність всього – любов³, –

(«Я прийду на Свят-Вечір між люди»)

напише Сверстюк пізніше, повертаючись думками до тих вічно пам'ятних днів «без надій і втіх».

І ще один маленький штрих. Євген Олександрович уміє зберігати вдячність до тих, хто підтримав його на життєвій дорозі. Не просто вдячність, а якусь трепетну ніжність – до дисидента Вудки, з яким ділив важкі табірні дні і котрий завчив Сверстюкові вірші напам'ять і виніс їх у вільний світ, до А.-Г. Горбач, котра слала йому з Німеччини по-сестринськи теплі листи й посилки... А ще його морально підтримували професор Сорбонни А. Жуковський, члени ПЕН-клубів Англії, Німеччини, Італії: звідусіль надходили листи на адресу в'язня табору Н389/36 селища Кучино Чусовського району Пермської області Є. Сверстюка... Тут же, за колючим дротом,

¹ Там само.

² Там само. – С. 26.

³ Сверстюк Є. Базилеос // Сверстюк Є. Блудні сини України. – К.: Тов-во «Знання» України, 1993. – С. 160.

багато важила підтримка «своїх», «політичних», зокрема звістки від В. Стуса й І. Світличного з інших табірних зон, членів російської правозахисної групи Сахарова-Ковальова...

...Йде світом та рання, прозора і тиха весна, в якій затаїлась чиста радість життя, саме та метафізична ясність, яка потім закрийється надміром цвіту і буйною зеленню дерев. Пробую згадати себе в таку пору життя, але все насуваються і насуваються хмари, за якими губилась і розпливалась індивідуальність, входила в стан подій. Минула ціла епоха, а індивідуальності так і не щастить розправити груди¹ (21 квітня 1986 р.), –

здається, чи не єдине сумовите нарікання на долю – та й то адресоване людині, яка вже стала близькою – дарма що жила за океаном і доти вони із Сверстюком жодного разу не бачилися.

А розправити груди судилося не скоро. Хоч були вже й закордонні видання – за кордоном публікувати твори Сверстюка почали з 1970 р. Так, поширювані спочатку як самвидав («Собор у риштованні», «Іван Котляревський сміється», «Остання сльоза», «На свято жінки»), ці та інші твори публікувалися українською, англійською, німецькою та іншими мовами за кордоном: уже згадане видання «Собору в риштованні», «Clapdestine Essays» (Гарвардський Інститут українознавчих студій, 1976), «Вибране», упорядковане автором передмови І. Кошелівцем («Сучасність», Мюнхен, 1979), «Angst-ist bip dich Losgeworden» (вірші Є. Сверстюка, В. Стуса, І. Світличного; Гамбург, 1983), «Острівки приязні. Спільна боротьба в гулязьких умовах: Збірник спогадів» («Українське видавництво», Мюнхен, 1983)...

Попереду було, по суті, повернення у вакуум – окрім кількох найближчих людей, ніхто його в Києві не чекав. У літературне середовище входити не поспішав, пояснюючи це так: не хотілося зближуватися з літературою, яка до нього не наближалася. Входяв радше в контекст – мав із чим. Попереду були і Культурологічний клуб кінця 80-х – єдиний у ті роки напівлегальний вихід у світ і можливість бодай якихось публічних виступів,

¹ Луцький Ю. Листування з Євгеном Сверстюком. – С. 68.

і знамените зібрання біля пам'ятника Володимирові, коли 1988 р. було вирішено святкувати хрещення Київської Русі у Москві та Ленінграді – тодішня Сверстюкова промова обійшла мало не всі українські видання на Заході. Попереду були перші відвідини редакцій, перші публікації в Україні, перші виступи в залі Спілки письменників та виступи за кордоном...

Усе ще тоді було попереду... А поки що стелилися під ноги сніги, сніги й сніги, що їх пророче передбачив у своїй долі Євген Сверстюк, написавши у січні 1954-го: «І в тих снігах іти, іти, іти».

Вистраждано власним життям

Вслухаючись у неголосний, неспішливий голос Євгена Олександровича, уявляєш його у слідчому ізоляторі: бачиш зумисне пригашуваний (а все ж непригашений) тріумф ув очах од несхитної моральної переваги, од власної правоти. Й здається, що ті мимовільні паузи між реченнями (особливий стиль мовлення, коли слухачеві пропонується можливість для вдумування у сказане – аби, вникнувши, погодитися чи подумки заперечити висловлене судження – ще й через те, що кожне речення Сверстюкове змістовне й не випадкове, – у ньому конденсується не просто інформація, а енергія вистражданої думки) заповнює ще й ледь приховувана самоіронія – та, що від вираженого, пережитого, незмірно глибокого... Та, що з тих підслідчих місяців і днів...

І відчуваючи його несхибну переконаність у своїй правді – не умоглядну, а здобуту ціною нелюдських випробувань, ціною сумнівів і душевних терзань, дедалі більше переймаєшся усвідомленням, що ця людина має право на ті оцінки й узагальнення, на ті моральні максимуми, той моральний імператив, на «внутрішній потяг до абсолюту» (І. Дзюба), що сприймається, однак, далеко не всіма беззастережно. Вона те право не тільки вистраждала своїм життям, а й оберегла в чистоті від тих спокус, що ними постійно випробовує людину час, хоч би яким він був: тоталітарним чи так званим демократичним (і ще невідомо, який з них спокушає більше!).

Тож якби треба було сказати про феномен Сверстюка одною-єдиною фразою, я би обмежилася тим, що він, цей феномен, полягає в *органічному перетіканні біографії у творчість і навпаки*. Біографії, що виладнувалася в долю творчістю, і творчості, що виростає з біографії. Бо як не потребує доведення те, що страждання опшляхетнюють людину, увиразнюють її характер, так аксіоматичним видається мені й те, що тривала «замкнутість» людини на власному «Я» (ясна річ, якщо ця людина є самодостатньою особистістю), спонукаючи до глибоких роздумів і переосмислень, вибудовує власну систему мислення, викристалізовує думки й переживання у сталі філософські переконання. Хоча потрібне одне суттєве уточнення: якщо це «Я» зосереджене не тільки на власній екзистенції (а це якраз і бачимо з листування Євгена Сверстюка з Ю. Луцьким), а на спілкуванні з тим вищим духовним, яке одне й вирятовує людину в годину жорстоких випробувань і не дає їй маліти духом навіть у якісь кращі часи, коли приходять у душу рівновага і спокій.

У цьому розумінні, очевидно, можемо говорити, що саме роки заслання і зробили Сверстюка тим, хто узяв на себе місію розвивати «проповідницьке літературознавство» (І. Дзюба). Термін, прийняти який можна із застереженням, що це проповідницьке літературознавство не має нічого спільного з просвітницьким народництвом, а ґрунтується на необхідності органічно заповнити належну лише йому нішу в посттоталітарному українському соціумі й на засадах християнських традицій та прагненні наблизити їх до сьогодення у морально-філософському освітленні.

Це засвідчила вже книжка «Блудні сини України», що містить літературно-критичні статті (деякі з-поміж них були друковані доти лише за кордоном українською мовою та в перекладах – і тільки після фактичного зникнення цензури вперше прийшли до нашого читача) й публіцистичні виступи, присвячені відродженню духовності, морально-етичним проблемам у їх філософсько-релігійному переломленні, що їх щодень доводиться розв'язувати нашим сучасникам на зламі віку, коли падають звичні ідоли і йде невблаганна переоцінка вартос-

тей, яка потребує повернення до правічних джерел, християнської традиції.

Образ *блудного сина* – наскрізний у Сверстюковій книжці – це ще й своєрідна *метафора життя цілої нації*, як, власне, й життя самого автора, яким він і вистраждав свою правду. Тільки прийшов до неї на десятиліття раніше, прозрівши ще тоді, коли на очах у всіх була ідеологічна полуда. А через те переконаний, що людина не може відстоювати якусь думку просто як думку – вона може відстоювати лише вистраждану думку, заповітну ідею, за яку можна офірувати життям. (Чи не звідси ця наша прикра реальність, яка вражає і нас самих, звичних уже до всього?!) А офірувати життям, за Євгеном Сверстюком, можна тільки тоді, коли ти є людиною великої віри.

Цей *мотив великої віри* – також один із наскрізних в Сверстюкових публікаціях та виступах останніх десятиліть, – і дає ключ до розуміння нинішньої місії інтелігенції, від котрої час потребує не стільки великої витривалості, з якою «ішли в дисиденти», скільки необхідності переплавити ту велику віру в горнилі конкретних дійнь – і про це також першим заговорив Євген Сверстюк.

Але ж усе в цьому житті – від Христа – починається з вибору. З вибору свободи в умовах несвободи і, хоч як це парадоксально, з вибору несвободи в умовах свободи. Вибір між вигодою та обов'язком, корисливим і безкорисливим постає перед кожним з нас на кожному кроці. І це страшна правда, зазначає письменник, *«але людина легше зрікається великого, ніж малого. Велике їй несила нести проти течії...»* – і тому так нелегко робити свій вибір і так легко продати свободу за шматок хліба. Бо й справді, уявлення про те, що

людина з соцтабору виходить на поле вільного вибору, виявилось ілюзорним. Людина є такою, якою її зробило життя [...] її навернення до традицій – неймовірно складна проблема. Вона робить вибір між чужими святинями, аж поки відкриває для себе аксіому: матері не вибирають¹.

¹ Сверстюк Є. Українська література і християнська традиція // Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. – С. 251.

Так із теми вибору й впливає отой наскрізний мотив блудного сина, котрий – часом через помилки і поклоніння «чужим святиням» – і робить зрештою свій свідомий вибір, тобто приходять до усвідомлення, чиїх батьків він син.

Статті та есеї «Блудні сини України», «Шістдесятники і Захід», «Перебудова Вавилонської вежі», «Феномен Шевченка», «Прощання з Мадонною», а ще сторінки, присвячені В. Стусу, Б. Антоненку-Давидовичу, В. Марченку, О. Мешко, О. Заливасі та іншим, несуть потужний заряд здорового опозиційного духу, опірності та тієї високої віри, яка й допомагає не схибити, обравши чесну дорогу.

Євген Сверстюк аргументовано аналізує руйнівну природу імперії постіндустріальної епохи, чиїми дітьми ми ще донедавна були, дискутуючи із Солженіциним, вводить в обіг поняття «стероризованої пам'яті» та «історичної амнезії», подає кардіограму деформацій суспільного життя, показує моральну корозію, глибоку духовну кризу суспільства.

Відродження починається з почуття гідності, наголошує письменник і наводить нас, «дітей розореного дому», до істин, дорогу до яких загублено за роки колоніального мислення, зриває з очей полуду, яка так часто заважає бачити імітацію свободи слова, лжепатріотизм («патріотизму нам бракує, але діяльного і мовчазного...»). Говорить про речі, може, самоочевидні, але часом нам, одурманеним сьогоденним словоблуддям, невидимі, чесно, прямо й жорстко, не дозволяючи потонути в новому – з протилежним знаком – славослів'ї, захлинутися в ейфорії національного самозамилування та самовивіщення – тобто показує нам нас такими, якими насправді ми і є, обтяжені тоталітарним минулим. Він розчищає авгієві конюшні нашої засміченої свідомості від сурогатних понять і заскорузлених догматів, показує небезпеку од девальвації слова і совісті.

Ця книжка, що, за словами І. Дзюби, «дає гострий психологічний розтин сучасної української суспільності – принаймні, сучасного стану її свідомості та мораль-

ної практики»¹, несе великий духовний заряд, бо, перше, виходить на найголовнішу для українців проблему – самоідентифікації особистості – не поверхово, коваючи лише по канві національного питання, а всеглибинно – через євангельське бачення світу й себе у тому світі; по-друге, чесно й без упереджень діагностує український соціум.

Власне, можемо говорити про те, що йому часто вдається першим увиразнити в думці й слові те, чого ми ще й не помічаємо, тобто, скориставшись висловом самого Сверстюка з приводу таланту Тичини й Толстого, «схопити невловиме і вирізьбити форму»².

Чому такою небезпечною видалася у 70-ті книжка «Собор у риштованні»? Річ не тільки в тім, що Сверстюк наважився включитися в дискусію довкола Гончарового «Собору», а передусім у тім, що зазіхнув на «святеє святих» – устої самої системи. Більше того, намагався, як зазначає у передмові до згаданого вже закордонного видання М. Антонович, наголошуючи на універсальності як самого «Собору», так і «Собору у риштованні», «подати відповідь на основні світоглядіві та етичні питання, що постають перед людством у сучасному світі», він порушує «важливі, наболілі питання сучасності, що фактично виходять далеко поза межі проблематики одної країни»³. Так Сверстюків есей переростає межі коментаря одного твору й сягає багатьох глобальних проблем.

Якщо усвідомити ті цінності, на утвердженні й шануванні яких, за Сверстюком, зможе надійно розвиватися людство – а це родина, рід, народ – стає зрозумілим, яку загрозу системі несло його прагнення повернути нас до джерел. Саме тих джерел, коріння яких нещадно підрубувалося вірними слугами цієї системи. Тих джерел, яких нам бракує й понині й чистоту яких нама-

¹ Дзюба І. Феномен Євгена Сверстюка // Літ. Україна. – 1995. – 2 бер.

² Луцький Ю. Листування з Євгеном Сверстюком. – С. 12.

³ Антонович М. Переднє слово // Сверстюк Є. Собор у риштованні. – Париж–Балтимор, 1970. – С. 8.

гається зберегти він у наших душах серед розбурханого сьогодення.

Собор осмислюється автором як символ духовності, тягlosti традицій та високості духу. Але водночас Сверстюк розуміє:

Собори минулого не можуть бути універсальним «філософським каменем» для нашої молоді. Але вони були і будуть колицкою її духовного становлення. Як рідне гніздо, без якого не обходиться жоден птах¹.

Але є там іще один момент, можливо, й не помічений достатньою мірою. Відстоюючи не тільки право на національну гідність, а й саму національну гідність як спосіб мислення, спосіб почування і спосіб вчинку, Євген Сверстюк пророко застерігає від порожнього національного фразерства, від безплідних з'ясувань «чия мама краща», від самозакоханості й самовивищення.

Цей філософсько-літературознавчий есей, що його І. Кошелівець називає «одним з кращих (чи не найкращим?) шедеврів есеїстики нашої сучасності», за його ж словами,

написаний поза категоріями оптимізму чи песимізму. Він лише безжально показує найнижчу точку амплітуди піднесення і падіння, з якої Україні доведеться підводитися [...] якщо вона спроможеться.

«Вибране», упорядковане в Мюнхені І. Кошелівцем, – тоді, як автор його вдивлявся в «тіні від ґрат в хрестах», серед мороку тоталітарного режиму стало незаперечним доказом того, що жива думка в Україні, попри все, існує, вона живиться загальнолюдськими джерелами християнської моралі, засадами чесності й порядності, інтелектуальним спрямуванням й традиційним підґрунтям родоводу – як повертав до «моралі, традицій, історичних уявлень, мови і пісні свого народу» Сверстюків Котляревський («Котляревський сміється»), доводячи правомірність закону

¹ Там само.

про незнищенність духовної енергії: не можна безслідно поховати ту силу, що вулканила Україну століттями, сходила кров'ю, вкривалась могилами, а потім знову вставала, налітала вихром і зносила тимчасові палаци нових панів та перекривала пришиклі чужі голоси українською піснею¹.

Воно, те «Вибране», повертало до національних основоположних засад, до неспростовних істин, закодованих у Шевченковому слові...

...Пригадується, 1996-го, пишучи про презентацію Сверстюкової книжки «Шевченко і час», висловила я таку думку: може, це й справді рік високого сонця. Бо якщо Євген Сверстюк саме так називає 1845-й, «під небом осені» якого було створено головні Шевченкові твори, зокрема й «Заповіт», узявши ці слова за назву одного із своїх есеїв (а міг би, як цілком слушно зауважили тоді йому, наректи так і саму книжку, взявши ті, що на обкладинці, за підзаголовок), то мені бачилося небезпідставним означити так і 1996-й. Вельми прикметний рік, що підносив нас до розуміння справжнього Шевченка, скидаючи з нього «шапку. Та отого дурного кожуха» (І. Драч).

Відкриття «у нім академіка... Ще каторжника роботи» (до чого закликає І. Драч у вступі до документальної драми «Гора»), а надто велета духу, пророка – і не лише того, котрий провіщає майбутнє, але найперше того, хто перед лицем народу виголошує істини, досягнуті ним у розмові з Богом, – уже почалося. І – що особливо прикметно – дослідниками з плеяди шістдесятників (Грабовичеве провокативне дослідження «Шевченко як міфотворець» ще тільки збурювало літературно-мистецьку громадськість, а О. Забужко ще тільки прикидала спробу свого філософського аналізу «Шевченко як міф України»), яким доля послала не тільки випробування, але й щасливу можливість у тих випробуваннях міцніти духом та осмислювати нескінченний ланцюг буття у всіх його взаємозв'язках та вимірах.

¹ Кошелівець І. Переднє слово // Сверстюк Є. Вибране / Упор. І. Кошелівця. – Мюнхен: Сучасність, 1979. – С. 3–6.

Тоді, 1996-го, коли ще не вляглися враження від шевченківського радіоциклу І. Дзюби, ще звучав на Українському радіо неспішливий голос Євгена Сверстюка в аурі Кобзарєвого слова та в супроводі чарівного голосу О. Чарівної, а вже відбулися – одна за одною – дві презентації, а значить, і прийшли до читача – одна за одною – дві промовисті книжки: «„Кавказ“ Тараса Шевченка на фоні непреходячого прошлого» І. Дзюби та «Шевченко і час» Євгена Сверстюка.

Завважте: у змісті кожної назви закладено таку категорію, як час. Це крізь його об'єктивно-невблаганну призму, а ще – історичну перспективу «пропущено» пророче Шевченкове слово. А вже з тим – крізь призму авторського світобачення, мудрість серця і біль власної душі. Ці видання, власне, відкривають нову сторінку у Шевченкіані – не в радянській, вульгарно-соціологічній, ортодоксальній, а в тій, що претендує на перегляд Шевченка – і вони закладають добрий підмурівок у ту таку необхідну нам будівлю пізнання. Може, через те у нас досі була такою убогою «шевченківська книгозбірня» (не кількісно, а за духом своїм), що ті стоси книжок досі писали люди здебільшого байдужі, приземлені, також часто убогі духом своїм, нерідко ж просто спекулюючи на високому імені. Ці ж книжкові з'яви, як мені здається, відкрили нам просту істину: до долі людини високого болю має право доторкнутися – і душею, і розумом – тільки той, хто також звідав того болю бодай децицю, якщо не сказати – сповна.

А втім, не можна не сказати, що будь-яке нове слово про Шевченка постає на фундаменті напрацьованого – досить назвати імена О. Кониського, С. Єфремова, І. Франка, Ф. Колесси, С. Смал-Стоцького, М. Коцюбинського, О. Білецького, С. Шаховського, М. Антохія, Ю. Шевельова, В. Барки, Г. Грабовича та інших авторів з України та діаспори (а може, вже час перестати розмежовувати самих себе на Україну та діаспору, бо ж батьківщина, як і Шевченко, у нас одна, і, може, саме це ім'я може стати тією сполучною ланкою, якої ми досі не здатні задіяти?!).

Та в дорозі до Шевченка кожен долає існуючі стереотипи, наближаючися до розуміння його символічного коду – через інтуїтивне сприйняття та осмислення образного ряду. Ми ж дістали можливість наблизитися до справжнього – не ужиткового – Шевченка, подивитися на його творчість не по-хрестоматійному, а крізь призму Сверстюкового серця, яке вміє бачити і навчене відчувати глибше й прозирливіше, що йде від його переконання писати лиш про те, «що чорно знаю серцем».

Повнота думки, насиченість фрази змістом, фрази, де кожне слово вивірене й осмислене, зумовлює і своєрідний стиль цієї книжки – сказати б, лаконічно-тезисний, ущільнений до краю, коли за кожним реченням – думане-передумане, виважене, звірене з пережитим. Автор, пропонуючи свій ключ до прочитання творчості Кобзаря, наголошує на тому, що для Шевченка Біблія завше була богонатхненною книгою і, власне, тому він написав вершинні твори, які повертають народ до святинь, що духом своїм підносилися до Святого Письма.

Вже перші сторінки цієї книжки налаштовують читача на сприйняття не знаного ще нами Шевченка, сприяють увіходженню в його духовне поле, запрошуючи не до іконотворення – до доростання. Доростання до духу Шевченкового. Це наближення до Шевченка у ключі духовності передбачає можливість хоч якоюсь мірою пізнати високу таїну пророчого слова, що вміщує цілий світ – і землю грішну, і високе небо.

Постання Шевченка таким, яким він є насправді – без фальшивого глянцю, у всій глибині і пророчій його силі, – таке надзавдання поставив дослідник, вирізьбивши у строгу форму афористичності те невловне для пересічного читача, що вдалося йому «схопити» спершу, може, інтуїтивно, певною мірою зі спротиву тому образіві, що його досі іконотворили попередники, а вже з тим – місяцями, роками роздумів, перелитих у просвітлюючі слова-образи.

Книжка «Шевченко і час» спонукає думати, переосмислювати, виважувати. Бо перед «Шевченківською брамою» (Євген Сверстюк) так боязко сфальшивити. Чи перебрати міри.

Ми живі! Цілий вік, сотню літ
Проти хвили несем його ім'я,
Проти вітру кидаєм насіння
І під косу кидаємо цвіт...
І співаєм його заповіт
В поколіннях¹, –

(«То була дивовижна зоря»)

так завершується вірш, написаний Євгеном Сверстюком у пос. Кучино 1977 р.

...1979 р. у передмові до «Вибраного» його упорядник

І. Кошелівець писав:

Можна припустити найгірше: що Сверстюкові не пощастить написати нічого більше. І тоді дещо з уже написаного ним залишиться тривалим вкладом у фонд української літератури. Нових відродженців, як судитиметься їм появитися ще раз, дивуватиме скромність, з якою він сам визначив себе «невеликою, але поки що живою постаттю» в культурному процесі свого часу; і ще більше – шляхетність його натури, чисте душевне тепло, яке, недоторкано збережене в оточенні номенклатурних монстрів, випромінюється з кожного написаного ним рядка².

Добре, що друге припущення виявилось ближчим до істини, аніж перше. Залишаючися «живою постаттю» в культурному процесі свого часу, Євген Сверстюк продовжує робити свій внесок у золотий фонд української літератури. Зберігаючи шляхетність натури й тепло, що випромінюється з написаного в усі подальші роки.

Окремою великою темою є: Сверстюк і *проблеми української інтелігенції* другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Здається, мало хто з-поміж наших сучасників – за великим рахунком – має таке моральне право на виокремлення цієї теми, як Євген Сверстюк. І то не тільки тому, що родом із дисидентства, – хіба він один? І не тільки тому, що вийшов з усіх випробувань непереможеним –

¹ Сверстюк Є. Шевченко і час. – К.: Воскресіння, 1996. – С. 9.

² Кошелівець І. Передне слово // Сверстюк Є. Вибране / Упор. І. Кошелівця. – Мюнхен: Сучасність, 1979. – С. 9.

невже лише він? А через свою послідовність. Несхибну відданість принципам і переконанням. Підкреслюю: вистражданим принципам і переконанням. Уміння відстоювати їх негучно – але переконливо. І знову ж таки – послідовно. Може, навіть затято – у кращому розумінні цього слова. Не втомлюючись повторювати те, що ми, очевидно, мусили б і самі бачити – але не бачимо. Отже, через своє уміння, обсервуючи український соціум, поставити вчасний «діагноз» тому «ферментному» шарові суспільства, яким є інтелектуальна еліта¹. Завважаючи тенденції й узагальнюючи їх, прогнозувати хвороби нації, передбачати дальший розвиток суспільства.

Відправною точкою можна назвати таку улюблену Сверстюкову триаду: *гідність – сумління – віра*. Це ті константи, ті максими, до яких він постійно апелює, що становлять основу його морального імперативу.

Перше. Сверстюк постійно наголошує на особливій ролі інтелігенції, необхідності якої, на переконання французького соціолога й філософа Е. Морена, зростає водночас із загрозою її знищення. Якщо вірити цим словам (а не вірити – не можна, бо їхню справедливість уже не раз потверджувала наша трагічна історія), то в нинішніх складних умовах можемо говорити саме про зростання цієї ролі.

Друге. Офірність, яка ґрунтується на безкорисливості служіння. Служіння ідеї, принципам, людям...

Третє. Поняття інтелігентності базується на традиціях роду, на тому родинному корінні, на якому виплекалися цілі сім'ї світочів української культури.

Четверте. Поняття «інтелігентності» у Сверстюка невідривне від поняття офірності, що йде від християнської традиції. Отже, неодмінною умовою є етичний ідеалізм – другим полюсом якого неодмінно виступає обов'язок.

¹ Див., зокрема: Діалог: Людмила Тарнашинська – Євген Сверстюк: «Ядро духовної аристократії завжди в опозиції» // Тарнашинська Л. Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. – К.: Універс. вид-во «Пульсари», 2001. – С. 34–41.

П'яте. Гідність, яка зобов'язує й тримає на висоті. Уміння шануватися й шанувати.

Шосте. Постійне апелювання до сумління: якщо не ти, то хто?

Сьоме. Ядро духовної аристократії, за Сверстюком, завжди в опозиції. Інтелігент відстоює принципи, чинячи опір бюрократії й охлократії. Стоїть на сторожі моральних засад, які завжди вищі за кланові інтереси.

Восьме. Лише цінності абсолютні породжують духовну непохитність, а брак вистражданих цінностей породжує безвідповідальність, другим боком якої є цинізм.

Дев'яте. Розпалювати ватру любові, яка убожіє.

Десяте. Людину великої витривалості має змінити людина великої віри.

Одинадцятьте. Вироблення національного мислення має ґрунтуватися на глибоких знаннях та інтелектуальних зусиллях.

Дванадцятьте. Фундаментом культури інтелігенції має бути національно-релігійна самосвідомість.

Тут я не відкриваю нічого нового – все це є у статтях, виступах, інтерв'ю¹ Євгена Сверстюка. Я лише синтезую, «одягаючи у форму» стислих тезисних фраз.

Вдумливо обсервуючи український соціум кінця ХХ – початку ХХІ століття, Є. Сверстюк не поспішає з остаточними висновками – він їх постійно трансформує, модифікує, модернізує – відповідно до зміни часу й найменших тенденцій еволюції українського суспільства. «Виходить на люди» лише з виваженими, не випадковими думками, сконденсованими мало не до тез. Тим біль-

¹ Див., зокрема: *Сверстюк Є.* Народження української інтелігенції // *Сучасність*. – 1992. – № 2. – С. 73–74; *Його ж.* Інтелігенція як самоусвідомлення нації // *Наша віра*. – 1995. – Жовт. – № 10. – С. 2–3; *Його ж.* Ціна свободи вибору: [Філософські роздуми про сучас. стан укр. інтелігенції] // *Всесвіт*. – 1995. – № 2. – С. 160–162; *Діалог: Людмила Тарнашинська – Євген Сверстюк: «Ядро духовної аристократії завжди в опозиції»* // *Універсум*. – 1995. – № 1/2. – С. 27–30; те саме у: *Тарнашинська Л.* Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. – С. 34–41; *Роль інтелігенції – вакантна* // *Круг*. – 1996. – № 6. – С. 8; *Роль і покликання інтелігенції: [Доп. президента Укр. ПЕН-центру Є. Сверстюка на Міжнар. конгр. Пен-клубу, Мінськ, 13–18 вересня]* // *Час / Time*. – 1996. – 26 листоп. – № 47. – С. 11; *Інтелігенція як самоусвідомлення нації* // *Укр. мова та літ-ра*. – 1998. – Ч. 44. – С. 5 та ін.

ше не поспішає він з присудами. «Не судить – і не судимі будете» – його християнське кредо. Придивляється, розмірковує, порівнює, намагаючися при цьому зазирати вперед. Бодай на крок. Власне, заради цього – й озирання назад, вивіряння пережитого. Шукання сенсу й сенс шукання...

А ще в тому згадуваному вже передслові до закордонного «Вибраного» вельми слухним є Кошелівцеве спостереження про Сверстюків

благословенний дар, який літературознавця і критика робить майстром: він уміє знайти невловну паскалівську точку, змінну для кожної доби, з якої в конкретних історичних обставинах найкраще видно літературну постать чи явище. І виходить у нього це так природно, що читач, сам того не помічаючи, стає на ту саму точку і до кінця лишається в полоні авторової логіки¹.

Авторовою ж логікою було, є і буде слово. Чесне, правдиве слово.

У цьому можна переконатися, взявши до рук таку до-вгоочікувану в Україні книгу вибраного Євгена Сверстюка «На святі надій» (1999). Книгу унікальну з багатьох причин. По-перше, більшість із того, що ввійшло до неї, було відоме досі лише із закордонних видань чи з самвидаву. По-друге, унікальну тим, що так довго – аж вісім років незалежності! – йшла до читача – і це при тому, що ім'я її автора широко відоме і в Україні, і за її межами і, здавалося б, саме це ім'я зробило би честь будь-якому видавництву. А по-третє – і це головне – унікальну своїм потужним духовним і моральним зарядом – може, саме через те так довго й «пробивалася» крізь суспільну апатію та деформовану, як і все в нашому пострадянському соціумі, систему меценатства, де панує своя, часом незбагненна ієрархія вартостей, вельми далека від вартостей істинних.

Але й на те надії, аби справдзуватися. Справдилися й Сверстюкові надії – прийшло свято і на його вулицю: після скромно виданої в Києві 1993 р. книжки «Блудні

¹ *Кошелівцев І.* Передне слово // *Сверстюк Є.* Вибране / Упоряд. І. Кошелівця. – Мюнхен: Сучасність, 1979. – С. 3–6.

сини України», яка, хоч і дрібна шрифтом, та велика змістом своїм, і принесла авторові Шевченківську премію, з'явився друком цей чудово виданий ваговитий (на вісімсот сторінок) том, який гідно репрезентує доробок 70-х–90-х років цього блискучого есеїста, літературознавця й поета.

Нарешті на свято надій Євгена Сверстюка зійшлися усі гуртом ті, хто найдорожчий його душі, кому він залишається вірним упродовж цілого свого життя. Т. Шевченко та І. Котляревський, П. Грабовський та М. Зеров, П. Тичина і О. Довженко, Б. Антоненко-Давидович і В. Симоненко, О. Гончар і Б. Мозолевський, В. Стус і З. Кравцівський, І. Світличний та М. Коцюбинська, І. Дзюба й М. Руденко, а ще – М. Сервантес, Й.-В. Гете, А. Шаміссо, Стендаль, А. де Сент-Екзюпері, І. Тургенєв, М. Гоголь...

Як бачимо, тут немає випадкових імен. Але не тільки. Немає тут і випадкових думок – як і випадкових фраз чи навіть слів. Кожне з-поміж них просіяне, обдумане, виважене на терезах мудрості й сумління, а відтак – фрази пружні й енергомісткі, а думки – тезисно насичені, сконденсовані часом до афористичності.

А все це разом і творить ту потужну енергетику зі знаком «плюс», підживлення якою так потребує наше кволе на дух і волю, опшукане й опшукване суспільство з його втраченими моральними орієнтирами та підупалими ціннісними критеріями.

З авторової волі під цією обкладинкою «зібралися» й ті, кого вже поглинули неблаганні води Лети, й ті, хто (маймо те за велике щастя) ще є з-поміж нас, сущих. Кожен зі своїм неповторним обличчям, своїм голосом, своїм самобутнім мікрокосмом, що й витворюють макрокосм цієї місткої книги з промовистою назвою-метафорою. Бачені пильними й мудримися Сверстюковими очима, повертаються вони до тебе щораз новим, часом несподіваним боком. Хоча б той же хрестоматійний П. Грабовський, який постає зі сторінок книжки передусім як жива людина, чи запрограмований нам хрестоматіями й подальшими переоцінками образ П. Тичини з його вічною тугою за Мадонною.

Є у творчій біографії Євгена Сверстюка ще одна улюблена тема, до якої він ставиться особливо відповідально і трепетно. Це довженківська тема. Саме О. Довженко є одним із тих, хто потребував і потребує переосмислення й очищення від ідеологічного намулу – і однією з таких спроб є есей «Розіп'ятий праворуч», що з нього постає образ людини, в якій тоталітарна система вкрала, за великим рахунком, долю.

А далі Євген Сверстюк утілює мрію І. Кошелівця¹, автора монографії «Олександр Довженко» (Мюнхен, 1980), і здійснив два видання книги «Олександр Довженко. Вчора і сьогодні. Образ дисидента», до якої ввійшли зібрані й упорядковані І. Кошелівцем щоденникові записи О. Довженка у супроводі також щоденникових записів О. Гончара, текстів таємних доносів, рапортів, аналітичних документів з архівів ЧК–ДПУ–НКВС–КДБ та розвідок як самого І. Кошелівця, так і Є. Сверстюка.

Але хоч би хто з-поміж великих потрапляв у поле зору дослідника, усі вони несуть у собі велику трагедію християнського вибору. Бо вибір їхній – між честю й безчестям, між служінням собі й служінням людям – бере початок від вибору Христа – і це автор нагадує повсякчас, шукаючи християнських джерел та опертя у християнській традиції.

Усі ці есеї про товаришів, з якими ділили «зону мовчання», – гранично чесні, максимально об'єктивні. Показуючи людину зусібіч – а найперше в екстремальних умовах, – автор робить спробу зрозуміти не тільки мотиви її поведінки і вчинків, а й ту міру духовної та фізичної моці, яка й визначає міру відпірності, розуміючи, що кожній людині призначено нести свій власний хрест і зійти на свою власну Голгофу. Це дуже вдумливий, розважливий документ-розмірковування, аналіз психології людини у межовій ситуації, на рисці вибору між волею і неволею, нонконформізмом і поступливістю... Це

¹ Про І. Кошелівця див.: Тарнашинська Л. Літературно-критична думка Івана Кошелівця як альтернатива офіційному дискурсу // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – С. 318–332.

дослідження психології підслідчої людини, ув'язненої, такої, якій випало звідати всі «зони мовчання».

Перечитайте есей «Іван Дзюба – талант і доля» – і вам багато що відкриється по-новому. До речі, про щастя, яке полягає в тому, що є ще ті, незламні духом, з-поміж нас, суцільні. Їх залишилося так до болю мало, – що лише потверджує ту просту істину: спішімо сказати про кращих з кращих ще за життя, яке часто уривається на півкроці. Сказати так, як сказав Євген Сверстюк про Михайлину Хомівну Коцюбинську («Слово і честь імені»).

Є тут ще одна, цілком окремішня «галерея героїв» – з якогось начебто іншого, паралельного світу, який, проте, так тісно сусідив із світом самого Сверстюка й багатьох його сучасників-дисидентів, що не міг залишитися без авторової уваги. Це численні слідчі, наглядачі, присутні на сторінках книжки «во плоті й крові». Автор згадує про них незлобливо, із властивою йому іронією, за якою відчувається переконливість у своїй правоті й безперечна моральна вищість. Та ще, сказати б, згадує з отією поблажливістю, яка дає змогу не опуститися до непримиренних контрзвинувачень, а вести полеміку, усвідомлюючи, проте, її безнадійність – але ж на святі надій і така надія має право на існування, як, очевидно, мають право на оприлюднення й «рецензії для слідчих»: на есеї «Іван Котляревський сміється», «Собор у риштованні», «На свято жінки», «Остання сльоза» – з конкретними титульованими підписами – як зразки і до сьогодні живучого «замовного жанру», а якщо точніше – стосовно книжки та її автора – політичного доносу.

Саме для того, аби не служили вони такими зразками нашим дітям та онукам, і прийшла до нас книжка Євгена Сверстюка. Як попередження. Як застереження. Як його великий біль за Україну, яка тільки й того, що спромоглася лише на *свято надій* – їхнє ж справдження ще ген-ген де... Саме тому проводить він нас через драматичні колізії «приміток» до своїх статей, кожна з яких є цілком завершеним міні-сюжетом із життя одного дисидента. Здається, ніде й ніколи не доводилося досі зустрічати таких цікавих приміток, як у цій книзі.

Що примітка – то й драматична колізія, промовистий факт із біографії неординарної людини, які в сукупності й витворюють канву цілого життя.

Та, мабуть, найперше, про що заповзвся нагадати нам у цей зневірений час Євген Сверстюк, – це ту банальну істину, без якої, проте, не існувало б самого життя: надія вмирає останньою. І це оптимістичне запрошення на *«свято надій»* – як ковток свіжої води, як нагадування про те, що від нас самих залежить: перетворимо ми свої сподівання на цвинтар укотре розбитих ілюзій чи ще раз зійдемося на свято надій, щоб довести собі – і світові! – що ми є, ми існуємо, ми – попри все – віримо у своє майбуття. Чи не тому тло обкладинки книги Євгена Сверстюка – сліпучо-біле, і тільки синім і жовтим по ньому – грона наших надій?..

І вже у своєму останньому літературному портреті Євгена Сверстюка «Окремий Євген Сверстюк», датованому 1994 р. і вперше друкованому як передслово до книги вибраного «На святі надій», І. Кошелівець напише:

У літературі активно лишився, завжди окремий, – Євген Сверстюк; але в критиці – лише принагідно; його жанр останніх літ – філософічно-медитативний (ні, це не точне визначення, точніше було б – експресивний) есей, серед персонажів якого виокремлюється постать «блудного сина України...»¹,

і що не есей – то новий Сверстюк, неповторний і не подібний до когось іншого.

Тут мушу дещо скоригувати сам себе: ні, не відійшов Сверстюк від літературної критики, тільки не вкладається він у збаналізоване, як завжди буває за втрати почуття міри при зловживанні термінами, – означення «рухома естетика» (либонь, за Белінським?). У критиці він не дуже рухомий у розумінні дійовості сказаного ним не на рухливу мить, а на тривалий час, і тим окремий, що змушує наново замислюватися над ніби остаточно відомим, щоб побачити його ще раз у несподіваному ракурсі².

¹ Кошелівець І. Окремий Євген Сверстюк // *Сверстюк Є. На святі надій: Вибране.* – К.: Наша віра, 1999. – С. 14.

² Там само. – С. 15–16.

...У передмові до першої виданої в Україні по роках заборон книжки «Блудні сини України» Євген Сверстюк написав:

Я народився під щасливою зіркою: вона висвітлювала моє обличчя і ніколи не ховала його в тінь того місця, на якому сиджу. Навіть у найтемніші дні без просвітків я відчув, що моя зірка висока – і любив її¹.

Достоту парадоксальне зізнання для людини, котра відбула дванадцять років ув'язнення й заслання, й, маючи європейську освіту, аж до виходу на пенсію пропрацювала столяром. Достоту чесне – перед лицем Бога – й мужнє усвідомлення того, що попри всі випробування зірка його була щасливою й високою – і він любив її, несучи свій хрест хоробро й несхитно, без нарікань і жалю. Аж донині, коли та зірка засяяла й нам, явивши всю міру синівської любові і всю недаремність високої жертвовності.

Пришло до Євгена Сверстюка і визнання. Він – доктор філософії (захист докторату на тему «Українська література і християнська традиція» відбувся у стінах Українського Вільного Університету в Мюнхені 1992 р.), дійсний член УВАН (США, 1996), лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка (1995), Президент Українського ПЕН-центру (з 1993), головний редактор газети «Наша віра» (з 1989), президент Асоціації незалежної української інтелігенції (з 1988), яка відзначає премією ім. В. Стуса кращих українських митців... Лауреат почесної нагороди – премії ЮНЕСКО ім. К. Копосу за міжетнічну і міжконфесійну толерантність у творчості (2001).

В Українському Вільному Університеті Євген Сверстюк читав курси лекцій «Українська література і християнська традиція» та «Літературна творчість як свобода вибору», у Гарварді й Мериленді, Нью-Йорку, Урбані звучали його виступи на філософські та релігійні теми. А ще до його слова дослідника й проповідника дослухаються в аудиторіях Рима, Любліна, Варшави, Парижа,

¹ *Сверстюк Є.* На моім віку // *Сверстюк Є.* Блудні сини України. – К.: Тов-во «Знання» України, 1993. – С. 10.

Вашингтона, Філадельфії, Едмонтоні, Торонто, Єрусалима, Праги, Любляни, Мінська...

І то вже питання більш риторичне: пізно чи ні, й, можливо, не таке уже й присутнє для того, чия свідомість занурена у внутрішній плин життя, у той духовний всесвіт, що витворювався ним упродовж усіх цих нелегких років. Головне, що прийшло. Бо не могло не прийти. Бо завжди вірив: ніщо посіяне не пропадає, воно даватиме свої паростки. Бо всією душею відкрився євангельській істині: «Той, хто дбає про своє життя, той його втратить, той же, хто не про життя дбає, здобуде».

«На полі честі головною зброєю було Слово. І залишається Слово»¹, – з гідністю прозвучало з уст Євгена Сверстюка на урочистому зібранні з нагоди вручення йому Державної премії ім. Т. Г. Шевченка.

Цій максимі він залишається вірним понині, заманіфестувавши це своєю активною громадянською позицією початку ХХІ ст.: свідченням цього є його найновіші книжки – збірник есеїв «Не мир, а меч» та збірник закордонних виступів та есеїв «Правда полинова» (обидві – 2009 р.). Діагностуючи – точно й безжально – гримаси нинішньої реальності, Євген Сверстюк акцентує увагу на розмитості критеріїв, кон'юнктурному мисленні, невиробленості національно-релігійної свідомості. Окреслений ним шлях у III тисячоліття пролягає через людську свідомість, совість і Бога – як «вище небо», якого слід прагнути.

Ми ж мусимо знати, як нелегко виборюється свобода думки, духу й чину, пам'ятаючи слова І. Дзюби про те, що зроблене Євгеном Сверстюком ще далеко не всі оцінили.

¹ *Сверстюк Є.* Нам потрібна висота духу: Слово під час отримання Шевченківської премії // Літ. Україна. – 1995. – 30 бер.

ПЕРСОНАЛІЗМ ЯК ПРИЗМА ХУДОЖНЬОГО БАЧЕННЯ:

Михайлина Коцюбинська

Михайлинина культура і справжність були незримо присутні біля нас, як мертон.

Є. Сверстюк

Михайлина Хомівна Коцюбинська – спадкоємиця великого роду Коцюбинських – дочка молодшого брата Михайла Коцюбинського Хоми Михайловича, відомий літературознавець, одна з когорти шістдесятників, чий духовний світ вибудовувався й кристалізувався у нелегких умовах тоталітарного суспільства, наповнюючись – через роки й жорсткі випробування – тим приматом духу, що й вивів її на нинішні творчі обрії.

«Я виростала з відчуттям всеприсутності Коцюбинського», – скаже вона згодом в одному з інтерв'ю.

Сама вже належність Коцюбинської до шістдесятників засвідчувала спадкоємність традиції і значила багато. А коли з цим іменем приходила реальна впливова сила, здатна ферментувати і творити навколо себе культурне середовище, то їй ціни не було.

Патріотизм у Михайлини був органічний, інтернаціоналізм – розумний, не вдаваний, знання не приблизні. Але в основі всього лежав естетизм як надійний імунітет проти фальшу і зовнішньої імітації¹.

Народжена в інтелігентній родині, вона все життя гідно несла свою інтелігентність, або, кажучи словами Є. Сверстюка, «коцюбинськість», зберігаючи при цьому

¹ *Сверстюк Є.* Михайлина Коцюбинська. Слово і честь імені // *Сверстюк Є.* На святі надій: Вибране. – К.: Наша віра, 1999. – С. 531–532.

не тільки високість духу, а й людську простоту, толерантність та відкритість у спілкуванні, готовність почути й зрозуміти іншого і – що важливо – повагу до чужої індивідуальності.

«Попри все я вдячна долі!» – скаже вона потім, уже в часи свого наукового визнання, переживши випробування, допити й обшуки, замовчування її імені, табу на літературознавчі дослідження (двадцять років творчого мовчання – і це при тому, що після аспірантури в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР заповідалося на добру наукову дорогу!).

Названа на честь уславленого дядька – письменника Михайла Коцюбинського, Михайлина змалку зростала в атмосфері шаноби до Слова й Таланту, вчилася цінувати творчість – і не тільки духовно, а, як і належить спадкоємцям, фактично, оскільки й батько, і мати її всі свої сили віддали збереженню творчої спадщини письменника та організації музеїв – спершу у Вінниці, а потім у Чернігові.

Хома Михайлович не здобув ґрунтовної освіти – мав за плечима народний університет Шанявського у Москві, що не було доброю вищою школою, мати, вірменка з походження, родом з Феодосії, закінчила петербурзькі вищі жіночі Бестужевські курси, працювала спершу в Донбасі гувернанткою, потім у Києві вихователькою у дитячому будинку, де директорував якийсь час Х. Коцюбинський і де вони й познайомилися. Це була гармонійна пара: організаторські здібності та природний розум Хоми Михайловича органічно доповнювалися доброю філологічною освітою та тонким художнім смаком Катерини Яківни, якій випало чути лекції таких відомих професорів, як Б. де Куртене, Овсяннико-Куликовський та ін.

Михайлина Хомівна народилася 1931 р. у Вінниці, де її батько почав створювати й очолив Вінницький музей Михайла Коцюбинського – перший такого типу в Україні. Окрім того, що він зберігав раритетні речі й сам дух письменника, мав цей музей ще одну особливість: довкола будинку буяли сад і квітники, виплекані руками самого директора-садівника.

Катерина Яківна Бедризова (таке дівоче прізвище матері) перейнялася своєю місією дружини брата відомого

письменника й добре оволоділа українською мовою – серед її учнів у Вінниці, де вона її певний час викладала, був, зокрема, і письменник М. Стельмах.

Однак 1935 р., залишивши музей на утримання інших, Хома Михайлович разом з родиною переїздить до Чернігова з таким самим наміром – створити новий музей, де йому повною мірою знадобився вінницький досвід. Батько Михайлини сам майстрував стенди, плекав садок, оберігав безцінні експонати, заповзавшись створити не просто музейний заклад, який відвідують люди, а культурний центр, довкола якого гуртуватимуться шанувальники Слова й однодумці. Михайлина Хомівна згадує, що музей Михайла Коцюбинського відвідувало багато літераторів, з-поміж яких не тільки чернігівці та відомі кияни, а й петербуржці, зокрема й скульптор І. Гінзбург, письменник В. Боцяновський, бібліограф Ю. Меженко та інші...

З-поміж усіх особливо вирізнявся П. Тичина. Катерина Яківна, шанувальниця таланту поета, радо вітала його з'яви в їхній домівці й навіть колискові наспівувала малій Михасі на слова тичининських «Пастелей». Тимто найяскравіше враження Михайлини Хомівни з дитинства – портрет П. Тичини над ліжком. Та ще буяння незвичних рослин довкола...¹

Якщо роки нелегких випробувань, багаторічних замочувань та пізні творче цвітіння Михайлини Коцюбинської ріднить її з відомим істориком, покійною вже О. М. Апанович, яка хоч і була старшою за віком, але також по праву вважала себе шістдесятницею, то спомини Михайлини Хомівни про період другої світової війни де-що нагадують дитячі враження ще однієї подвижниці духу – почесного директора Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаніка, теж зі славного роду української інтелігенції – Крушельницьких – Лариси Крушельницької.

А йдеться про переживання малої дівчинки, яка до сьогодні зберігає у пам'яті ті страшні дві-три ночі, коли посеред колії стояв сам лише їхній вагон (вокзал уже лежав у руїнах) з експонатами з музею, повантаженими

¹ Див.: *Коцюбинська М.* «Попри все я вдячна долі!»: Розмова з С. і Т. Дзюбою // *Літ. Україна.* – 1997. – 10 квіт.

зусиллями Хоми Михайловича (навіть погруддя М. Коцюбинського роботи І. Гінзбурга було поміж них), та ще додатково десять ящиків експонатів з полтавського музею В. Короленка; по вагону вночі проскакували осколки снарядів, а батьки своїми тілами вкривали ковану залізом скриньку з рукописами Михайла Коцюбинського та згорнутою на ній клубочком малою Михасею – тим найдорожчим, що в них було...

Провидіння розпорядилося так, що попри всю безнадію виїхати цей вагон таки підбрав один з останніх санітарних ешелонів – і потягнулися сорок днів шляху до Башкирії, де перебувала в евакуації українська Академія наук. Академік О. Богомолець дав розпорядження включити музей до складу академії: Хома Михайлович – директор, Катерина Яківна – науковий працівник, а дружина П. Тичини Лідія Петрівна відала бухгалтерією. Там, в евакуації, велася й певна наукова робота: саме в Уфі було видано III-й науковий збірник музею «Коцюбинський і Західна Україна».

Повернення назад, до зруйнованого Чернігова, також позначене драматичними переживаннями: батьки з Михайлиною їхали окремо від вагона з експонатами, й цілий місяць нічого про нього не було чути. Однак музеєві судилося відродитися й розвиватися: поповнювалася експозиція, зав'язувалися нові контакти з київськими та петербурзькими (тоді лєнінградськими) фахівцями, знову приїздили сюди П. Тичина, М. Рильський, вчені, аспіранти. Забував і виплеканий батьком садок...

Михайлина Хомівна ще школяркою-старшокласницею і студенткою часто проводила екскурсії по музею. Там, серед червоних гвоздик, відомих як «гвоздики Коцюбинського», бо їх письменник привіз із Капрі, серед агав, мальв та винограду, культивованих на подвір'ї, оскільки це були улюблені рослини Михайла Михайловича, вона не просто переповідала віхи його життєпису й читала уривки з творів, а й формувалася як особистість, проходила свої перші уроки самоусвідомлення й поваги до таланту й людської особистості. Власне, у тій літературній атмосфері все наче відбувалося само собою: прикладом були батьки й їхня відданість пам'яті М. Коцюбинського, його творчому імені й хисту.

Михайлині не треба було доводити, що все в житті добувається наполегливою працею: це було самоочевидним, бо зростала дівчина у праці й оточенні працьовитих і відданих улюблених справі людей. Тим-то й середню школу вона закінчила із золотою медаллю й легко вступила на українське відділення філологічного факультету Київського університету. Це був 1949 рік: навчатися прийшли серйозні студенти повоєнного призову – на курсі були такі обдаровані юнаки, як В. Русанівський, В. Коптілов, П. Кононенко, К. Волинський... Життя в університеті було насиченим і цікавим – згадується тепер, наче один подих...

По закінченні університету Михайлина Коцюбинська навчалася в аспірантурі – і це теж дарунок долі! – в академіка О. Білецького, вбираючи в себе його настанови й досвід роботи з молоддю. Захист її кандидатської дисертації «Поетика Шевченка і український романтизм» пройшов блискуче.

Праця в академічному Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка поряд з відомими науковцями відкривала перед Михайлиною Коцюбинською нові незвідані дороги, вона не боялася праці, бо знала, що будь-які зусилля окупляться здобутками.

Тож слова Олександра Івановича Білецького, який покладав на неї сподівання,

...історик літератури повинен всіх терпляче вислухати і не зважати на те, що замість простої одноповерхової будівлі йому доведеться вибудувати, творячи історико-літературну схему епохи, будівлю в кілька поверхів, іноді з добудовами¹

не відлякували, а надихали її – готувалася до друку перша монографія... (До цього побачили світ книжка М. Коцюбинської «Образне слово в літературному творі», 1959, та упорядкована нею разом з В. Іванисенком збірка хрестоматійного плану «Українські письменники про літературу та мову», 1961).

¹ Білецький А. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) // Наука на Украине. – Харьков, 1922. – № 2. – С. 97.

Ще тоді Михайлина Хомівна виробила своє бачення перспектив тієї справи, якою збиралася займатися упродовж життя:

У наш час перед точними методами дослідження в застосуванні до гуманітарних наук відкриваються все нові перспективи. Подібні дослідження роблять ще тільки перші кроки, і судити по них про майбутні наслідки ще рано. Можливості, закладені в них, не слід ні недооцінювати, ні перебільшувати. Мова, слово – це матеріальне буття художньої думки – безсумнівно, піддається певній кількості схематизації, що дозволяє виявити стилістичні якісні закономірності художньої творчості. Але подібна формалізація нездатна передати все художнє багатство поезії, її своєрідність, її аромат. «Моделі», «правила», «схеми» можуть дати, так би мовити, стилістичний «кістяк» твору, поетичної індивідуальності. Але жива художня плоть – це щось таке, що неможливе без порушення правил, без ламання схем, без невпинної реконструкції моделей. Інтуїція письменника, складності його світогляду, ідейно-художній контекст епохи тощо – всі ці об'єктивні фактори, що є ядром художнього процесу, його «душею», чинять опір математичній схематизації¹.

У монографії «Література як мистецтво слова» (1965) виокреслювалися власні підходи до аналізу художнього тексту, власне, слова в художньому контексті: влада контексту й активність слова, роль деталі у текстовій тканині твору, звучання й смислові навантаження слова, художнє призначення синтаксичних форм, єдність процесів творчого мислення, система образотворення, слово крізь призму жанрової специфіки та інтеграції жанрів, контекст художньої індивідуальності: від слова й образу – до стилю, який авторка завжди розглядає як неповторний, самобутній, пильно вловлюючи настроєві переживи і в слові Т. Шевченка, і М. Коцюбинського, і В. Стефаніка, і М. Бажана, й О. Довженка...

Ця праця, можна сказати, знаменувала помітну розквітність мислення теоретика, котрий уже мав змогу казати й таке:

Звичайно, при всій естетичній широті методу соціалістичного реалізму не кожна стилістична концепція може

¹ Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови. – К.: Наукова думка, 1965. – С. 33–34.

відбивати його сутність і служити йому. Нечувана досі річ! Але вже можлива¹.

Саме ця книжка знайшла відгук у В. Стуса:

Майстерність аналізу конкретних творів, ясність і логічна стрункність концепції М. Коцюбинської, вміння побачити крізь призму структуру твору, творчості, літератури, вільне оперування критичною літературою, здатність доносити красу художнього слова – все це ставить монографію у ряд далеко не пересічних праць українського літературознавства².

«Моделі», «правила», «схеми» – це не для неї, яка завжди дошукувалась істини, хоч би якою важкою ця істина була, несла свою «непохитну об'єктивність» крізь «життєву плоть» як честь імені: «Без гармонізуючої об'єктивності не можна було виходити на велику полеміку з добою» (Є. Сверстюк). У великій полеміці з добою їй допомагала та ж таки інтуїція – це вже коли почалися доноси, обшуки, арешти...

Порушення правил, ламання схем, невпинна «реконструкція» світогляду – то все припадає на початок 60-х... І на її долю теж. Тільки «кістяк» залишався незмінним – кістяк індивідуальності: та ж таки об'єктивність, чесність, естетизм, чуття міри, непоступливість, самоповага й повага до Іншого.

Праця разом з І. Світличним, Ю. Бадзьом, дружба з І. Дзюбою, Є. Сверстюком, А. Горською, іншими руйнівниками табу хрущовської доби – розумними, мислячими, зухвалими, які несли нові віяння, розкутість думки і слова, пошуки того справжнього, чого прагнуть молоді серця, – все це й визначило її подальший шлях і всі ті випробування, що випали їй.

Вже пізніше, пройшовши складні житейські й творчі іспити, вона розмірковуватиме про суть і природу феномена шістдесятиництва:

Шістдесятники – спонтанний вияв духовного дозрівання, нового мислення, нової системи цінностей, нового осмислення національного досвіду в надрах тоталітарної

¹ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. 1926–2001: Сторінки історії / Відп. ред. та упоряд. чл.-кор. НАН України О. В. Мишанич. – К.: Наукова думка, 2003. – С. 344.

² Стус В. Про мистецтво – мистецьки // Жовтень. – 1968. – № 1. – С. 149.

системи. Вони виховувалися саме в ній, у цій системі, ніши на собі родимі плями середовища, яке їх породило, перейшовши різні стадії його усвідомлення. Багато хто з них спочатку були щиро перейняті тими ідеологічними міфами, які потім самі ж відкинули, як облуду й гальмо. Причому, підкреслюю, щиро перейняті – фальш, пристосовництво, цинізм були їм чужі завжди. Коли ж на хвилі післякультуртвського оновлення відкрився колосальний масив нових відомостей, відкрилася прихована Правда, мали мужність з піднятим заборолом піти їй назустріч – і будувати своє життя вже за новими критеріями, згідно з велінням цієї Правди. Навіть якщо задля цього довелося відкинути зручний стереотип «як усі» і в своїх життєвих палімпсестах стерти голубу й асфальтовану дорогу дозволеного, яка стелилася перед ними, та «написати» для себе нову, ту, яку Стус назвав «дорога долі, дорога болю»¹.

А тоді, з початком 60-х, усе заповідалося як давно очікуване оновлення, розвій, переміни: дискусії, вечори, виступи, мандрівки – такою була діяльність Клубу творчої молоді, членом бюро якого стала й Михайлина Коцюбинська. Особливий резонанс мали вечори, присвячені річницям від дня народження Т. Шевченка, Лесі Українки (до речі, не тільки в залах, а й на схилах Дніпра), поетичні виступи Л. Костенко, І. Драча, М. Вінграновського, І. Жиленко, де неодмінно виголошував вступне слово І. Дзюба...

Українське шістдесятиництво втягнуло в свою орбіту широке коло творчих особистостей: до поетів та літературознавців долучилися художники А. Горська, В. Зарецький, Л. Семікіна, О. Заливаха, молоді композитори. Обговорення творчості кожного з них проходило бурхливо: читали вірші, обмінювалися думками, жартували, кпинили... Учасниками подібних заходів стали В. Чорновіл, Г. Кочур, інші перекладачі, технічна інтелігенція...

Однак робота Клубу не зводилася до проведення суто літературно-мистецьких імпрез: Михайлина Коцюбинська пригадує, що її участь у ній розпочалася з підтримки організованих художниками протестів проти

¹ Коцюбинська М. Доброокий // Доброокий: Спогади про Івана Світличного / Серія «Українська модерна література». – К.: ЧАС, 1998. – С. 106.

нищення архітектурних пам'яток у Чернігові. Далі на-в'язалися контакти з аналогічним новоствореним клубом у Львові, очолюваним М. Косівим, виникли нові знайомства, розширилося уявлення про те, чим займаються їхні ровесники у Західній Україні.

Однією з суттєвих граней діяльності шістдесятників у той період було перекладацтво, що пояснювалось можливістю обійти в цій царині літератури цензурні утиски та офіційні догми, сказавши читачеві в такий спосіб про якісь посутні громадянські речі. В колі активних перекладачів – Г. Кочура, М. Лукаша, А. Перепад, Р. Доценка та інших – Михайлина Коцюбинська виразила й свої перекладацькі студії і на літературних вечорах читала власні переклади з польської, англійської і французької мов, відкрила слухачам ім'я канадської письменниці індіанського походження П. Джонсон (Текагійонвейк).

Саме тоді, на початку 60-х, коли столиця бурунилася молодими талантами, як молодим вином, коли ламалися схеми й приписи й повсякчас відчувалося дружнє плече, до Михайлини Коцюбинської прийшло важливе усвідомлення, «що ми – гурт, що ми – сила».

Однак не минуло й кількох років, як над Києвом, а далі і над Львовом прошелестіли перші непогідні вітри: барометр суспільної погоди почав поступово обертати свої стрілки в інший бік: влада злякалася молодого зухвалої сили, що ламала стереотипи, утверджувала нові тенденції й волелюбні настрої.

У 1965 р. Михайлина Хомівна писала З. Генік-Березовській:

Сиділа на бурхливому симоненківському вечорі в Спідці, такому показовому, такому хвильному – і слухала в чотири вуха, дивилася в чотири ока. За тебе. Жаль тільки, що ти все одно не чула, а в листі не напишеш... Боюся за Дзюбу...» (з листа від 20.01.65. – С. 199)¹.

«Я ж не жила якимись політичними лозунгами», – скаже пізніше Михайлина Хомівна в інтерв'ю. Просто читала самвидав – переважно творчість своїх товари-

¹ Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетліне»: Роздуми про епістолярну творчість. – К.: Дух і Літера – Харківська правозахисна група, 2001. Тут і далі в дужках при цитуванні листів З. Генік-Березовській курсивом зазначено дати написання листів і вказано сторінки цього видання.

пів, – до якого й сама була причетна повною мірою: Є. Сверстюк згадує, що його твори Михайлина Хомівна передрукувувала безвідмовно, часом просто з голосу, й ще навіть коригувала текст. Далі вже, коли почалися го-ніння, скажімо, й вірші В. Стуса чи В. Голобородька, І. Калинця, М. Воробйова «ходили» у самвидаві – і читання їх теж ставилося на карб, бо навіть просто модерні вірші київської школи поетів вважались крамолою...

А ще ж на цей час припадає читання творів Розстріляного відродження, книги І. Кошелівця «Сучасна література в УРСР», віршів та щоденника В. Симоненка, публіцистики Є. Сверстюка, спогадів реабілітованих, самвидаву російською мовою, зокрема творів О. Солженіцина, публікацій «Нового мира»... Доводилося надолужувати те, чого не давали ані університет, ані аспірантура, ані робота в Інституті літератури – надто багато «білих» плям і заборонених імен було тоді в українській літературі.

Але не читанням єдиним... Ще в ті роки всі гуртом залюбки мандрували Україною – екскурсії організовував Г. Логвин. Та Михайлина часто мандрувала й сама. Особливо пам'ятними й корисними були відвідини Львова. З рекомендаційним листом І. Світличного поїхала вона туди до молодого мистецтвознавця Б. Гориня, де зазнайомилася з Л. Левицьким, Т. Бриж, Є. Безніском та іншими і відкрила для себе львівський культурний феномен.

Однак чи не найбільшою крамолою, спрямованою на «підрив» основ радянської влади, став у її біографії той показовий факт, що вона була в кінотеатрі «Україна» на пам'ятному шістдесятникам перегляді кінострічки С. Параджанова «Тіні забутих предків» (сиділа поряд із В. Стусом) й після виступу І. Дзюби про арешти інтелігенції на заклик із зали В. Чорновола «Хто проти арештів, встаньте!» підвелася разом з іншими (а було їх чоловік сто).

КДБ відстежувало кожного, хто був під підозрою. «Проробляли» й Михайлину Хомівну, вимагали покаятися, сказати, начебто вона підвелася тоді якось випадково. Вона ж незмінно твердила, що робила все осмислено. Таке тоді не прощалося...

«Пильне око» стежило й за тим, з ким зустрічається спадкоємиця Коцюбинського, бо в часи «відлиги» до України почали приїжджати українці з діаспори, з-по-

між яких В. Вовк, А.-Г. Горбач, болгарська літературознавець і перекладач Л. Мінкова, чеський україніст З. Генік-Березовська... (Це товаришування з п. Зіною тривало й потім, коли почалися суспільні приморозки.) Часто збиралися на квартирі Світличних, а то, як було під час приїзду З. Генік-Березовської з Праги 1968 р. разом з її колегою А. Куримським, влаштували цікаве зібрання в помешканні Михайлини Хомівни: подружжя Світличних, І. Дзюба, Є. Сверстюк, В. Стус... Розмова не було кінця. Адже як в Україні, так і в Чехо-Словащині, відбувалися подібні процеси шістдесятницького ренесансу. І саме З. Генік-Березовська, добра посестра Михайлини Хомівни та її товаришів, пропагувала у братній країні творчість молодих, надто тоді, коли в Україні перед ними вже було закрито всі друковані органи – тоді з її допомогою почали з'являтися публікації в «Дуклі» (вона сама й перевозила через кордон заборонені матеріали). Ця зустріч на квартирі Коцюбинської, коли гостя розповідала про опір режиму її співвітчизниками, відбулася приблизно через місяць після того, як радянські танки задушили «празьку весну»...

Саме З. Генік-Березовській Михайлина Хомівна звиряла свої болі й жалі, щоразу мужньо стримуючи себе від нарікань на несправедливу долю. Лише наприкінці 1967-го в листі до неї вирвалося: «Моторошно мені якось, Зіночко! Дуже!»

У листах до празької товаришки, як ніде деінде, не лише езоповою мовою повідомляється про арешти шістдесятників та загрози їхньому життю, а й розкривається внутрішній світ Михайлини Хомівни, освітлений мужнім спокоєм, силою духу, товариськістю та ще теплою материнською любов'ю.

Спокійна, навіть до певної міри незворушна зовні, вона носила у своїй душі цілий бентежний світ – ліричний і чутливий, здатний відгукуватися і на рядок вірша, і на захід сонця, і на першу весняну зелень, і на чужі біду та радість. І водночас гостро відчувати всю абсурдність життя:

Живеш в якомусь антисвіті, коли всі природні оцінки, реакції, імпульси, вчинки, думки вивернуті навиворіт, коли не знаєш, чого сподіватися, як захиститися від фанатично диких тлумачень, як виборсатися з по-

ставлених на найширшу ногу пліток (з листа від 12.03.72. – С. 224).

І все ж попри всі життєві випробування, внутрішнє невдоволення таким рутинним, позбавленим творчості життям («Ненормально, щоб твій щоденний побут, робота, звичні обов'язки – все було таким не „твоїм“, таким гнітючим, таким, що руйнує саму серцевину твого „я“», – з листа від 13.07.73. – С. 227), Михайлина Коцюбинська розуміла:

Та все таки найгірше – це бачити, як страх нищить людину, знелюднює її і як заради якоїсь подобі спокійного існування вона ладна паплюжити себе і всіх довкола. Важко втрачати людей, а ще важче зневірюватися в них (з листа від 12.03.72. – С. 225).

Коли почалися репресії проти шістдесятників, перетворивши частину із них на дисидентів, – Михайлину Коцюбинську почасти захищало відоме ім'я (розгубленому професорові Є. Кирилюку – тоді завідувачеві відділу радянського шевченкознавства – вона могла прямо й незворушно сказати: «Знаєте, мене дивує найбільше, що ви все життя займаєтесь Шевченком, а настільки антишевченківський у душі. От якби сьогодні був Шевченко, то він сидів би з вами на вченій раді чи зі Світличним у тюрмі? От я б і носила у тюрму передачі, а ви ні!») – але значною мірою й шкодило їй: увага до неї була особливо пильною, адже «карту» відомого імені можна було, як здавалося спецорганам, розіграти на користь режиму.

Одна з тих, що їх гартують випробування, вона підходила до всього без зайвого пієтету й гучних гасел, без декларованої політики, часто пояснюючи свій вибір просто й нелукаво: «Мені це не підходить, я так не можу», – і в цьому була її органічність, незворушність і вірність самій собі.

У своїх спогадах¹ Михайлина Коцюбинська як курйоз згадує той факт, що у відділі теорії літератури інституту, який очолював сумнозвісний М. Шамота, зібралися такі молоді творчі індивідуальності, як В. Іванисенко, І. Світличний, М. Коцюбинська, Г. Сивокінь,

¹ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. 1926–2001: Сторінки історії. – С. 496–503.

аспіранти В. Стус і Ю. Бадзьо, котрі вже не могли мислити по-старому, скуштувавши свободи інакодумання.

Більшість із них пішла з відділу з початком офіційних утисків, коли «*поетичне відродження*» (Михайлина Коцюбинська) початку 60-х далі політизувалося й на очах влади перетворювалося на правозахисний рух опору, що стало очевидним із самвидавним розповсюдженням праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Її Михайлина Хомівна не лише читала, а й залюбки передруковувала, досі не збагнувши, як це КДБ не зафіксувало, що перший передрук цієї праці було зроблено на її друкарській машинці (саме такий примірник було вилучено на кордоні в М. Мушинки); на щастя, цього звинувачення проти неї не прозвучало.

Проте і її не оминула «чаша сія». Обговорення планової роботи Михайлини Коцюбинської «Нариси з поезики Шевченка» в Інституті літератури відбувалося вже в згущеній атмосфері утисків й недовіри, арештів і доносів і викликало в її авторки відчуття болю й гіркоти. Своєї перереживання вона звиряла З. Генік-Березовській:

Так, ніби й немає принципових якихось вад у роботі, але... але... написана вона якимись не такими словами. Не такими – і край! Але я все-таки хочу надіятися, що її рекомендують до друку. Вона мені дорога, я вклала в неї чимало труду й душі, і якщо забракують (бо ж іншими словами я писати не вмю), буде мені вельми прикро» (лист від 19.01.68. – С. 209).

У томі Історії Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України читаємо:

...Дирекцією Інституту було інспіровано розгромне обговорення вченою радою рукопису нової праці М. Коцюбинської про поезику Шевченка, написаної з притаманними дослідниці проникливістю й оригінальністю. На підставі «обговорення» атестаційна комісія не атестувала М. Коцюбинську, і її звільнено з інституту. Рукопис надовго залишився в шухляді, проте публікації, зроблені значною мірою на його основі (Благородна природа людини: Людина в естетиці і творчості Т. Г. Шевченка // Укр. мова і літ. в шк. – 1968. – № 3; Шевченко – поет сучасний // Дніпро. – 1968. – № 6) дають уявлення про цілком оригінальний літературознавчий принцип аналізу як окремих творів поета, так і його естетики в цілому.

Авторка прагне збагнути цілісне «я» Шевченка, проникнути в специфіку його поетичного мислення, екзистенційні мотиви його творчості, функціональність слова¹.

Тож, звичайно, лихі передчуття винуватиці «цілком оригінального літературознавчого принципу» справдилися: суто формально їй визначили півроку на доопрацювання тексту, однак було самоочевидно, що працю до друку так і не буде рекомендовано. І хоча Михайлина Коцюбинська, як тоді було прийнято, зверталася навіть до ідеологічного відділу ЦК Компартії України («Невже робота приречена до повільного старіння в далекій шухляді мого столу?!»), написана тоді з таким натхненням книжка тільки через два десятиліття, 1989 р., побачила світ у видавництві «Радянський письменник».

Так само не було видано сподіваної збірки перекладів Михайлини Коцюбинської з Жака Превера (на тій непереконливій «підставі», начебто твори цього автора не вивчаються в школі): їй судилося вийти під назвою «Видовище» аж 1993 р. у видавництві «Основи».

Тож роботу в Інституті літератури Михайлина Хомівна втратила після чергової переатестації на відповідність посаді («Тільки один голос був на мою підтримку, – згадає Михайлина Хомівна, – академіка Л. Новиценка») – через два роки по тому, як в 1966-му поклала партквиток, – і залишилась без шматка хліба з п'ятирічною дитиною. Влаштуватися будь-де заради заробітку було неможливо: відразу «видавало» прізвище.

До речі, її колізія виключення з партії за підтримку української інтелігенції в кінотеатрі «Україна» тривала вісім місяців – з жовтня 1965-го по липень 1966-го, забігаючи нерви, час, зусилля, однак Михайлина Хомівна попри все зреагувала на ті гоніння гідно: «Якщо треба вибирати між квитком і ідеалами, я віддам вам квиток, а собі залишу ідеали», – бо до партії вступила «молодо-зеленою» заради ідеалів, які виявилися зовсім іншими. Після довгої епопеї «проробки» й спроб настановити молодого науковця на «шлях істинний» на засіданні бюро Київського обкому КПРС вона з полегшенням поклала на стіл свій партквиток.

¹ Там само. – С. 221.

Саме в той період Михайлина Хомівна мусила зізнатися собі, а вже затим і своїй праязкій подрузі:

...Мені останнім часом з різних причин дуже важко на душі, а я звикла уже навіть автоматично і досить вдало приховувати це від оточення (*знову згадується мені в цьому контексті Олена Михайлівна Апанович, яка була в такій же ситуації й так само вміло приховувала своє внутрішнє пригнічення – Л. Т.*). Але іноді настрій сховатися в якусь незахищену шпаринку виливається, а цією шпаринкою є листи до тебе (*з листа від 20.01.68. – С. 210*).

Поневіряння з пошуками роботи тривали рік, аж доки колишня товаришка з молодих літ, комуністка з діаспори, діячка прорадянського Товариства об'єднаних українців Канади, редактор його органу – англомовної газети «The Ukrainian Canadian» і перекладачка М. Скрипник з огляду на свою порядність і співчуття не зуміла з допомогою компартії Канади переконати ЦК КПУ, що негоже спадкоємиці класика української літератури залишатися без роботи. Аж тоді клімат довкола Коцюбинської трохи пом'якшав, і Михайлину Хомівну, до якої якимись довколишніми шляхами дійшла інформація нібито з ідеологічного відділу ЦК, куди ж їй треба нарешті звернутися, взяли на посаду редактора до видавництва «Вища школа». 18 років правила чужі, нерідко малоцікаві, а то й геть далекі від її уподобань тексти – такий її «послужний список», що поламав ті «правила» й «схеми», які простилало перед талановитою й працелюбною випускницею аспірантури життя: адже за ці роки вона могла написати й видати десятки монографій – а її просто ніде не друкували.

Окремо варто сказати про досить доброзичливу атмосферу довкола Михайлини Хомівни серед колег по видавництву, де всі знали, чому вона опинилася після академічної установи на другорядній роботі, й не опускалися до ганебної обструкції.

Зміни на гірше настали, починаючи від зловісного 1972 р., коли було заарештовано Є. Сверстюка, І. Світличного, В. Стуса, В. Чорновола, пізніше І. Дзюбу та Н. Світличну. Особливо після того, як Михайлина Коцюбинська написала відвертого листа за власним підпи-

сом до В. Щербицького, де висловила обурення фактом арешту Н. Світличної, матері хворого малолітнього сина, та тим, що дворічного хлопчика було забрано від рідних і віддано до дитячого будинку:

Очевидно, це зроблено для того, щоб мати змогу шантажувати тих Світличних, які уже за ґратами, і «добити» тих, які поки що на волі. Для того, щоб ще більше тероризувати уже вкрай стероризований загаль. Та хіба можна як знаряддя для таких не вельми достойних справ використовувати дитину?!

До якого б юридичного викруту не вдалися ті, що відповідають за цей злочин, я певна: це *протизаконно* і перед лицем права, і з огляду на елементарні засади людської моралі, на яких стоїть цивілізоване суспільство. Подібні акції мають в історії свою належну кваліфікацію і свою назву.

Як могло статися таке в країні, на прапорах якої накреслено найсвітліші ідеали людства?

Як можна однією і тією ж рукою підписувати відозву про звільнення Анжели Девіс і наказ про дику безглузду розправу над дитиною?!

Мабуть, мій лист – це глас вопіючого в пустелі. Маю сумнів, чи взагалі він дійде до Вас. І все-таки звертаюся до Вас не лише як до керівника держави, а й як до людини, до батька, звертаюся до Вашої людяності.

Прислухайтесь: плаче дитина: це означає, що в домі не все гаразд.

Зупиніть, поки не пізно, руку КДБ, яка знов розгулялася так нестримно і так злочинно!¹

Свідома ризику й усіх наслідків, що з цього випливали, Михайлина Коцюбинська просто не могла вчинити інакше. Всі в редакції знали, що її викликають на допити у відповідні органи (куди вона завбачливо прихоплювала якийсь польський детектив чи редакційний рукопис на той випадок, коли її з метою психологічного тиску надовго залишали під час допитів саму у кабінеті), та зберігали порядність і толерантність, особливо завідувачка відділу Н. Кучерявенко. Постійні намагання «згори» ізолювати, шантажувати Михайлину Хомівну (нібито вона не гідна виховувати дитину), чинити тиск,

¹ Цит. за: Коцюбинська М. Із книги споминів // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – Жовт. – С. 200.

а після знайдення в неї вдома примірника відозви Гельсінкської групи – прями вказівки переслідувань на роботі, аж до спроби звільнити «силою колективу» за «антирадянську діяльність», наштотувались на мовчазний опір співробітників, які потаємно співчували й практично не вдавалися до непорядних вчинків – ці спроби, по суті, не увінчалися успіхом.

Періодично Михайлину Коцюбинську викликали свідком на судові процеси, зокрема над М. Матусевичем, М. Мариновичем, В. Стусом... На допитах їй зачитували якісь, переважно сфабриковані, свідчення проти неї, підсовували екстремістські статті тощо. І все це треба було спростувати, внутрішньо пережити...

Тиск, шантаж, залякування, нагадування «провин», табу на публікації – все це атмосфера тих глухих років.

Не раз на Михайлину Хомівну «тиснули», аби відмежувалася від одностумців, засудила їхню нібито «антирадянську діяльність», вимагали, аби вона разом із Зеновією Франко (ось де було зроблено «ставку» на відоме ім'я!) «проголосила» те з телеекрана на велику аудиторію (для тиску було влаштовано спеціальне відраджання до Харкова з викликом до місцевого КДБ, очну ставку із Зеновією Франко і т. п.). Однак не скорилася. Ще й написала тоді голові КДБ М. Федорчукові, запевнивши (червоним олівцем підкреслила!):

Ви хочете почути від мене не те, що я кажу, а те, що ви хочете почути. Та незважаючи на будь-які наслідки для мене, я цього не зроблю.

Хоч як це дивно, та після цього трохи попустили, аж доти, як при черговому обшуку в неї знайшли вищезгадану декларацію Гельсінкської групи, та ще при обшуку в І. Дзюби до рук кадебістів потрапив написаний нею Іванові Михайловичу лист з приводу його покаяної статті, що стало приводом до нових гонінь. Мусила з почуття суто людської приязні до завідувачки редакції пообіцяти бути трохи обачнішою.

Довелося пережити й наклепницьку кампанію й поливання брудом її імені та імені Б. Антоненка-Давидовича за так звані «зв'язки із закордоном» (див. в «Літературній Україні» від 29 квітня 1977 р. статтю В. Горно-

вого «За «так» грошей не дають»), кампанію, яка мала згодом продовження і в іншому, особистому ракурсі, завдавши невимовного болю й зайвої гіркоти.

Та все ж навіть у ті роки іноді вдавалося вирватися із звичного оточення (маршрути задалегідь розробляла за книжкою Г. Логвина «По Україні») – то до шевченківських місць чи в Карпати, а кожного свята – до Львова, а то навіть до Самарканда чи Бухари, до Прибалтики, то ще деінде, спізнавши «магію незаних ландшафтів», й тоді відчувала «себе центром всесвіту», а на душі розливалася тиха благодать:

Ось тільки на пару тижнів вирвешся в гості до самої себе, знову набудеш звички радіти, сміятися, думка вирветься з кола нав'язливих проблем на якісь ширші простори... А потім знову повертаєшся до щоденності, яка, відчуваєш, вбиває тебе потрошку (з листа від 13.07.73. – С. 227).

Думається, ці мандри й вирятовували Михайлину Хомівну від рутинної роботи, тривожних відчуттів і депресивних станів, адже дарували ні з чим не зрівнянні враження її ліричній душі, переконували, що в цьому світі є заради чого жити й любити життя. До того ж, вона ще й мальовничо описувала свої враження ув'язненим друзям, скрашючи своїми поетичними листами й листівками їхні одноманітні таборні будні, що особливо важливо для людини ізольованої, позбавленої емоційних вражень через брак пересування й спілкування.

Попри все Михайлина Коцюбинська залишалася сама собою: працювала там, де веліла їй доля, товаришувала з тими, до кого «лежала» душа й хто також зберігав власну гідність. Вірність побратимам виявлялася насамперед у листуванні – регулярно й безстрашно писала до табору й на заслання В. Стусові, І. Світличному, Є. Сверстюку...

У своїх споминах вона пише:

Загалом листування у той час для всіх нас мало надзвичайно велике враження, було екзистенційно важливим. Це була така собі віртуальна територія духовна, мовби й тісно пов'язана з буднями, та водночас – над ними (як писав у листі до дружини Василь Стус, «людський дух – аби був неуярмлений в часі, аби – як і належить

духові – витає, ширяє над»), де ми могли вільно – хай і відносно – спілкуватися, не відмовляючись від розкоші бути собою¹.

Свою «єдиною реальністю у світі» Михайлина Хомівна вважала дочку Таню, клопоти з виховання якої хоч якоюсь мірою відволікали від гнітючих думок про закритий для неї творчий шлях.

Все інше – якесь нетривке, примарне, а іноді химерне до гротесковості. А з нею все – і радість, і біль, і втома, і тривоги – все якесь дуже реальне, моє і людське (з листа від 18.02.68. – С. 112).

Однак сама Михайлина Хомівна відчувала й те, що всі ті випробування, які випали їй, «працюють» на її духовне доростання, внутрішнє духовне вглиблення:

...Мій світ якийсь дуже звузився за останній час [...] і, водночас, якийсь набагато гостріше почала відчувати «вглиб»: якісь хвилини життя й природи, чиясь людська обличчя, сторінка оповідання – все, що має присмак справжнього, все, що не відгонить «псевдо» (з листа від 17.10.73. – С. 229).

...І для мене, як ти пишеш про це в своєму останньому листі, є в житті якийсь самозрозумілі постійні цінності, без яких не мислю собі його. І оте кляте, таке органічне, не награне «бути собою» (курсив мій – Л. Т.) – воно для мене, як повітря. А кругом стільки моральних метаморфоз, стільки зрушень у стосунках, стільки перецінок цінностей (не стільки внутрішньої суті їх, скільки форм вияву) [...] бо ніколи не повернуть ті чисті хвилини людських контактів, впізнавань і розуміння, ті розмови на моїй канапі, ті веселі поїздки в електричці – в житті неповторно втрачено щось – дуже цінне і дуже справжнє, яке не компенсується, і в ім'я чого? – Шевченко колись називав це «змертвінням людської природи»; до речі, я ту метаморфозу вгадала дуже давно – твої слова лише підтверджують її, – ту перемогу «матеріального» над «духовним» – вкотре вже?! (з листа від 7.04.74. – С. 231).

Цінувала І. Світличного:

Його «високий поріг» ніколи не відлякував людей, навпаки, вавив їх. Шістдесятницький Ренесанс на Україні

¹ Там само. – С. 206.

якщо й не починався від цього порогу, то в багатьох суттєвих проявах зосереджувався навколо нього. [...] Світличний був живим містком між Східною й Західною Україною, між Києвом і Львовом. Багатьох своїх колег і друзів, зокрема й мене, саме він увів до літературно-мистецьких кіл Львова. Так здійснювалося справжнє національно-культурне єднання¹.

Безперечно, у день народження Михайлині Хомівні пригадуються рядки з листа І. Світличного (він у рахунок «ліміту» для листів рідним – бо ж існувала офіційна норма – дозвіл: два листи на місяць – написав їй довгого листа, аби також чимось розрадити в час її непростих випробувань і «переоцінки життєвих цінностей» – був 1976-й, репресивний рік, коли в одних ламалися хребти, а в інших – гартувалися характери):

Я Тобі зважився написати цього разу без посередників (тобто не через рідних – Л. Т.), навіть і таких надійних, бо дуже вже хочеться побувати в Тебе на день народження, в теплій, родинній кумпанії, серед своїх, сказати іменинниці добре, гідне її сутності слово, хоча це й не просто, бо скільки пам'ятаю такі свята, близькі й рідні утримувалися від дуже високих (і така вона, Михайлина Хомівна – безпатетична! – Л. Т.), але єдино доречних слів, чи то боялися бути високохмарними, сентиментальними та банальними, і всі такі слова говорилися заочно або й більше – високі почуття виявлялися в німому захваті й зачаруванні тим, як в крутих ситуаціях і складних перипетіях, коли так просто було, навіть і без особливих компромісів, збитися на легкий хліб і легку славу, дорога до них була широка і вторована: і багато хто вкоськував усі свої протуберанці серця, аби вони не були в дорозі зайвим тягарем, а моя іменинниця так гордо й високо, а водночас і природно та недемонстративно несла свою світлу голову, що, дивлячись на неї, й дух від захвату захоплювало, і коли потім, і в значно складніших ситуаціях наші близькі й рідні виявляли такий самий стиль поведінки, я легко пізнавав у тому риси родинної етики, і образ іменинниці поставав перед моїм внутрішнім зором зовсім не випадково: не знаю, чи відчувала Ти в скрутні часи підтримку від своїх рідних, але я Твою відчував завжди (курсив мій – Л. Т.), і була вона

¹ Коцюбинська М. Доброокій // Доброокій: Спогади про Івана Світличного. – С.105, 108.

далеко не другорядним чинником у моїй долі – отож найперше, що я хотів би сказати у Твій день – це слово подяки (боячись тієї високохмарності і банальності, я не буду обставляти свою подяку епітетами-суперлятивами, але Ти знай: ніякі такі суперлятиви перебільшенням не були б¹.

До речі, й назву книжки листів І. Світличного «Голос доби. Книга перша. Листи з „Парнасу“», впорядкованої покійною вже Л. Світличною, підказала Михайлина Хомівна, яка також захопилася впорядкуванням та виданням епістолярію. І нині має чому радіти: побачила світ уже й друга книга листів І. Світличного «Голос доби» (К.: Сфера, 2008), з передмовою, примітками і за редакторської підготовки М. Коцюбинської.

В. Стус писав із заслання в листівці, переданій через дружину: «Михасю, якщо в день народження ти побачиш, що до тебе схиляється небо, то знай, що це зробив я». Або іншим разом: «Скучив за тобою, як за Софією Київською»².

Це неоціненні документи епохи – і треба віддати належне літературознавцеві Михайлині Коцюбинській, яка свідомо втинала свої наукові розмисли на користь такої копіткої, але вельми потрібної роботи, яка зрештою розрослася таки до наукового дослідження, де вона обґрунтувала, що ж собою являє і яку цінність має епістолярна творчість. Так, саме творчість, бо листи – це особливий, дуже особистісний жанр літературної творчості, коли людина, її ставлення до багатьох речей розкриваються у найсокровеннішому, часто без внутрішнього цензора, в тих аспектах, які залишаються поза сторінками художніх творів.

Тільки зі здобуттям Україною незалежності Михайлина Хомівна повернулася до Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України: «Таке собі ідилічне повернення до своєї гавані, „рамкова композиція“: від б. Шевченка, 14 – до Грушевського, 4», – напише вона у споминах. Тоді ж, як сама скаже, кинулася до роботи,

¹ Світличний І. Голос доби. – Кн. перша: Листи з «Парнасу». – К.: Сфера, 2001. – С. 356 (Лист від 28.11.76).

² Цит. за: Коцюбинська М. «Попри все я вдячна долі!»: Розмова з С. і Т. Дзюбою // Літ. Україна. – 1997. – 10 квіт.

«як вогонь на суху соломі». Почала надолужувати прогаяне з ентузіазмом, вартим усілякого захоплення, поклавши собі за мету «відродження майбутнього».

Та й Небо стало прихильнішим до неї як творчої особистості: вийшла друком монографія «Етюди про поетику Шевченка», «зарізана» в 60-ті роки, далі впорядкована нею перша в Україні книжка поезій В. Стуса «Дорога болю»... З'явилися десятки публікацій в часописах «Слово і час», «Сучасність», «Літературна Україна», «Кур'єр Кривбасу»...

Перебуваючи в силовому полі «коцюбинськості», не можна не відзначити ще одну рису Михайлини Хомівни: її жертвовність. Маючи перед собою приклад батьків, які з такою любов'ю й відданістю берегли творчий спадок М. Коцюбинського (далі він уже був у добрих руках Юлія Романовича Коцюбинського), вона постановила собі повернути (й відкрити!) Україні ім'я В. Стуса. Так, з 1991 р. разом із сином поета Д. Стусом почалася подвижницька праця над архівами замордованого поета: зібрано, впорядковано й видано шеститомне у дев'яти книгах видання (1994–1996 рр.) його спадщини, де, зокрема, 6-й том у двох книгах – це епістолярна творчість (листи В. Стуса до дружини й сина та до друзів, супроводжані докладними коментарями та ґрунтовною післямовою Михайлини Коцюбинської).

Вважає це найціннішим з-поміж того, що встигла зробити. І то не тільки тому, що повернула Україні ім'я поета-мученика, а ще й тому, що сама багато взяла для себе з того заочного духовного спілкування з В. Стусом, бо ж знала його, тоді вже як старший науковий співробітник, коли він був аспірантом, і при спілкуванні давалася визнаки різниця у вікові. Не могла забути, як тоді, в кінотеатрі «Україна», обійнявши його за плечі, інтуїтивно провідчула його майбутній страдницький шлях.

Е. Сверстюк з цього приводу писав:

Велике щастя випало на долю Михайлини Коцюбинської, що вона знайшла роботу на міру своїх творчих сил. Для української культури це дуже щаслива обставина, що розтерзана й розкидана спадщина такого великого поета, як Василь Стус, потрапила до надійних, умілих і дбайливих рук. Бо то ціла трагедія, що повторюється ча-

сто, коли за тексти талановитого автора беруться люди, які не знають їхнього значення та їхньої справжньої вартості...¹

Дружбу зі своїми ровесниками Михайлина Хомівна зуміла пронести крізь усе життя. Тому з такою любов'ю впорядкувала книжку і З. Генік-Березовської «Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм»², написавши до неї передмову й означивши внесок цієї дослідниці в україно-чеські культурні зв'язки, зокрема і її оцінку явища шістдесятництва.

На початку 90-х, коли Україна пробудилася від сну, Михайлина Хомівна писала, усвідомлюючи, яку важливу місію покладено на тих, хто має досвід, художній смак і чуття міри й правди:

Коли наведемо всі мости, заповнимо всі прогалини й повернемо кожному його ім'я, то побачимо, що нашим сьогоднішнім не загрожує безбатченківство, вони мають на кого озирнутися³.

Так фактично від спадщини Василя Стуса Михайлина Коцюбинська прийшла до наукового осмислення епістолярію як жанру, значно розвинувши цю майже не опрацьовану в Україні тему, виявивши гідну поваги дослідницьку доскіпливість і максимальну охопність теми. Скільки терпіння, такту – художнього й просто людського, – смаку й відчуття міри потрібно було, аби підготувати до друку ґрунтовну наукову розвідку «Зафіксоване і нетлінне. Роздуми про епістолярну творчість» (2001) з додатком – розділом листів, де «дійовими особами» виступають сотні представників українського культурного материка. Передусім її зачарувала «аура автентичності», «своєрідний синтез ratio і emotio», те, «межове явище», яке найсильніше вияскравляє особистість в інтер'єрі доби за «різних рівнів її самоусвідомлен-

¹ Сверстюк Є. Михайлина Коцюбинська. Слово і честь імені // Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. – С. 537.

² Генік-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм / Серія «Українська модерна література». – К.: Київський слов'янський університет – Гелікон – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2000.

³ Коцюбинська М. Вікно у сад // Літ. Україна. – 1991. – 1 трав.

ня», глибинні пласти людської психіки, подані крізь призму сучасних реалій.

Наукове дослідження Михайлина Коцюбинської – смію сказати – це трактат, ода жанру, який в епоху «всесвітньої павутини» – інтернетизації й глобалізації відходить у забуття, і з цього погляду зібраний, глибоко осмислений нею матеріал є неоціненним для нащадків, він несе дух, аромат, атмосферу кількох епох, до яких «завітала» мудра наукова думка Михайлини Хомівни. Широкою ретроспекцією, неперевершеною ерудицією в цьому жанрі, вмінням увести зразки епістолярію в контекст й належно та науково коректно їх прокоментувати, вона заявила про себе як про чільного дослідника цього жанру.

Треба відзначити, що Михайлина Коцюбинська тонко відчуває метафізичну присутність як автора послань від душі до душі, від серця до серця, так і адресата, вміє прочитувати не лише тексти, а й підтексти, тонко й коректно їх прокоментувати, перекидаючи містки й місточки між різними епохами, постатями, епістолярним волевиявленням тих чи тих авторів.

«Норма» ретроспективних сторінок дослідження тут досить вагома, бо ж дослідниця по зернині збрала, систематизувала й проаналізувала «все про і довкола» цього жанру, залучаючи десятки імен у їхніх історичному, культурологічному, особистісному ракурсах, вдаючись до широкої цитації, аби належно прокоментувати – часом у зіткненні – міркування своїх нечисленних попередників з приводу специфіки епістолярної творчості, часом посперечатися з ними, гідно відстоюючи наукову правду. Доказово й виважено, без зайвої патетики розбиває вона думку, що побутовала донедавна, про нібито бідність української епістолярної спадщини, показує, що для вироблення, зокрема, нової української епістолярної мови вирішальне значення мали Т. Шевченко й П. Куліш.

Можна говорити про недослідженість цього відгалуження нашого національного культурного доробку, про брак чи неповноту публікацій з огляду на історичні умови, політичну кон'юнктуру, цензурні й ситуативні обмеження тощо, –

зауважує вона, цілком свідомо того, що саме її дослідження покликане заповнити цю лакуну українського літературознавства, і додає:

Якщо б в українському новітньому епістолярії були тільки три феномени цього жанру – листи Василя Стефаника, Катерини Білокур та Василя Стуса – то й тоді ми мали б повну підставу говорити про вагомий внесок української епістолярної творчості в *духовну скарбницю людства* (курсив мій – Л. Т.). А ці феномени не є поодинокими вершинами, вони – в силовому полі інших гідних явищ цього жанру...¹

Загалом же спектр імен у цій книжці – від Цицерона та Сократа, Платона, Арістотеля – до Е. Роттердамського та М. Довгалецького з його трактатом «Про листи», від Лесі Українки та О. Кобилянської, М. Коцюбинської та О. Аплаксіної, В. Стефаника, М. Драй-Хмари, Н. Суровцової, Н. Лівницької-Холодної, О. Теліги – до Б. Антоненка-Давидовича, О. Довженка, К. Білокур, цілого грона шістдесятників – І. Світличного, В. Стуса, І. Дзюби, І. Драча, В. Марченка, А. Горської, самої Михайлини Коцюбинської у її листовній сув'язі з багатьма відомими адресатами, з ретроспекціями та ремінісценціями до листів Ф. Шопена і М. Цветаєвої чи Р.-М. Рільке...

«Лист як художній феномен» (назва розділу) – а отже – як документ епохи, як своєрідна творчість, як автопортрет, як інтимний дискурс, як примат духу – такий її підхід і таке її осягнення й тлумачення цього унікального й благодатного для дослідників літератури жанру.

Здається, жодне з відомих і цікавих нам імен не залишилося поза «інтер'єром» цієї ажурно зведеної «споруди», якою є її науковий трактат. Він наділений якоюсь містичною силою «неприсутньої присутності» багатьох людей, що видаються добре знайомими самій Михайлині Хомівні, яка «провідчула» їхній внутрішній світ і зуміла показати нам саме ті грані особистості, що були або хрестоматійно засхематизовані, або заглянцьовані апогетами «мундирної» форми, чи просто ховалися за «цнотю» ревнителів пуританської моралі.

¹ Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість. – С. 16, 17.

«Епістолярна панорама шістдесятих» – розділ у цій книзі – це внесок Михайлини Коцюбинської у вивчення теми шістдесятництва. Про ту «шопту» (вислів В. Стуса) нескорених однодумців, до якої належить і сама, вона пише з повагою до кожного окремішнього індивідуального світу, висвітлюючи ті грані їхньої вдачі, буття, а то й метабуття, які належить повною мірою оцінити прийдешнім поколінням, що мають-таки «на кого озирнутися».

А додаток з 50-ти найцікавіших листів – своєрідна «антологія епістолярних шедеврів», суттєво доповнена тими численними добірними прецікавими й найхарактернішими цитатами з листів, що ними «пересипані» теоретичні розділи книжки.

«Мої обрії» – так безпретензійно й досить репрезентативно назвала Михайлина Коцюбинська свій двотомник вибраних праць, що побачив світ 2004 р. – припізніла компенсація за ті роки, коли на її прізвище як літературознавця у видавництвах та редакціях було накладено табу. Він дає цілком повне уявлення про її творчі уподобання, пошуки та осяги, коли крок за кроком напружувався власний духовний дім – і тут Т. Гундорова, авторка передмови «Шістдесятництво: метафора, ім'я, дім», вдало апелює до духовного мікросвіту Михайлини Хомівни як до її дому, що творився упродовж десятиліть: фундамент закладався такими іменами, як М. Коцюбинський та П. Тичина, а сама будівля зводилася в ті незабутні 60-ті, коли доводилося ламати стереотипи, переоцінювати набуті в радянському виші знання та ідеали, вчити себе мислити по-іншому, знаходити інші виміри буття, бачити й оцінювати людей в інших – межових ситуаціях, коли все, що пов'язано було з роботою, творчим самовираженням, публічністю і навіть побутом, залежало від вибору: з ким ти і чи можеш відмовитися від тих, з ким розділив свою дорогу.

В короткому слові від автора Михайлина Коцюбинська зазначає, що у свої давні праці вносила лише певні корективи, «знімала або пом'якшувала неминучу кон'юнктуру», тобто посилання, цитати або зроблені на «виногу дня наголоси», яких виявилось, на щастя, не так багато; що ж стосується концепцій та напрямів аналізу,

то тут дослідниця постає перед нами такою, якою була в ті часи, – і тут теж виявився її характер «залишатися самою собою», не прикрашати фасадів, не надівати масок й не міняти тональності. До того ж подібний підхід цінний ще й тим, що «цей літературознавчий автопортрет» має, на її переконання, історичне значення, простежує еволюцію «поглядів, пріоритетів і орієнтацій покоління».

Цілком закономірно й прикметно, що перший розділ першого тому «З раннього доробку. Шевченко. Поетична мова» являє нам той пріоритетний напрям досліджень Михайлини Коцюбинської, яким вона збиралася простувати в науці. «Ви були перші для мене, – писав їй Ю. Луцький, – що писали про Шевченка так, що я міг Вас читати серед радянської сірятини... Я пізнав Вас як дуже цікавого критика Шевченка», поета, якого вона підкреслено називала й називає сучасним.

Простежуючи генезу Шевченкового метафоричного образу, авторка відстоювала своє власне бачення «поезії в поезії», естетика її сягала осягтів Шевченкового світобачення, а кругообіг образів, вирізнений у творчості Кобзаря, давав їй наснагу на власні висновки. Бо ж природа художнього образу, та ще й явленого таким генієм, як Шевченко, давала змогу помірковувати, що ж таке слово образне й необразне, як народжується й «працює» на уяву читача метафоричність, якими є її «рушійні сили» та потенції.

Неабияке місце в духовному світі Михайлини Коцюбинської посідає ще один світоч вселюдської правди – В. Стефаник. Тим-то подибуємо в книжці не тільки статтю «Читаючи Стефаника», а й дуже детальні й прискіпливі роздуми (або, кажучи словами авторки, варіації на тему) над книжкою суголосної їй дослідниці з діаспори О. Черненко «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника» (Сучасність, 1989) – «Безлично голі образки і біле світло Абсолюту», щедрі на цікаві ремінісценції, фактографічні подробиці, цитати з листів письменника тощо. Михайлини Коцюбинська – і це відчувається якимось другим планом – постійно підсвідомо порівнює творчі манери В. Стефаника й М. Коцюбинського, шукаючи в них обох відповіді на своє власне болюче запитання

щодо «муки бути» і «потреби бути», означуючи це беккетівським «гіпотетичним імперативом». Тим-то в назву цих міркувань винесено нею слово Абсолют – як розуміння вищого людського призначення, незбагненного в часи найважчих випробувань, і покликання до Неба – як єдино правильного судії й Вищого розуму.

Дотичний до цих її самопошуків і П. Тичина, «сонячні кларнети» якого фундаментували її естетизм, а трагічний надлом та корозія таланту давали поживу для власного самоаналізу й життєвської стійкості («Корозія таланту: болючі роздуми про поезію Павла Тичини»).

Цілий цикл статей, присвячених В. Стусові, включений до другого тому, – то намагання збагнути й сказати нам, наскільки його поезія «закорінена в суспільному бутті – і наскільки автономна як царица духу». Саме такий – екзистенційний – підхід бачимо у тлумаченні творчої спадщини поета.

Однак, читаючи спостереження й аналітичні роздуми Михайлини Коцюбинської про «самособоюнаповнення» В. Стуса, відчуваєш і її власне самособоюнаповнення, адже вона не боїться зізнатися, що доростала до себе нинішньої разом із ним: його листами, поезіями, статтями. І хоча в них начебто й не знаходимо «самокоментаря», що про нього поет згадає, коли говорить про свою статтю, присвячену творчості В. Кордуна, та це відчувається підспудно: як крок за кроком авторка осягає непрості складники життя, відштовхуючись від зболено-афористичних рядків В. Стуса, які прочитуються нею завжди кількакпланово.

Осягала В. Стуса вірш за віршем, лист за листом, дедалі глибше входячи як у його, так і у свій внутрішній світ, аби пізнати світ через Іншого, а відтак – і через себе саму.

Спроба Михайлини Хомівни осягнути – через кількопворні наближення у слові – екзистенційний світ В. Стуса – це розуміння тієї істини, що його «самособоюнаповнення» – як alter ego поезії, коли на перший план виступає власне духовне життя, закорінене в національному.

«Іван Світличний – шістдесятник», «Крізь велику призму: кредо Євгена Сверстюка», «Зіна Генік-Березов-

ська, знайома і незнама», «Надія: про Надію Суровцову» – то все надзвичайно цікаві документи епохи, зібрані у двотомнику і важливі для тих, хто досліджує історію літератури.

Варто віддати належне Михайлині Коцюбинській за її уважливе й поважливе входження в чужий поетичний всесвіт: чи то поезія Є. Плужника та В. Стуса, чи В. Вовк, чи І. Жиленко, чи Л. Кисельова, чи А. Пашко, чи А. Охримовича, чи Н. Тихого... І в кожного вона віднаходить світ, повний любові, бо без любові до всього, що тебе оточує, немає поезії, і хоч нерідко ця любов зболена, дисонансована, ба навіть трагічна, тим повностіглишими є відчуття самовіднайдення автора у слові.

Особливо ґрунтовною є розвідка про поезію В. Вовк; зачудування її синкретизмом українськості й вселюдськості, її зосередження на людському духові, виразненому тими реаліями, що їх зберігають зір і пам'ять, збагачені всепланетарними враженнями людини, вільної у пересуванні й мисленні.

Вичерпно прості назви, що їх дає Михайлина Коцюбинська своїм статтям, відразу наближають нас до суті того, про що вона розмірковує. «Григор Тютюнник: смак правди» – це роздуми людини, яка з роками випрозорює свою правду про літературу і справжність у літературі, до якої «зараховує» лише справді гідні імена.

Багато зусиль доклала Михайлина Коцюбинська й для пропаганди творчості Б. Антоненка-Давидовича – «одного з когорти одержимих» (за її визначенням і назвою однієї із статей, також вміщеної у «Моїх обр'ях»). Знаходимо тут також статтю про П. Джонсон (Текагінвейк) – як спомин з тих далеких літ, коли Михайлина Хомівна виступала на одній з літературних імпрез молодих ще тоді шістдесятників з розповіддю про цю літераторку. «Спогади. Деяко про саму себе» – це спроба розповісти про рід Коцюбинських, про письменника, автора невмирущих творів, подвижницьку працю батька й матері, часом непрості стосунки між спадкоємцями.

Трохи згодом побачила світ і окрема «Книга споминів» (Х.: Акта, 2006), присвячена пам'яті друга – Р. Ко-

рогодського, в якій, за словами авторки, вимальовується «цілісна мемуарна версія життя».

А ще існує ціла низка впорядкованих нею книг з її коментарями й вступними статтями, як-от ті, що стосуються творчої й епістолярної спадщини І. Світличного...

Знаходить Михайлина Коцюбинська можливості й час для, так би мовити, поточного рецензування – тільки її вибір імені й твору завжди виважений і невипадковий. Так, серед її публікацій у пресі знаходимо роздуми про поезію І. Жиленко (які вони різні – ці дві жінки з покоління шістдесятників!), про книжки Л. Бойка, присвячені Б. Антоненку-Давидовичу «Подвижник духу» (К.: Пульсари, 2003) та «З когорти одержимих» (К.: Видавничий дім «KM Academia», 2003), про художню документалістику Н. Дукіної «На добрий спомин» (Харків: вид. журналу «Березіль», 2002), яку вона ставить в один ряд з такими відомими родинними хроніками, як диалогія «Спогади» і «Листи» Н. Суровцової та «Рубали ліс...» Л. Крушельницької тощо.

І це справді роздуми, а не рецензії, бо в них завжди виявляється особистісне начало при толерантному й глибокому прочитанні чужих текстів. І – що головне – простежуються якісь важливі для літературного процесу тенденції, як це бачимо, зокрема, в невеликій статті з нагоди ювілею І. Жиленко «Вікно у сад», де її ім'я вводиться авторкою в контекст поетів як материкових, так і діаспорних:

Вони й до того були в українській поезії, але за законами театру абсурду, в якому ми донедавна жили, для нас їх мовби не існувало, і кін української поезії заповнили персонажі другорядні й необов'язкові, а то й випадкові статисти, не здатні навіть утворити більш-менш гідне тло для тих небагатьох поетів «од Бога», котрі, на щастя, в нас не переводилися і набирали зросту й сили всупереч обставинам. До того ж сьогодні відбувається ще одна, значно потужніша, ніж у 60-ті роки, актуалізація нашої розстріляної і задушеної спадщини. Особливо відчутна довгождана перезва з шістдесятниками – Василь Стус, Ігор Калинець, Іван Світличний, Євген Сверстюк; увійшли нарешті, як повноправні дійові особи, в нашу

поезію Микола Воробйов, Валерій Ілля, Надія Кир'ян, Тарас Мельничук – знову всіх не перелічиш. Це ті, кого слідом за Голобородьком можна було б назвати «той, у кого ім'я вкрадено»¹.

До речі, Михайлину Хомівну можна віднести до особливих шанувальників таланту В. Голобородька з його «геніально-наївною» поезією.

Однак Михайлина Коцюбинська не замикається на періоді шістдесятництва як єдино «золотій добі» або явищі, єдино гідному її літературознавчого покликання. Стежачи за всіма процесами, що відбуваються в літературі та довкола неї, Михайлина Коцюбинська завжди може дати толерантну, виважену характеристику тим тенденціям, які найвиразніше проступають на літературному тлі епохи, оцінити кожне явище, визначити місце й позицію в літературі того чи того молодого імені. Палкий, але толерантний полеміст, здатний стати на захист честі й гідності як свого покоління, так і «окремо взятої» людини, а ще цілої галузі літературознавства, вона викликає незмінну повагу й у своїх опонентів. Досить згадати лише її статтю-відгук у газеті «Літературна Україна» «Рефлексії з приводу рефлексій Галини Паламарчук» (від 5 вересня 2002 р.), де досить твердо прозвучало слово на захист «маленької шопти» шістдесятників, солідарність яких «завжди була і є однією з найвищих духовних цінностей», бо, на її переконання, саме завдяки взаємопідтримці вони витримали шалений тиск і зуміли «відбутися».

Літературно-критична практика Михайлини Коцюбинської відбила і по-своєму легалізувала персоналістську самосвідомість українського шістдесятництва. Вона не лише пережила, а й проявила у своїх працях його еволюцію від метафоричного підриву – через політичну і моральну риторіку – до спонтанного мовомислення, від раціонального персоналізму – до маргінальної по своїй суті суб'єктивності. Тут, у силовому полі шістдесятництва, Михайлина Коцюбинська знайшла свій дім і сотворила своє власне ім'я, –

¹ Коцюбинська М. Вікно у сад. «Вибране» Ірини Жиленко // Коцюбинська М. Мої обрії: У 2 т. – Т. 2. – С. 230.

підкреслила в передньому слові «Шістдесятництво: метафора, ім'я, дім» до двотомника Михайлини Коцюбинської «Мої обрії» Т. Гундорова¹.

Так і твориться Михайлиною Коцюбинською та, кажучи знову словами О. Білецького, історико-літературна модель епохи – а радше таки «будівля в кілька поверхів», іноді з «добудовами» та й прибудовами, за однієї лише Долі відомою логікою (час, коли «шукати об'єктивної логіки – марна річ», має свою невловну логіку), однак та будівля має чіткі обриси й контури, вона наповнена духом оприявленого Слова й метафізичною присутністю тих, кого вже немає поряд, тим духом інтелектуалізму, що його принесло з собою покоління шістдесятих.

Михайлина Коцюбинська – лауреат премій ім. акад. О. Білецького, В. Стуса, О. Теліги, престижної премії Фундації ім. Антоновичів (США), а в рік відзначення 75-річчя Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України удостоєна почесного звання «Заслужений діяч науки і техніки України».

У своєму виступі з нагоди вручення премії Фундації ім. Антоновичів Михайлина Коцюбинська, по суті, розгорнула цілу програму своєї літературознавчої діяльності, виклавши ті принципи й постулати, яким вона залишається вірною упродовж життя, окремо наголосивши на тому, що явище шістдесятництва – дуже контекстуальне та історично зумовлене, а тому в його оцінці треба керуватися об'єктивізмом та відчуттям перспективи:

Тим часом кожна п'ядь відвойованого тоді здорового глузду й свободи самовираження давалася нелегко, ставлячи людину на кожному кроці перед проблемою вибору. А головне – була плацдармом для майбутнього розвитку, для нового мислення, для розкріпачення духу².

Свій моральний іспит, випробування на духовну стійкість сприйняла як екзистенційний тест, «запропонова-

¹ Там само. – Т. 1. – С. 10.

² Коцюбинська М. «...Я розкоші зазнала». Дещо про себе і про нас // Літ. Україна. – 1996. – 25 лип.

ний долею», «не відмовляючись від розкоші бути собою», постійно «випростуючи себе» (В. Стус).

Відповідаючи на запитання анкети часопису «Слово і час», членом редколегії якого вона є, Михайлина Коцюбинська зазначала:

У своїх роботах завжди намагаюся підходити до літератури як до мистецтва слова й аналізувати твір у його конкретній словесній матерії як єдину цілісну структуру, підвладну своїм законам¹, –

зизнаючись, що через умови, в яких довелося працювати, а ще довше – мовчати, за радянської доби, відчуває брак сучасних теорій, філософських систем, методів дослідження, які треба надолужувати «на ходу» або інтуїтивно.

Літературним професіоналізмом вважає «повноту, неупередженість, об'єктивність знання, без апріорно заданої вибірковості», так само без «білих» чи «чорних» плям, оцінка тих чи тих явищ, за Коцюбинською, має бути тільки на ґрунті об'єктивного аналізу, порівняльної характеристики.

І тут же показує на прикладах, як шкодить брак відповідних методик, які її покоління мусило «проскочити», не освоївши належним чином:

...коли мозок відповідно підготований, натренований асоціаціями, коли зумієш вирватися на нові рівні пізнання, коли тобі відкриються несподівані вигини думки, починаєш бачити у творі нові шари смислу, нові можливості інтерпретацій, донедавна недоступні тобі. Знання породжує знання, а незнання інстинктивно обстоє необхідність шор, за якими легше сховатися, без яких йому просто не вижити².

І це та сама розкіш «нового рівня пізнання», як і розкіш спілкування, ціну якій Михайлина Коцюбинська знає сповна і яку цінує впродовж усього свого життя.

Цікаво, що при всіх драматичних колізіях у житті Михайлині Хомівні не властивий трагізм у світосприйнятті – натомість якийсь розважливо-розмисловий під-

¹ Коцюбинська М. Вікно у сад. «Вибране» Ірини Жиленко // Коцюбинська М. Мої обрії. – Т. 2. – С. 340.

² Там само. – С. 341.

хід до життя, таємницю якого вона навряд чи й розгадала, проте в міру сил та духовного поступу намагалася діткнутись до неї серцем і осягнути душею. Очевидно, це тому, що вона ніколи не вважала себе планетою, довкола якої мусять обертатися інші планети, – доцентровий егоїзм їй був чужий, рівно як і патетика, а у спілкуванні з іншими персоналізованими «планетами» й «світами» вона (сама й з товаришами, в яких багато чого навчилася) відцентрово оберталася довкола моральнісного імперативу – центрального у тій планетарній системі – як духовної опори й гарантії залишатися «самою собою». У ній, завжди приязній і спокійній («з моїм загостреним почуттям гумору»), як виявляється з її спогадів, листів, статей, нуртують потужні підземні води розбурханих у глибинах і притлумлених назовні емоцій.

У цій Сонячній системі шістдесятництва кожен мав власне місце, і Михайлина Коцюбинська свідомо свого. Її «планета» еволюціонувала в міру її духовної роботи, вона «робила себе» тихо й назагал спокійно, без надриву, з почуттям власної гідності й належною скромністю, за якою ховалася її світло-драматична «коцюбинськість».

Солідаризуючись, за її зізнанням, з «іраціональним» оптимізмом В. Стуса, відчуваючи зродження «нової енергії», Михайлина Хомівна плекає нові творчі задуми й працює – за будь-якої «погоди», не покладаючи рук, вірячи, що література знайде «золотий розтин» – і «настане нова гармонія, нова якість, новий синтез». Тільки раз, в уже згаданій анкеті часопису «Слово і час» вона «вигукнула»:

...О, якби мені повернути хоча б тих двадцять років (більше не прошу!), на які було мене брутально вилучено з творчого життя... Ми б іще позмагалися!¹

Припізнені плоди таки ж гірчать – сказано кимось із поетів, – і в тому є велика рація.

¹ Там само. – С. 342.

ГАРМОНІЯ ПАРАДОКСІВ ЯК ХУДОЖНЕ НАДЗАВДАННЯ:

Микола Вінграновський

...Микола Вінграновський, залишаючись собою, постійно «проростає» новими якостями, змінюється і раз у раз вибухає самовідкриттями.

І. Дзюба

Осіннє марева тремтіння,
І Вінграновський, як видіння...

Д. Іванов

На срібному березі Миколи Вінграновського

Микола Вінграновський – один із тих шістдесятників, хто стрімко й триумфально ввійшов у літературу й залишився у ній назавжди як цілком неповторне художньо-естетичне явище, поціноване, але ще не розкороване належним чином українським літературознавством.

Виплеканий південним степом, він і в літературу приніс степовий розмах, масштаб, свій *власний простір*, у якому віддзеркалився увесь простір України.

Поезія Миколи Вінграновського становила органічну єдність із ним самим як особистістю. Це той рідкісний випадок, що ним нечасто природа обдаровує мистецьке середовище, коли внутрішня сутність поета – його художня свідомість – була максимально аде-

кватною його зовнішньому образу: власне, таких митців в Україні не так уже й багато.

Відкритість – і природна, органічна, й артистично позірна – витворювала неповторний образ того Миколи Вінграновського, що його, побачивши один раз, уже неможливо було ніколи забути.

...Письменник, сценарист, кінорежисер, кіноактор Микола Степанович Вінграновський народився 7 листопада 1936 р. у с. Богополі на Миколаївщині (село, яке разом із Голтою та Орликом затим утворили надбужанське місто Первомайськ). Біографи зазначають, що батько майбутнього митця, Степан Миколайович, з тих, кого називали міцними господарями, підпадав під розкуркулення й у 30-х роках мусив рятуватися з родиною добровільним наймом на роботу на Біломорканалі; мати, Зінаїда Олексіївна, маючи коріння давнього запорізького роду Садовниченків, зберігала у своєму характері волелюбність, почуття власної гідності, що, безперечно, передалося й синові. По кількох роках північних поневірянь батьки повернулися на батьківщину.

Микола Вінграновський розпочав свою освіту за окупації: 1943 р. пішов до нульового румунського класу початкової школи в с. Кумарі. Згодом його батьки переїхали до Богополя, де він продовжив навчання у місцевій десятирічці (нині середня школа № 17), яка виховала Україні двох Шевченківських лауреатів: письменника Миколу Вінграновського та відомого маляра А. Антонюка. Закінчивши навчання 1955 р., Микола Вінграновський вступив на акторський факультет Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого.

Доля одразу ж усміхнулася юнакові-красеню: вже за два тижні його прослухав О. Довженко й запросив до Москви на свій власний курс у ВДІК, де Миколі Вінграновському випало щастя набувати кіноосвіту разом з такими непересічними особистостями, як Л. Шепітько та О. Іоселіані. На жаль, досвід спілкування з видатним українським кінорежисером О. Довженком тривав недовго – уже через рік Олександра Петровича не стало. Однак його висока мистецька школа, неповторний «довженківський дух», патріотизм, розмах мислі, намагання осягати глибину речей справили величезний вплив на

Миколу Вінграновського, який по праву вважав О. Довженка своїм духовним батьком.

Здавалося б, кар'єра кінематографіста мала би заповнити все життя Миколи Вінграновського, адже ще студентом він зіграв головну роль у фільмі «Повість полум'яних літ», а фахом обрав кінорежисуру, по закінченні ВДІКу (1960) став режисером Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка. Проте візуальне кіномистецтво, очевидно, не могло «вмістити» всю степову широку й рвйну натуру М. Вінграновського – і потреба вербального, словесного самовираження, коли у рядок, строфу можна вкласти так багато почуттів, зробила його неперевершеним поетом такого високого мистецького рівня, що ним могла би пишатися будь-яка національна література. А це, очевидно, свою роль відіграла його негнучка, безкомпромійна, відкрита натура – радянський кінематограф потребував же в ті часи режисерів іншого стибу, особливо із значно меншим зарядом «українськості». Той заряд національного духу був у Миколи Вінграновського потужним, смислонаповненим, вибуховим – і вибухнув у просторі українського Слова.

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-х–90-х років¹.

У літературі дебютував поетичними творами ще 1957 р. (ж. «Дніпро», № 2), далі була публікація наступного року в часописі «Жовтень» (№ 8). Однак слава прийшла до нього саме з тією пам'ятною публікацією в «Літературній газеті» (нині «Літературна Україна») 7 квітня 1961 р. під назвою «З книги першої, ще не виданої» (ціла сторінка віршів!), що явила Україні нового глашатая народних дум і сподівань, талановитого, масштабного й образного поета, який вміє наповнити Слово не тільки пристрасною думкою, силою почуття, а й ви-

¹ Моренець В. Микола Вінграновський // Історія української літератури ХХ століття. – Кн. друга. Ч. друга. – К.: Либідь, 1995. – С. 125.

шуканою образністю, шляхетною метафористикою. Сама ж книга побачила світ уже наступного року під красномовною назвою, що відповідала духові доби, – «Атомні прелюди».

Поетична слава Миколи Вінграновського була не менш гучною, ніж кінематографічна. Літературні вечори тих років рідко коли обходилися без його харизматичної особистості, де в неповторному виконанні молодого автора звучали вірші високої емоційної напруги.

Здається, ніхто краще не описав свої враження од сприйняття цього поета, ніж це зробив у листі до М. Коцюбинської І. Денисюк, відтворюючи атмосферу 60-х років ХХ століття:

Ах, київські поети здобули так само тріумфально Львів, як і Богдан Хмельницький. Що то були за вечори! Які людні! Зали не вміщали людей – стояли по 5 годин – сісти ніде, і, затамувавши подих, слухали, а потім зривалися урагани оплесків. Не можна було не захоплюватися, бо то таки справді поезія, і один лікар влучно висловив почуття всіх: «Хто не одержав естетичного задоволення на цьому вечорі, того природа тяжко покарала».

І далі:

...Потім вийшов Микола Вінграновський, тим своїм граціозним кроком. У нього жести положливого оленя і разом з тим гордого – на високо піднятій голові, здавалось, він несе або пишні росохаті роги оленя, або королівську корону. Десять разів почервонів до корінців волосся, десять разів зблід і почав пророчим голосом читати свого «Пророка», а потім «Демона». І було у його голосі, у читанні, у змісті щось величне й страшне, як в Апокаліпсисі, щось із глибини людського розуму і серця. І мав він дар викликати видіння і вогонь, повертати ниць і підносити, показувати інші світи, виривати язика, полоскати чорні роти, повні чорної брехні, холодною, що морозить не піднебіння, але й кров у жилах, водою з інших джерел, з тих, що на високостях, де там під Сивулею чи під скалою Кавказу у стін Прометей... Вже давно замовк, десять разів зблід і десять разів зашарівся червоною трояндою, а зал негвавав, бив свої інтелігентські руки, щоб ледача кров бризнула...¹

¹ Цит. за: Коцюбинська М. Із книги споминів // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – Жовт. – С. 183.

Це вже було після того, як плеяда молодих і рвійних літературних неопіттів, що ввійшли в історію української літератури як шістдесятники, заявила про себе першими зухвалими творами. І з-поміж них просто магнетично притягував до себе увагу молодий, талановитий, «фактурний» степовик з добре поставленим артистичним голосом, уже трохи «обтертий» у кінематографічних колах і навіть оточений турботою самого О. Довженка та відомий з кіноафіш як головний герой згадуваного вже широкоформатного фільму у постановці Ю. Солнцевої за кіносценарієм О. Довженка «Повість полум'яних літ», Микола Вінграновський.

Він увірвався в літературу наче на степовому коні й упродовж усього життя волів залишатися на коні – гордий, амбітний, свідомий свого мистецького покликання й самобутнього хисту. Навіть тоді, коли доля була не вельми прихильною до нього, пригальмовувала його потенційні мистецькі можливості й заганяла у творче «підпілля», коли триумфальний успіх перших десятиліть припорошила перша, а далі й друга, й третя паморозь суспільних розчарувань, навіть тоді він зберігав свою горду поставу вершника, якому навіть з обраного ним простору власного усамітнення видно далі й осяжніше, аніж тим можновладним мужам, яким скорялося все і вся, однак не сама суть людського призначення на землі.

Сумнівним видавалося б твердження, нібито Микола Вінграновський осягнув суть людського буття на цій землі, однак він повсякчас пробував ту «сіль життя» на смак, і метафорою його житейської долі цілком може стати оспіваний ним Сиваш, який, він знав це напевно, «любив його сіль», як і поет любив свій народ («*Це мій народ – як сіль*»), його непросте життя. Він «обертав» те дане Богом життя кожною доступною йому гранню, аби довкола осі долі рідного народу у переливах, химерних відблисках сяйва кристалика солі, світла й тіней побачити не побачене іншими, відчуті те побачене «на слух і смак», і в тому смакові солі знаходив він справжність, благість та побожне схиляння перед таємницею життя, що іншим були незнайомі або недоступні.

«В українську поезію Микола Вінграновський прибув, як з небес», – пише Д. Шупта, цитуючи його рядки: «*Я сів не в той літак – // в літак з одним крилом*». І коментує це «прибуття з небес» таким чином:

Він кожен свою поезію виконував так, наче грав її перед глядачем, жив нею водночас і не визнавав того поета, який, не вивчивши свого вірша напам'ять, читав з папірця, мовляв, хто ж їх тоді вчитиме й декламуватиме, якщо автор не спроможний сам цього зробити. Поезії, продекламовані Миколою Вінграновським, супроводжують мене все моє життя, енергетичний заряд закладених у них почуттів – невичерпний. Бездоганне, артистичне виконання, професійне і разом з тим несподіване читання автором власних творів для мене було високою школою, що відкривала нові грані рідного Слова. Це було не тільки красномовство, не тільки уроки виразного чи художнього читання. Це було священне дійство¹.

Д. Шупта небезпідставно підкреслює «реальну монументальність» портрета Миколи Вінграновського, глибоке усвідомлення ним «свого виключного покликання» – всі, хто знав Миколу Степановича, можуть розвинути ці спостереження, що фокусуються у двох пластах його ества: вивищеності над усім (і всіма) буденним (буденними) і водночас збереження, сказати б, *мистецтва живої простоти*. Вміння зберігати рівновагу цих, здавалося б, непоміжуваних опричленностей, належало до грона його щедрих талантів як *мистецтво бути й залишатися собою*.

Естетичне чуття у Миколи Вінграновського було органічно сплавлене з екзистенційним провідчуттям самого життя у всіх його емоціях, кольорах і напівтонах, психологічних рефлексіях та найтонших переживаннях. А ще з тією підспудною виболеною філософією життя, яка пізнається не з любомудрія філософських трактатів і чужих істин, а з чуттєвого проживання, обсервування, аналізування, а радше «вбирання» й переплавлення художньою свідомістю тих нюансів людських переживань та відчужань од доторку до світу соціального й світу чут-

¹ Шупта Д. Йому завше був досвіт // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – Трав. – С. 114.

тевого та руху самого себе у кривій траєкторії напруги освоєння цього світу.

Таку філософію радше можна було б назвати *образно-мисленневою*, оскільки розгорталася вона у *просторі поетичного омовлення світу*, розкриваючи нам сам процес народження думки та її *опредмечування у слові*, усі його поступально-логічні етапи. Той процес, що в переважній більшості поетів залишається «за кадром», являючи читачам лише квінтесенцію, результат художнього мислення, отриманий за домінанти розумової напруги. Так, розгортаючи думку, мислячи вголос, поет «розгортає» й самого себе як особистість, показуючи становлення людської душі, її оприявлення у світі.

Суть Миколи Вінграновського – як майже нікого іншого з покоління 60-х років ХХ ст. – визначається, як на мене, самою суттю його семантично місткого прізвиська, яке вповні розкривається у всіх його взаємопроникливих і взаємовизначальних складових: *Він-гра-гран(ь)-ран(о)-нов(ий)-ський*, де займенник *він* одразу ж пружно вказує на конкретність, індивідуальність особистості, її неповторність і, коли хочете, осяйність, *гра* – та невід’ємна органічна основа вдачі поета, яка визначила його природний, вроджений артистизм, підняття над буденністю, зокрема й через карнавалізацію довколишнього світу, а ще гру світла й тіней у чіткій графіці його поезії й прози, *грань* – грані кристалика «житейської солі» з поту й крові його народу, всієї повноти людського буття, *гра(ничний)* – крайній, межовий, загострено особистісний, індивідуальний світ, *рано(к)* – той, хто рано визначився й утвердився у своєму покликанні, хто провіщав і визначав ранок своєї вітчизни, пробуджував сумління, хто упродовж усього життя сповідував епітет *молодий* – як синонім до ранній, ранковий, *новий* – той, хто приніс нове – власне, те, що збагатило скарбницю нашої літератури, дало їй нові творчі імпульси й досі служить камертоном пошуку власного поетичного голосу. Окрім того, є в цьому прізвисьці (хай проститься мені такий банальний структуралізм, проте в цьому випадку бачиться він мені певним дешифратором до творчості й самого феномена цього поета) і – хай і російська, заперечувальна частка «но», тотожна нашому «але». І це

контroversійне «але» також наповнене певним змістом, конструктивними смислами заперечення того, що віджило. Умовно кажучи, прізвисьце (як ім’я) *визначило, вигранило й відгранило* Миколу Вінграновського, його сутнісну основу ще від самого його народження.

У Миколи Вінграновського, поета ірраціонального способу мислення, превалює органіка почуття, занурена у стихію образотворення, і навіть декларативні сентенції вибухають у нього із глибини душі й, спонтанно підняті з тих внутрішніх глибин омовленими, сповненими новою джерельною силою неординарною, енергетично потужною особистості, піднесені до такого рівня пережиття, що не мають нічого спільного з артистичною чи кон’юнктурною позою, а виражають глибоко внутрішню позицію переконання.

Як письменник, Микола Вінграновський не міг скаржитися на творчу долю. У його мистецькій спадщині – такі окремі книги, як перша поетична збірка «Атомні прелюди» (1962), далі – «Сто поезій» (1967), «Поезії» (1971), «На срібнім березі» (1978), «Київ» (1982), «Губами теплими і оком золотим» (1984), «Вибрані твори» (1986), «Кінь на вечірній зорі» (1987), «Цю жінку я люблю» (1990), «З обійнятих тобою днів» (1993), «Любово, ні! Не прощавай!» (1996), російською мовою – «Козерог» (1977), «Первинка» (1982), «На сребряном березу» (1983) та ін. Ці магнетичного звучання назви книг добре відомі шанувальникам української літератури, які, звичайно ж, не можуть уявити її собі без імені цього письменника.

На певному етапі творчого шляху Микола Вінграновський заявив про себе і як талановитий прозаїк, якому підкорилися різноманітні художні жанри – від оповідання до роману. Так, здобули читацьких симпатій його оповідання та повісті «Гусенятко», «Низенько зав’язана», «Первинка [Сіроманець]», «Кінь на вечірній зорі», «Пересядка», «Літо на Десні», окремі збірники прози «У глибині дощів» (1985), «П’ять повістей» (1987), «Северин Наливайко» (1996), «Манюня» (2003) та ін. А ще – видані окремою книгою нариси з історії України «Чотирнадцять столиць України» (2002), в яких також залишилася частка душі письменника.

Особливий корпус у творчості митця становить поезія й проза для дітей, зокрема, відомі такі його книжки, як «Андрійко-говорійко» (1970), «Первінка» (1971), «Мак» (1973), «Літній ранок» (1976), «Літній вечір» (1979), «Ластівка біля вікна» (1983), «На добраніч» (1983).

Окремою і важливою сторінкою у мистецькій біографії Миколи Вінграновського є його кінематографічна діяльність. Дебютувавши в кіно 1961 р. як виконавець головної ролі Івана Орлюка у широкоформатному фільмі за сценарієм О. Довженка «Повість полум'яних літ» («Мосфільм»), зіграв також у фільмах «Берег надії» (1967, роль Вацлава Куньки), «Дума про Британку» (1969, за відомим твором Ю. Яновського, роль Несвятипаски), «Сейм виходить з берегів» (1962, роль Дончака).

Випробував себе на Київській кіностудії ім. О. Довженка і в іпостасі режисера – йдеться про постановку 1966 р. фільму «Ескадра повертає на захід» (у співавторстві з М. Білинським), ті ж вищеназвані фільми «Берег надії», «Дума про Британку», «Тихі береги» (1973), «Климко» (1984, за повістями Гр. Тютюнника), документальні фільми «Голубі сестри людей» (1966), «Слово про Андрія Малишка» (1983), «Щоденник О. П. Довженка» (1989, у співавторстві з Л. Осикою), «Довженко. Щоденник 1941–1945» (1993), «Чигирин – столиця гетьмана Богдана Хмельницького», «Батурин – столиця гетьмана Івана Мазепи», «Галич – столиця князя Данила Галицького» (датовані 1993 р.), «Гетьман Сагайдачний» (1999).

Микола Вінграновський є також автором кіносценаріїв «Світ без війни», «Северин Наливайко» та інших. Цінними є і його спогади «Рік з Довженком» (надруковано 1985 р. у книжці повістей та оповідань «В глибині дощів»).

Знаємо Миколу Вінграновського і як перекладача: його перу належать поетичні інтерпретації творів російського поета Б. Пастернака, грузинського – Н. Бараташвілі, молдовського – Л. Даміана та деяких інших.

Твори самого Миколи Вінграновського перекладено багатьма мовами світу, зокрема російською, литовською, естонською, грузинською, чеською, словацькою, польською, румунською, англійською, португальською та ін.

Державної премії ім. Т. Г. Шевченка Микола Вінграновський удостоєний 1984 р. за збірки творів для дітей «Літній ранок», «Літній вечір», «Ластівка біля вікна», «На добраніч», хоча заслуговує її передусім і як один з чільних поетів епохи шістдесятництва, а вже затим – і як прозаїк, і не тільки дитячий. Однак власть імуці радянської системи, розуміючи всю потужність і резонансність таланту Миколи Вінграновського, боялися сили цього таланту й могли зважитися лише на таке компромісне поцінування (як, власне, й Гр. Тютюнника чи Є. Гуцала) творчості одного з чільних письменників України.

Його поезію й прозу порівнювали (принаймні, намагалися знайти точки зближення) із творчістю Т. Шевченка, О. Довженка, М. Рильського, К. Герасименка (І. Дзюба, Л. Талалай), Ю. Яновського, В. Стефаніка (І. Дзюба), В. Мисика (В. Базилевський, В. Моренець), російських поетів. Цей ряд «дотикальних» імен можна розширити й до поетів-неокласиків, поетів передшістдесятницької пори тощо.

Однак ВІН завжди був і залишається ВІНграновським – окремим, чий стиль і манера письма витворюють своєрідний феномен в українській літературі другої половини ХХ століття.

...Водночас, перебуваючи постійно в поетичній стихії, «виловлюючи» найпружніші, найнесподіваніші слова із метафоричних джерел рідної мови, Микола Степанович чутливо вловлював ті переміни, що прийшли в українське суспільство з періодом демократизації. Підняття з колін рідного народу, до якого він постійно апелював у своїй поезії як до потужної творчої сили, сприймався ним як історична закономірність.

Це він відкрито заявив ще в молоді роки, публічно потвердивши свою позицію на нараді представників творчих спілок з партійним та комсомольським активом, що відбувалася у Верховній Раді під головуванням першого секретаря ЦК Компартії України М. Підгорного

(1963). Зійшовши, ніби на ешафот, на трибуну високого зібрання, юнак гордо й незалежно, не схилиючи голови перед своїми хулителями, могутнім голосом читав гранично відверту синівську сповідь у любові до народу.

Ні! Цей народ із крові і землі
Я не віддам нікому і нізащо!
Він мій, він я, він – світ в моїм чолі,
Тому життя його і ймення не пропащі.

Ви чуєте? Це мій народ – як сіль,
Як хрест і плоть мого життя і віку,
І тому доля моя, щастя моє, біль
Йому належать звіку і довіку.

У битві доль, політик і систем
Мої набой – у його гарматах.
Я не слуга його, я – син його на чатах,
Я – син зорі його, що з Кобзаря росте.

У залі були присутні П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан, А. Малишко, окремою групою – Ю. Збанацький, В. Козаченко, Л. Дмитерко, М. Шеремет – усі з затамованим очікуванням, як буде далі розгортатися засудження (а точніше, цькування) «штукарів, деструктивістів, авангардистів», як тоді нарекли в офіційних колах неофітів-шістдесятників після їхніх триумфальних публікацій в «Літературній газеті» та низки літературних вечорів і зустрічей із читачами, і над якими вже згустилася гроза – перед тим був виклик на засідання спілчанського парткому та інші «виховні» заходи.

Попереджений про виступ на «високій» нараді, Микола Вінграновський до її початку обговорив його зміст із І. Драчем та І. Дзюбою. Однак, вийшовши на трибуну після хвили інспірованого у залі обурення т. зв. «молодим поколінням», дістав із кишені аркуш із написаним того дня на світанні віршем і почав читати своїм розкотистим голосом цитовані вище строфи. У залі запала тиша – завмерли й прихильники поета, і його хулители, вражені тією потужною енергетикою, що струменіла у зал із цих різьблених рядків:

Я – син його по крові, і кістках,
І по могилах, і по ідеалах.
Не вам з оскіпненими душами в забралах
Його звеличувать в фальшивих голосах.
Я – формаліст? Я наплював на зміст?
Відповідаю вам не фігурально –
Якщо народ мій числиться формально,
Тоді я справді дійсний формаліст!
Та де вже дінешся, раз мир заколосив
Пустоколоссям вашим в сиві ночі,
Жаль одного, що в леті до краси
Народу ніколи і плюнуть вам у очі!
Ні! Мій народ не дим, не горевіз,
І я не дам його по брехнях і по кривдах,
Я не пір'їна в гордих його крилах,
Я – гнівний меч його, що від Дніпра до звезд!¹

(«Ні! Цей народ із крові і землі», С. 127)

Своїми спогадами про той час, коли відбувалися ці (й попередні) події і коли нібито з волі «трудолюбивих» повз батьківську хату проводили сотні школярів, які по команді скандували хором: «Ганьба формалісту і відщепенцю», а також роздумами про те, як «випростуємось ми», встаючи з колін, Микола Вінграновський поділився у пресі з нагоди 10-річчя Незалежності України².

Тоді, на початку творчого шляху, коли триумфальне входження в літературу «під заголовком, явно і грізно скерованим проти наших видавництв»³, сусідило з різким неприйняттям його метафоричної поетики поборниками «чистого традиціоналізму», дуже вчасною й вагомю виявилася дружня підтримка М. Рильського у «Вечірніх розмовах» 1962 р., на якого з поезії цього неофіта повіяло «довженківським духом». Ставши в оборону молодого поета, чия несподівано розкута творчість викликала неоднозначну оцінку критики, він підкрес-

¹ Вінграновський М. Вибрані твори: У 3-х т. – Т. 1: Поезії, 1954–2003. – Тернопіль: Богдан, 2004. – С. 127. Далі цитати подано за цим виданням із зазначенням сторінки в дужках.

² Див.: Вінграновський М. Хто і що для мене незалежність України // Літ. Україна. – 2001. – 23 серп.

³ Рильський М. Батьки і діти // Рильський М. Збір. тв.: У 20 т. – Т. 18: Публіцистика. 1953–1964. – К., 1988. – С. 563.

лив, що з-поміж трьох (І. Драча, М. Вінграновського, В. Коротича) саме Микола Вінграновський «мабуть, найбільш національний»¹.

Кажучи словами одного з ранніх віршів, Микола Вінграновський усе життя був «Спалений, опечалений печаллю, // Все життя таврований // Одним і тим же іменем» – іменем України, яким він обіцяв ще здивувати світ:

Я ще назову його, ви чуєте?
Я ще потраю ним всіх і вся!

(«Її ім'я», С. 126)

Романтичний порив 60-х, розбившись об жорстокі реалії суспільного життя, змінювався з часом більшою розважливістю, самозаглибленістю, розумінням, що кожне літературне покоління – це предтеча поколінь і перемог майбутніх.

Прощальний час надій прощальних!
Ми тут. Ми є. Ми – всі. Ми – гурт.
Єднаймося! Ми той є ґрунт
Подій майбутніх, вирішальних, –

(«Ніч Івана Богуна», С. 191)

пророче заявляв поет, відчуваючи ті випробування, що їм посилало життя. Вони не тільки були платою за юнацьку зухвалість, а обернулися й позитивом самозаглиблення, настроєністю на «внутрішню», екзистенційну хвилю, з якої зроджувалася нова якість поезії.

У пригубленій поетом тиші життя, вистояній у діткливій душі, як добре терпке вино, раптом звучить:

Мене окликнув хтось!.. Був голос
Жіночий – вогкий і тремкий.
Я оглянусь – ніде нікого:
Ні губ, ні кроку, ні руки.

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

¹ Там само.

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

(«В кукурудзинні з-за лиману», С. 256)

Чи не звіщенням Божої Матері, яка вказала поетові його істинний шлях, був цей загадковий «хтось», що його поет наділяє «вогким і тремким» жіночим голосом (а не голосом роботящої і нещасної жінки-селянки, як міркує про це Л. Талалай¹; звідси – і слюзи очищення; хоча в поезії Миколи Вінграновського образи-символи можуть набирати такої злютованості, що їх екзистенційне «взаємоперетікання» важко й помітити), яким і відкрилась йому «дорога біла середстепна». Адже саме це віще окликування («Я оглянусь – ніде нікого...») – як небесний відгук на запитання: «Чому ж тоді все важчає мені на світі жити в множині духовній?». Воно принесло поетові відчуття того моменту, коли, за словами І. Жиленко, «кожен ступив на своє особисте небо...»².

І оте «множество» (В. Стус нарік його маленькою «шоптою»), що уособлювало право генерації шістдесятників говорити від імені «ми», розкололося, як космічний метеорит, на уламки особистісних «Я», кожне з яких, проте, містило в собі цілий світ – як уламки метеорита містять у собі всю менделєєвську таблицю хімічних елементів.

Однак у переломні для України часи голос Миколи Вінграновського означав дуже багато. Свою громадянську позицію він рішуче заявив тоді, коли відбувався злам в оцінці ролі Компартії України і формувалися політичні, конституційні зміни, що прийшли до нас з початком 90-х років минулого століття:

Національна гідність кожного народу вирішувала і вирішує все. Без національної гідності, без національної свідомості, без відчуття особистого Я, кожен народ, хоч би яким великим чи малим він був, стає похмурою, роздра-

¹ Талалай Л. Його поезії легко набирають висоту... // Літ. Україна. – 1996. – 6 лист.

² Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – 1997. – № 10. – С. 26.

тованою масою ходячих людей... Такий народ зневажають усі, і, в першу чергу, в душі він зневажає себе сам, –

прозвучало його наснажене слово зі сторінок «Літературної України» під промовистою назвою «Народ – над партіями»¹. Народ – не полігон, заявляв поет, і політичні експерименти над ним мусять закінчитися, і за катастрофу українського народу «*партія, як би вона не називалась... мусить відповідати*», адже «*суверенність кирзових чобіт, ватяних куфайок, знекровлених рік і земель, отруєного повітря, суверенність капітальних черг і суверенність Чорнобиля*» боліли йому не напоказ – по-справжньому. Закликаючи народ рятувати свої останні моральні засади, Микола Вінграновський покладав надії на здатність своїх співвітчизників «*будувати здорове суспільство за законами цивілізації*». Він міг порівняти свою країну «кирзових чобіт і куфайок», яка являлася йому з рідних миколаївських просторів (часто провідував малу батьківщину) з цивілізаційним рівнем життя поза її межами, адже був учасником Генеральної Асамблеї ООН у Нью-Йорку, відвідав Америку й Канаду, Німеччину, Португалію та інші країни. Причому з-під його пера не з'явилося жодного «викривального» твору «їхнього способу життя», як на те розраховувала партійна номенклатура, очікуючи такої «ідеологічної вдячності» в обмін на дозвіл виїзду.

Можна лише здогадуватися, яке місце займав в ієрархії власного творчого доробку для самого Миколи Вінграновського його «програмний» вірш 1960 р. з первісною назвою «Український прелюд» (як і, до речі, вірш «Киеву»), якщо він вважав за потрібне виголошувати його у своїх публічних виступах різного періоду життя. Так було й у вересні 1989 р. в Монреалі, коли Микола Степанович виступав від імені групи українських письменників, прийнятих до міжнародної організації ПЕН-клубу, і де знову прозвучали його рядки:

Ми стрінулись з тобою на Дніпрі,
Там губи я торкнув твої, Вітчизно,
Там вивірів по тобі пульс любові,

¹ Див.: *Вінграновський М. Народ – над партіями* // Літ. Україна. – 1990. – 11 жовт.

Годинник людства – з стрілками життя
На цифрах смерті – звірив із твоїм...

(«Останній міст проплив удаліні», С. 118–119)

Він же й очолив тоді цю українську філію, заявивши про приналежність кожної мови, як і кожного народу, собі і людству, застерігаючи від смерті мови – найстрашнішого, на його думку, лиха світового масштабу.

Одному Богові відомо, що відбувалося в душі поета, коли він у час національного відродження кінця ХХ ст., яке, на жаль, супроводжувалося девальвацією публічного слова й чину, кинув мовчазний виклик таким несподіваним – бо всупереч його романтичним сподіванням і щирим поетичним деклараціям – мутаційним суспільним процесам. Очевидно, обране ним усамітнення в тиші кабінету – у затінку бурхливих суспільних потрясінь, публічних імен та нових ієрархічних пірамід – було небезболісним, ба більше – провокувало неминучий психологічний злам, який він переборював словом і спілкуванням з людьми близькими і правдивими – тими, що «від землі», особливо зі своїми земляками.

Відмовившись від активної публічності, вглиблювався у слово, роздум, у печаль існування, вчився жити на самоті з собою, зі своїм письменницьким сумлінням, зі своїми химерними героями, діалогізувати не так зі світом, який даленів у своїх дисонансах, як із самим собою – на рівні пізнання таїни буття й свого людського сутнісного ядра. Розгризав горіх мудрості сам – поза людськими очима – і той пласт життя залишився майже невидимим – хіба рідні та близькі добре знають його «позатрибунним». Вразлива гордість (і гідність) не дозволяли легковажити багатьма сокровенними речами – так само й почуватися своїм на чужому святі, де міцнів культ вдаваного патріотизму й позірного «народолюбія».

Дисонанс між шістдесятницькими ідеалами та реаліями кінця століття переріс у випробування на вірність самому собі. Тож для себе обрав розкошування словом – трудне, напружене – до самозабуття. Тим-то так самовіддано «грав роль» Северина Наливайка – до останку вживався у його життя, бо в реальному часі власна

роль бачилась уже з мистецької перспективи. У цьому була його послідовність, яку можемо простежити від того раннього періоду його життя, коли з'явилися відомі усім поетичні рядки «Живу – назад. Я – Наливайко. Все» з вірша «Остання сповідь Северина Наливайка» (1966), який протягом кількох десятиліть був відомим лише зі списків і з'явився друком з початком 90-х років.

...Нині, коли Миколи Вінграновського вже немає з нами, цінним є будь-яке свідчення про його життя. Здається, описати його колоритну фігуру, яка одразу ж вражала й залишалася в пам'яті назавжди, було легко й водночас важко: саме в силу його емоційної неповторності, особливої енергетики, яку непросто вкласти у звичайні слова. Ось спогади Раїси Талалай з 1977 р., коли вони з чоловіком, Л. Талалаєм, переїхали з Донецька до Києва й були запрошені на гостину до Вінграновського:

У старих капцях, у синіх виляналих спортивних штанях, розтягнутих на колінах, сидить, широко розставивши ноги, Микола Степанович, спирається кулаками в коліна і сяє, як той осокір, що вразив мене в лісі. Усмішка сонячним зайчиком то зблискує на вилицях, то пірнає в ямку на щоці¹.

Всі, хто знав чи бодай чув Миколу Вінграновського, перебувають під магією його особливої декламаторської сугестії. Мало того, що його «надзвичайна пам'ять втримувала все, що він написав учора, п'ять, десять років тому, й він міг читати цілими днями», він ще й робив це «надзвичайно артистично, неповторно, ні краплі не схоже на інших поетів»².

Ось як про це написав земляк, з яким Микола Вінграновський вчився в одній школі й товаришував, також один з-поміж плеяди шістдесятників О. Різниченко:

Як він читав! Слова іскрили
І розлітались навкруги,
Вуста обвуглено жактіли
Від слів вселенської ваги.

¹ Талалай Р. З першого погляду і назавжди: Спогади про Миколу Вінграновського // Березіль. – 2005. – № 3–4. – С. 139.

² Різниченко О. Ми вчилися в одній школі // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – Трав. – С. 100.

І горло зболено шаліло,
Вірша виштовхуючи в світ,
І тіло, як у породіллі,
То в холод кидало, то в піт!
Душа, немов печі осердя,
За вінця променила біль.
А очі, вперті і отверзті,
Шукали відгуку в юрбі.

...Напівбайдуже, мов підкова,
Юрба поета облягла,
Не розуміючи ні слова –
Бо іншомовною була¹.

Микола Вінграновський чув і міг оцінити слово, мовлене Іншим. Він вслухався в те слово, мовлене геніальними попередниками. Він співпереживав тому слову як людина, яка пізнала глибину пережиття:

...У Тараса Шевченка є рядки: «І день іде, і ніч іде...» Це ще може написати людина, яка ... закінчила університет. А далі? Що вона далі робить? «І голову схопивши в руки...» Оце страшно. Це вже пасує Данте. Пасує Шекспір, пасує Довженко, пасує Ейнштейн. Оце «голову схопивши», оце дієслово він знайшов. «Чому не йде апостол правди і науки» – то вже так. А оце «голову схопивши в руки»... Поет – це той, що пише, «голову схопивши в руки». Отут поет...²

Таким високим критерієм болю керувався Микола Вінграновський.

«Іноді мені здається, що Бог навмисно створює таку красиву людину, щоб сказати народові: ви можете бути всі такими красивими», – сказав в інтерв'ю, відзначаючи цілковиту гармонію між особистістю людини і творчістю поета, Гурам Петріашвілі, автор-постановник документального фільму у трьох частинах «Він! Микола Вінграновський», знятого незадовго до передчасної смерті письменника³.

¹ Різниченко О. Спадщина тисячоліть. Чим українська мова багатша за інші. – Х.: Оптикс-контакт, 2002. – С. 78.

² Різниченко О. Ми вчилися в одній школі // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – Трав. – С. 101–102.

³ «Він! Микола Вінграновський». Інтерв'ю з Гурамом Петріашвілі Г. Тарасюк // Літ. Україна. – 2005. – 3 листоп.

Раїса Талалай згадує:

Всі наші зустрічі з Миколою Степановичем закінчувалися читанням його віршів. Чи старих, чи нових. Йому лестило, що Леонід і я знаємо їх чималенько. Але краще за нього їх ніхто не декламував. Його випростана спина, змахи рук, блиск очей, паузи й акценти, його енергія голосу, його гаряче дихання – дивовижне дійство! – одухотворювали кожне слово. І коли він читав свого вірша, у мене всередині стрімко випростовувалась якась невидима, але дуже потужна пружина, аж перехоплювало подих, аж до сліз. Признаюся, що й по сьогодні не можу ні проконтролювати цей порух душі, ні приховати¹.

Микола Степанович не лише «фактурно» читав свої вірші, а й глибоко, по-вінграновськи співпереживаючи, «проживав» строфи, написані іншими. Раїса Талалай згадує, з яким піднесенням Микола Степанович слухав поезію, присвячену йому другом Д. Івановим, якого, до речі, він своєю підтримкою відродив до творчості. Тричі читав гість на прохання Вінграновського цього вірша, втретє – повільно, «щоб кожне слово...» Микола Степанович

ні на кого не дивився. Закрив очі, опустив голову і слухав, час від часу рухаючи жовнами. Щоби його палали. Видно було, що він не просто слухав, він заново переживав ті незабутні дні на Дону! Він був щасливий з того!..²

Вірші Вінграновського справляли на Р. Талалай надзвичайне враження; про них вона пише як про «надзвичайно емоційні, після яких, мов після ковтка нерозбавленого спирту, – не можеш і слова вимовити»³, а про Северина Наливайка він розповідав так переконливо і яскраво, «наче оце щойно примчав з ним на змилених конях із Польщі»⁴.

Про те, як багато важило для Миколи Вінграновського враження дорогих йому людей, свідчить епізод, також описаний Р. Талалай, коли вона необачно оцінила

¹ Талалай Р. З першого погляду і назавжди: Спогади про Миколу Вінграновського // Березіль. – 2005. – № 3–4. – С. 142.

² Там само. – С. 146.

³ Там само. – С. 142.

⁴ Там само. – С. 148.

його вірш як такий, що має замало емоцій і якийсь невиразний зміст.

Вінграновський, не зводячи з мене очей, витримав значущу паузу, доки червона хвиля не залила йому шию, обличчя, чоло, а тоді повільно підвівся і різко викинув у бік вікна праву руку з довгим середнім пальцем, замість відсутнього вказівного:

– За змістом – на вокзал!

Він це сказав так, що оті три «з» вп'ялися в мене, немов три осі¹.

Однак, попри таку «гарячу» реакцію, той вірш ніколи не був надрукований.

Неймовірно блідий і не схожий на себе, він лежав у ліжку на лоджії, обладнаній під кабінет. На столі лежала розгорнута книга спогадів Максима Горького про Льва Толстого. Всього лише три дні тому Леонід дав йому цю книгу², –

згадує Р. Талалай останні дні життя поета, коли до нього зримо підступило «лихо», яке він умів персоніфікувати в слові («Вночі, середночі хтось тихо...»), ніби боронився тим від неблаганності долі.

...Мое особисте знайомство з Миколою Степановичем відбулося 1991 р., коли я, тоді співробітник редакції газети «Літературна Україна», домовилась із ним про інтерв'ю. Отримавши мої запитання, він попросив дозволу відповісти на них письмово, а не на диктофон, і коли робота була завершена, запросив мене до своєї оселі. Перше враження від його просторої, не надто світлої кімнати: дубовий стіл неподалік дверей, стилізовані лави... Якась незвична атмосфера, в якій наче загуск, спонукуваний невидимим «геном творчості», концентровано місткий образний світ людини, здатної мислити метафорично. І при тому відчувалося, що то *власний простір*, духовно витворений та екзистенційно окреслений, як «крейдяним колом», тонким хистом та захисною реакцією надзвичайно вразливої людини, що його господар оберігає від небажаних втручань усіма силами.

¹ Там само. – С. 142–143.

² Там само. – С. 149.

Не знаю, чи вловив господар моє велике здивування, передавши мені кілька аркушків, списаних його характерним почерком: по правді, від такої цікавої та емоційної людини з багатим життєвим досвідом я чекала справжньої «словесної зливи», нестримуваної сповіді душі, розгорнутих міркувань, полемічних монологів, а натомість отримала майже скупі, хоча й точні та вичерпні, відповіді, де, мабуть, чи не найемоційнішим було повторене мені ще й вслух твердження: «Северин Наливайко – це, звісно, я сам» (саме тоді письменник завершив свій роман і ще «купався», ошасливлений стихією творення, у тому романному літеплі). А незадовго до своєї смерті Микола Степанович передав мені томик «Северина Наливайка» з таким написом: «Людмили Броніславівні від мене з любов'ю. Микола Вінграновський. Київ – осінь – 2003 рік», який є для мене однією з найдорожчих літературних реліквій.

Готуючи до друку свою книжку «Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї», до деяких своїх розмов я вважала за потрібне додати постскрипtum – з огляду на те, що книжка охоплювала період у десять років і деяким літературним реаліям варто було дати свіже коментування. Цікаво, однак, що те давнє інтерв'ю з Миколою Вінграновським я, поміркувавши, залишила незайманим: очевидно, інтуїтивно вловила те, що тепер можу означити словами: якось не надавався до цього «свіжий коментар» чи якісь «додатки» з висоти прожитих десяти літ – воно несло власну енергетику і являло письменника таким, яким він хотів поставити в очах читача. Та й фраза «За мене відповідає моя творчість» давала відповідь на всі подальші запитання. Насиченість тексту того інтерв'ю, можливо, дещо програвала порівняно з іншими – розлогішими, однак вираш полягав у тому, що Микола Степанович поставав в іпостасі співрозмовника дуже конкретного, без бажання щось прикрасити чи притігити емоціями або розлогіми міркуваннями, наче тим казав: справжній я – в поезії¹

¹ Див.: Діалог: Людмила Тарнашинська – Микола Вінграновський: «За мене відповідає моя творчість» // *Тарнашинська Л. Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї.* – К.: Університетське вид-во «Пульсари», 2001. – С. 53–55.

Отже, прагнув читача – розумного, вдумливого, небайдужого...

І ще ніяково згадуються мені з того дня відвідин оселі Миколи Степановича заспиртовані вишні у шоколаді: у відповідь на мою сором'язливу відмову випити з ним чаю Микола Степанович вийшов до кухні й за якусь мить урочисто вручив мені коробку цукерок, яку я, повагавшись, чомусь узяла, хоча таке відбувалося зі мною у стосунках з письменниками й авторами вкрай рідко – хіба як якийсь поодинокий виняток: як правило, я завжди відмовлялася від будь-яких презентів, а було й таке, що відправляла декому ті цукерки поштою назад.

Мабуть, ту урочистість і щирий порух душі Миколи Степановича Вінграновського неможливо було не прийняти, аби не образити господаря. Та й тепер я думаю, що дарував Микола Степанович не цукерки – а вишні! Ніби з власного саду прабатьківської землі, хай і заспиртовані – тому таким щирим був той жест приязні та уваги.

...Кожний істинний талант має своїх пророків, які віщують йому творчу долю, ті чи ті крутозлами творчого шляху. 1986 р., коли ще й не заповідалося на виборення Україною своєї незалежності й на ті події, які цьому передували, Іван Дзюба пророкував, що розмова Миколи Вінграновського з вічністю, світом, долею йтиме до більшої повноти й глибшої суті:

І мені здається, що на довгій дорозі цієї розмови Вінграновський теперішній ще зустрінеться з Вінграновським колишнім (який, звісно ж, живе в ньому і щоразу озивається!), – бо йому ще знадобляться – на повну міру, але в новій якості – трибунність, і ораторський пафос, і дерзновенний максималізм. У майбутньому бачиться Вінграновський, помножений на самого себе¹.

Однак кожний талант має і свою логіку розвитку, що часто заперечує видиму логіку життя. Надто такий крутий талант, «замішаний» на солі Сиваша й степовому вольному вітрові, як у Миколи Вінграновського. Здавалося б, і трибунність, і ораторський пафос, і дерзновенний максималізм виявилися б із новою силою з по-

¹ *Дзюба І. «...Що ти – це ти» // Літ. Україна. – 1986. – 6 листоп.*

чатком 90-х років ХХ століття. Аж ні! То був би легкий (і, можливо, таки звабливий) спосіб повернути собі гучну трибуну (чи радше мітингову) славу, шлях повторення самого себе, хай би і в новій якості. Цей етап пафосного утвердження вже лежав позаду Вінграновського. Очевидно, поет мав переконання (чи інтуїтивно те відчував), що його виспівані у Слові кордоцентрична любов до України, почуття національної гідності та синівської гордості вже запластовані у свідомості його народу, усталені на генному рівні молодого покоління – і на цій дорозі пафосу українського духу йому вже нічого було робити.

І Микола Вінграновський, «помножений на самого себе», натхненний, оновлений, явився нам хіба що несподіваним романом «Северин Наливайко» – міфологічно-історичним твором, який є, за точним означенням В. Моренця, не поверненням до історії народу, а поверненням йому майбутнього¹.

І тільки історія здатна оцінити доцільність, точність і вивіреність поетом цієї оберненої модальності часу минулого й часу майбутнього, якому ще тільки належить прийняти Миколу Вінграновського таким, яким він був насправді – в істинній його творчій іпостасі.

«...І обертається з землею Україна»

...але такий спокійний світ
стоїть за спиною поета,
хоч рання осінь крадькома
уже підкралась і до нього,
Владики степу...

Д. Іванов

У поетичному космосі українського шістдесятництва постать Миколи Вінграновського досі зберігає чар загадковості – попри те навіть, що писати про цього митця мали за честь кращі українські літературознавці.

¹ Моренець В. Микола Вінграновський // Історія української літератури ХХ століття. – Кн. друга. Ч. друга. – С. 136.

Як правило, літературознавчі студії, присвячені творчості цього майстра слова, обертаються у площині: Вінграновський і народ, Вінграновський та Україна, Вінграновський і естетичний імператив, Вінграновський і жанрово-стильовий спектр його творчості, Вінграновський і художньо-виражальні засоби у їх переважно традиційному тлумаченні чи в компаративному ракурсі на тлі російської літератури (І. Дзюба, М. Ільницький, Т. Салига, О. Никанорова, В. Базилевський, Л. Талалай та ін.).

Однак через певну алогічність розгортання образної думки, віддалену резонансність асоціативного ряду образи-метафори Миколи Вінграновського в амплітуді його творчої долі не завжди піддаються легкому розкодуванню. Таким чином, творчість його вводиться у контекст українського шістдесятництва як не цілком осмислена складова цього цілісного явища, що мало своє призначення й відповідним чином розгортало його через своїх репрезентантів. По суті, не означено ще повною мірою справжнє місце поета у парадигмі тієї моделі світу, що її витворювали художніми засобами шістдесятники.

Якщо виходити з гіпотези про повноту життєбуття українства, віддзеркалену у поетичному спектрі шістдесятників, тобто про онтологічно-антропологічну, екзистенційну всеохопність цієї поезії¹, то є підстави вважати, що поезія цього автора не введена в структуру національного Космо-Психо-Логосу (за Г. Гачевим) як така образна фактура природного буття, що покликана виявити космічне призначення чотирьох первісних космогонічних стихій будь-якої нації А саме через цю структуру, архетипізований образ якої закріплений у поетичній традиції, на біологічному рівні передаються національні коди життєбуття, один з яких і покликаний був оприявити Микола Вінграновський: образ-символ води як інформаційного коду українства.

Однак неможливо оминати й більш поверхневі змістові «води» його поетичної стихії – саме вони винесли поета на хвилю популярності у 60-ті роки ХХ століття: поетова стилістика пафосу національного й громадянсько-

¹ Див.: Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 59–71.

го самоутвердження була співзвучною українцям, які утверджували себе як нація, здобуваючись на власну гідність та впевненість. І ця внутрішня наснаженість була передана через специфічну образотворчу систему, наскрізь позначена індивідуальністю та неповторністю світобачення¹.

Йдеться саме про *поетичний світ*, витворений почуттями та уявою Миколи Вінграновського, *гранично індивідуалізовану картину світу* в поетичних образах митця, явлену стихією його таланту за естетичними законами краси та гармонії, де есхатологічні дисонанси покликані лише увиразнювати відцентрову напрямку цієї гармонії у нескінченній боротьбі протилежностей – добра / зла, світла / темряви тощо. Наповненість поетичного світу Миколи Вінграновського – не тільки кількісна, а й якісна: і тут ці поняття взаємообумовлюються як еволюційний шлях розвитку поета.

Тим-то говорити про Миколу Вінграновського можна лише як про цілість – у тяглоті його художньо-естетичних доміант, самонабуття й самособоюнаповнення у визначених ним мистецьких координатах.

І водночас незаперечним є спостереження: розмаїтий – різножанровий – талант, як правило, не прагне кількості – його веде творчим шляхом тільки прагнення самовираження у різних формах, нездоланне бажання відчувати й здолати опір різного мовленнєвого матеріалу, різної словесно-жанрової фактури. Класичний сонет, сонет-балада, елегія, медитація, романс, станси, японське хоку, верлібр, вірші, написані гекзаметром, античним елегійним дистихом, а ще оповідання, більші й менші повісті, повість-феєрія, роман, спогади, публіцистика – все це Микола Вінграновський.

Письменник виробляв власну поетичну культуру, що виростала на його культурі почуттєвій, естетичній, родовій, ментальній – остання була повною мірою обумовлена тими етнопсихологічними чинниками, які й формують українську ментальність, специфіку поетичного мислення. Син степу і моря, він зумів синтезувати в своєму поетичному баченні всю Україну – від просолоного Сива-

¹ *Моренець В. Микола Вінграновський // Історія української літератури ХХ століття. – Кн. друга. Ч. друга. – С. 124–136.*

па до найменшої річечки. Однак символом України завжди був і залишався для нього Дніпро, якому він на повні груди співав величальну, намагаючись «напоїти» Дніпровою величчю маленьку українську людину, сколихнути дніпровими хвилями її дух, наблизити в часі Шевченкове і власне: «Я на сторожі коло тебе // *Поставлю атом і добро*», де атом як конкретика сучасності та як символ майбуття постає синонімом добра у його загальнолюдському, гуманістичному значенні.

Поет, який вловив ритми космічної епохи й зумів співвіднести з ними ритми пробудженої України («*Вже Україну видно мені всю, // І світ, і Всесвіт, повний таємниці*»; «...*І обертається з Землею Україна*»), прагнучи послати у «Всесвіту світи» «слова кращі зблиски», сам був наснажений ритмами пробудження й настроєний на відповідну висоту «хвилі», на масштабність слова:

Кривавий мій! Могилистий! Космічний!
Споживач пристрасний людських страждань і мрій,
Не спопелись, мій вік двадцятивічний!
Не змавпса ти, двадцятий віче мій!..

(«Прелюд землі», С. 128)

У цьому контексті кривавого ХХ століття, що не дозволяє «повірити в щастя наївно», запеклося на губах одне найдорожче слово – Україна, бо «*других Україн не шукає мій зір*».

Саме заради неї поет зважився на вчинок – як сутнісну міру людського буття: «*І, кинувши на небо власну тінь, // Я встав з колін і небо взяв за зорі...*».

Зважився, бо така реальність: «*Могили нема. Могили повтікали! // Дніпро утік – лишилася вода*»; «*І напеє помазаником Божим // Півправа, півсвобода, півжиття*»...

І щоб визволити цю напівправду / півсвободу з лецят страху й рабської покори, хтось мусив сказати *всю правду*. І коли Микола Вінграновський прорік: «*Я кажу правду // Бо за душею цієї правди // Стоїть Україна*» – йому повірили. Повірили голосу молодому й чесному.

Неважко помітити, що в цьому народоцентричному контексті поетичні рядки його часто звучать як ряд-

ки-заклинання, сугестивно насичені молитовні тексти – він наче закликає рідну землю на добро і любов, а народ – на щасливе майбуття.

Перша збірка «Атомні прелюди» вже самою назвою віддзеркалила прикмети часу, коли тільки заповідалося на оновлення, яке обіцяло нову якість духовного життя. У ній закодовано як відчуження реально нового часу, так і потенцію вибуховості слова народним болем. Вичерпно сказав про це сучасник Миколи Вінграновського, один з-поміж достойників шістдесятницького руху І. Дзюба:

«Атомні прелюди» вразили і скорили своєю незвичайністю – масштабністю поетичної думки й безмежною силою уяви; діапазоном голосу, що вмщував у собі і громадянську патетику, і благородний сарказм, і щемливу ніжність; високим моральним тонутом і самостійністю громадянської позиції; тією гідністю й суверенністю, з якою говорилося про болі народу, проблеми доби, суперечності історії. Космос, людство, земля, народ, доба, Україна – ось який масштаб узяла поетична мова Вінграновського, ось у яких всепротяжених вимірах жив його ліричний герой¹.

Означені І. Дзюбою, власне, ключові слова М. Вінграновський наповнював, а точніше, наснажував новим змістом, скидаючи з них машкару звичних ідеологем, вигострюючи національний дух українства, пробуджуючи народ до самосвідомості на рівні всепланетарної вселюдськості, до якої був звернений погляд поетів доби шістдесятництва.

Поезія Миколи Вінграновського аж стогне народним стражданням і болем, всотаним плоттю мільйонів людей, його рідним «кукурудзяним народом» (несподіваний, точний, місткий і зболений, усім зрозумілий образ!) упродовж багатьох поколінь, приречених на складний історичний шлях, на довгі пошуки своєї національної ідентичності. Народ, який змушений визнати: «*Ми на Вкраїні хворі Україною, // на Україні – в пошуках її*». Ці знамениті слова, на жаль, пережили самого поета – у сенсі актуальності.

¹ Дзюба І. «...Що ти – це ти» // Літ. Україна. – 1986. – 6 листоп.

Народ в путі. Та він тавра не зніме
Із тих, хто за народ

являв

себе

взамін.

І, відрізаючи живі шматки з народу,
Пророкував народові майбуть.

(«І є народ...», С. 146)

Такі динамічні строфи являють нам своєрідну естетику «національного руху» як поступу, що виробила зрештою своєрідний «рухоцентризм» Миколи Вінграновського, оприявлений ним у широкій амплітуді – від наснажених громадянських до глибоко інтимних віршів.

Важко не помітити, що з роками Микола Вінграновський все частіше інтимізує тему національного характеру і концепції народу, на що неодноразово вказували дослідники його творчості¹. Більше того, він інтимізує і саму природу, розгортаючи дуже живий, насичений опозиційний простір істинності природи та ілюзорності людських ідеалів у соціально неблагополучному, заідеологізованому контексті людських стосунків.

Поетичний світ Миколи Вінграновського, як «свято, яке завжди з тобою», дуже залежний від внутрішньої світонастанови, яка визначає стосунки людини і світу, в даному разі поета і світу, як життєствердні, вітальні – попри весь драматизм історичних колізій і людських, часто таки гамлетівського масштабу пристрастей. Це диктує й відповідну стилістику – як специфіку художньо-естетичного мислення і – більше того – як *стиль життя* поета в соціумі. Саме гуманістичний пафос, занурений у стихію неоромантизму, вроджене почуття синівської відповідальності витворюють того ідеалістичного Миколу Вінграновського, який, своєю чергою, витворює власний стиль письма, тотожний стилеві вчинку.

Микола Вінграновський – поет надчуттєвий: слово його сягає чуттєвої глибини, розростається «углиб речі». Він пізнає це слово на смак, дотик, колір, температуру, запах, звук тощо.

¹ Прісовський С. Національний характер і концепція народу в поезії Миколи Вінграновського // Таїни художнього тексту. – Вип. 5. – Дніпропетровськ, 2006. – С. 73.

Перепоვნеність почуттями у їх максимально гострому пережитті допомагає йому пізнати повноту буття – того, що часто поза соціальним контекстом, зате на рівні всебуттєвому, космічному.

Провідчування глибини буття (згадаймо принагідно дивну, як на перший погляд, назву його книжки прози «У глибині дощів» – назву, що відкриває другий і третій плани авторського бачення світу) відбувається десь на енергетичному, астральному рівні, коли вповісти те, що оприявнюється довкола, можна хіба що однією місткою фразою «життя лежало тихо»...

І попри таку «тихість життя», яку мало кому вдається «чути» сповна, поезія Миколи Вінграновського – це завжди рух, дійство – навіть якщо цей рух внутрішній, затамований, схований за причаєною фразою. Часто ж поет наче сперечається сам із собою або змагається із внутрішньою діалогікою життя, й тоді з-під його пера рвуться такі рядки, коли читач заледве встигає за переміщенням поетичних «кадрів» (які завжди – розгорнутий сюжет у драматичних колізіях людського ества) в обрамленні однієї строфи:

Наздогнало. Обхопило. Глянуло.
Прокляло. Простило. Обняло.
Засмутилося. Задумалось. Поганило.
Випросталося. Звело. І – повело!

(«Її ім'я», С. 125)

Леонід Талалай зазначає, що в цій строфі – «ціла історія покоління», «живий дух самої плоті історії і її духу»¹. Але також – і дух внутрішнього «Я», драматичної колізії, пережитої на рівні глибинного самопізнання.

Такий прийом «дієслівного дійства», сміливо використовуваний Миколою Вінграновським (зокрема, і у вірші «Не руш мене. Я сам самую...» та ін.), певною мірою свідчить про внутрішню динаміку його поетичного мислення, коли в одне тільки слово «закладено» так багато визрілого почуття, що воно не потребує мовленнєвого розгортання («Люблю я думать...» – зізнавався він).

¹ Талалай Л. Його поезії легко набирають висоту... // Літ. Україна. – 1996. – 6 листопад.

Передати не тільки історичну динаміку, а й динаміку духу, градацію почуття скупими засобами дієслівної поезії, коли *слово діє* без будь-яких живописних семантичних «опор», оминаючи цілий пласт традиційної та нетрадиційної метафористики, і при цьому розгорнути ціле панорамне дійство може тільки поет високої внутрішньої напруги, в якого кожна крапка чи тире несе велике смислове навантаження, а простір між дієсловами, означений цими, здавалося б, звичайними крапками, вщерть заповнений прихованими згорнутими смислами, розгортання, відчитування яких цілковито – і в повній довірі – покладено автором на читача.

Динаміка дії (крапки-паузи розраховані на *вслухання / вдумання*) із рваною траєкторією напруги (йдеться про різку зміну настроїв, станів, активне контрастування) надає можливість за кожним зупиненим крапкою дієсловом побачити своє, глибинне, відчитати по-своєму звичне слово, що в цьому ланцюжку постає у зовсім іншому освітленні, розкрити його внутрішню смислову потенцію.

І – як гра від супротивного – віртуозна спроба передати ціле дійство, розгорнуту картину гострої життєвої правди в контексті всесвітньої всеохопності без жодного активного дієслова:

В зіницях просторінь безмежна,
Як світ у птиці під крилом,
І – качка дика, обережна –
Нога гуцулки під столом...

(«Над Чернівцями вороняччя», С. 77)

Я знаю: соняшники карі,
І карий грім у гримині,
Та чемодан у автокарі,
І ти, як свічка, в далині.

(«Але було вже пізно мальвам...», С. 307)

За асоціативними законами якогось незбагненого кінематографічного монтажу вражень / почувань створюється розлога лірико-філософська ситуація з багатьма сюжетними лініями, сфокусованими в одному автор-

ському «Я», впевнено заявленому: «Я знаю...». Такий категоричний імператив знання у Я-центристській проєкції пронизує всю поезію Миколи Вінграновського: його слово, по суті, не знає сумнівів, оскільки з'являється як остаточне слово-знання, слово-переконання.

У Миколи Вінграновського завжди перемагає краса, радше, *істинність краси* як доміанти усього живого, животворящого, наснаженого природою в людині й людиню в природі як *apriori* органічним буттям у Всесвіті.

Така *органіка взаємозалежностей людини і природи* (як певного локуса, моделі Всесвіту) особливо відчутна у Миколи Вінграновського на рівні естетичної послідовності, рельєфно проявилася в тому періоді творчого шляху, коли в середовищі шістдесятників *слово і чин* почали набирати різновекторних вимірів. Вона не просто оприявнюється, прирощується, культивується, напластовується відповідно до нових відчуттів і переживань. Її екзистенційним підґрунтям постає здатність поета *вірити собі і всупереч* усіляким літературним модним віянням та кон'юктурі залишатися вірним власному відчуттю – як тій незримій психічній субстанції, яка є найважливішим і найвищим чинником у містерії народження художнього твору. Якраз із отого глибинного відчуття, спонукуваного до руху підсвідомістю, і розгортається система поетичних образів Миколи Вінграновського.

Саме розгортається – як мелодія душі: через повтори, часто нелогічні, акцентування... Образ зроджується буквально на наших очах – автор із самоздивуванням (ця надзвичайно рідкісна риса постійно присутня лише в цілісних митцях – і поодиноким прикладом тут є Микола Вінграновський) розгортає власну образну думку, *творить*, увиразнює її рух, оперуючи при цьому глибокою внутрішньою силою переконання в тому, що лише так, а не інакше, світ проявлюється через людське єство («*Мовчить печаль, і сум мовчить у сумі, і ти мовчиш...*», «*І самота-одина у ній одніє*», «*Із тих одвертостей хоч крихтливу крихту*»).

Крихкий світ поета – наче надщерблений сумнівом місяць – часто нагадує повільне проявлення зображення на негативі. Такий своєрідний поетичний кінематограф, властивий цьому митцеві, живе за своїми рецептивними

законами, раз по раз пропонуючи читачеві сприйняти освоєний поетом «*ефект плівки*» у словесній стихії.

Поетові тісно у «правильності» звичної стилістичної риторики – він часто йде від алогічного, зближує, здавалося б, незближуване, зіштовхуючи різнорідні поняття й явища, якимось незбагненим чином узлагоджує їх, досягає гармонії, яка мусила би «звучати» дисонансами, а проте ми їх і не помічаємо – натомість виповнюємось неповторним чаром поезії.

На думку Л. Талалая:

Сила Вінграновського в тому, що його думка народжується перед очима, як марево над степом, рухається й переливається, так і не втілюючись в остаточну форму, і залишається у віршованих рядках більшою за саму себе¹.

Процес прирощування смислу у Миколи Вінграновського відбувається на наших очах («*мале з малих, крилечко із крил*»), він не криється від читача з пошуком точного слова, навіч показує кроки власного освоєння тієї території, яку йому окреслює його потреба пізнання світу й самооприятнення у межах пізнаваного.

За означенням П. Валері (а його художньо-естетична концепція щонайбільше надається до прочитання творчості Миколи Вінграновського) лірика є розгорнутою окличністю – у розумінні не розділових знаків, а того самоздивування, зачарування, яке властиве істинним поетам. Тим-то тезу В. Базилевського, згідно з якою вигук постають у творчості Вінграновського «як заповнення смислового вакууму»², можна сприйняти лише з великими застереженнями. Окрім того, що це вияв співзвучності слова й внутрішніх ритмів світосприяття, можемо подивитися на таку *манеру окличності* і з іншого боку – не як на брак художності чи технічної вправності, а як на *герменевтичну проблему*, розв'язану Миколою Вінграновським цілковито по-своєму.

Йдеться передусім про «самопризначену» роль *показати* якийсь ракурс життя чи природи, переважно

¹ Там само.

² Базилевський В. Маршал Вінграновський // Базилевський В. Лук Одиссеїв. – К.: Ярославів Вал, 2005. – С. 328.

на позір звичайний («Ходімте в сад. Я покажу вам сад...») – і після кількох зображальних штрихів, що стають нібито імпульсом, емоційно-змагальною спонукую, відступити вбік, даючи можливість читачеві побачити й відчутти це по-своєму, а радше, *запрошуючи* його красивим, щирим і шляхетним жестом до такої духовної співпраці. А також, можливо, криється тут і авторське відчуття того, що те, що стоїть за крапкою чи знаком оклику – безумовно відоме читачеві. І – навіщо тоді заповнювати той нібито смисловий вакуум детальним фокусуванням, якщо читач мудрий, зіркий, вдумливий, здатний і сам відчитати ті смисли, до того ж інтерпретувати їх по-своєму – досить подати йому лиш сигнал, заморозити *магією запрошення* до співучасті?.. У цьому відчувається повага до читача як рівного партнера по тексту, до його рецептивної спроможності. Розбудити, зачарувати – й дати можливість самонаповнюватися світом.

Однак така *рецептивна окличність* більшою мірою стосується того історико-соціального ландшафту, наповненого гарячим національним змістом, який найрельєфніше проступає у ранній творчості Миколи Вінграновського. Натомість голос його стихується, коли «природа у формах природи» постає довершеним дивом, гармонією краси й людського духу, а пейзаж вбирає у себе те глибинне емоційне переживання, яке часом не можна відтворити інакше, ніж поєднанням, «добросусідством» таких, скажімо, різносмислових речей, як соняшник з конем:

Ліс в осені стояв. Дивився на райцентр.
Очима синіми вже золотіло літо,
І дихала земля з холонучих люцерн
Притихлим пізнім кавуновим квітом.

Стояв, ходив, лежав осінній щем,
Щеміло серце по усіх усюдах,
І обнімались – при базарі й людях –
До шиї шию – соняшник з конем.

(«Ліс в осені стояв. Дивився на райцентр...», С. 368)

Щемлива цнотливість цих рядків, позначена смутком прощання на невловній межі сезонного переходу-перетикання літа в осінь, передана потужно-стишеним завершальним акордом інтимного звучання.

Взагалі інтимна лірика Миколи Вінграновського потребує окремої розгорнутої розмови, однак у контексті пізнання майстра як цілості вона відіграє чи не ключову роль. Уже хоч би тим, що явила собою чудесний сплав усезагального як міри буття й найсокровеннішого – як особливої міри особистості. Всеохопність почуття співмірна хіба що зі всеохопністю Всесвіту:

Земля на небі, вечір, щастя, дим,
Роки і рік, сніги, водою стерті, –
Вони мені одне лиш: ви і ви...

(«Вас так ніхто не любить. Я один...», С. 338)

Інтимне почуття піднімається до рівня найсокровеннішого самовияву природи – здається, так глибинно-органічно відчувати любов може тільки Микола Вінграновський:

Дивіться, гляньте: мій – то голос ваш:
Як світиться він тепло на світанні...
Я Вас люблю, як сіль свою Сиваш,
Як ліс у грудні свій листок останній.

(«Вас так ніхто не любить. Я один...», С. 338)

Тим-то ця любов і має свій особливий чар шляхетності, що виходить за межі *двох*, оприявнюється не тільки через вбраний у шати слова шал закоханого серця, а й через своєрідний *ритм любові* з її найширшою амплітудою – від любові-схилання перед жінкою-Панною, жінкою-Мадонною (із звертанням на Ви) до любові-ненависті до жінки-фатуму. А між цими максимами постає неповторний уречевлений та нюансований світ закоханої душі, яка прагне висповідатись – завжди, здавалось би, на повну силу, все з тим же категоричним імперативом знання: «Вас так ніхто не любить. Я один. // Я Вас люблю, як проклятий. До смерті».

Проте за тією нібито граничною сповідальністю («Коли моя рука, то тиха, то лукава...»), за високими регіс-

трами зізнань («*Ти тут! Ти тут! Кохана, ти, як світ...*»; «*Сміятись вам, мовчати вами...*»; «*Це ти? Це ти. Спасибі... Я журюсь...*») залишається так багато сокровенно-первозданного, залишеного лише «в собі», «для себе», яке можна потрактувати як притамоване, глибоко сховане од людських очей прагнення бути завжди коханим, піднесеним в очах коханої жінки до рівня володаря світу. Кохання в ліричного героя, як правило, не розділене опозицією глибоке / мілке – воно завжди відміряне Богом за максимальною шкалою.

Культура кохання постає, радше народжується, культивується у Миколи Вінграновського з культури віковичної, спадкової, родової – як виховання, ушляхетнення почуття, як «тисячолітня традиція у її аристократичному вияві»¹. В. Базилевський звертає увагу на те, що, зберігаючи «за жінкою право бодай на частку небесної власності», поет «уміє поглянути мовби збоку і зачудуватися нею як мистецьким твором»².

Тут вступає у силу й безвідмовно діє закон *відчуття міри як відчуття таємниці* – і в цьому своєрідність інтимної лірики поета.

Але не тільки. У Миколи Вінграновського не спостерігаємо опшутчення, уречевлення інтимного почуття – воно глибинне, нуртуюче, мінливе, як гра світла й тіні. Любов постає у творчості поета як екзистенційний вияв людської сутності, розгортається перед читачем як достачотливий «вихід за межі внутрішньої самотності чоловіка та жінки у феномені любові»³.

Сміятись вам, мовчати вами,
Вашим ім'ям сповнять гортань
І тихотихими губами
Проміння пальчиків гортать...

(«Сміятись вам, мовчати вами...», С. 151)

Однак ліричний герой Миколи Вінграновського не реалізує в інтимній царині потребу в любові-співтвор-

¹ Там само. – С. 333.

² Там само.

³ Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології. – К.: Гранослов, 2000. – С. 227.

чості: такий активний вияв любові як діяння двох йому не властивий. Поетові достатньо витворити образ коханої і злитися з цим ідеалізованим образом, переживаючи при цьому естетичну насолоду від любові-взорування.

Звідси – категоричний імператив любові («*Цю жінку я люблю. Така моя печаль*»), закорінений у стихію творчого (а не тільки чоловічого) самоствердження і стихію чуттєвого шалу. І тут, у коханні, ліричний герой не потребує співтворчості його обранниці: він або ж демонструє нам власний процес духовного й тілесного її провідчування, або ж урамлює кохану жінку на тлі живого, рухливого пейзажу, творячи синтез природи, почуття та настрою.

Сфера взаємин двох для Миколи Вінграновського – особливе «мінне поле любові», яке «до ранку світиться» в «*краплині щастя, виказаній болем*»... Попри всю, здавалося б, розгонисто-рвійну сповідальність, відкритість, насправді поет боїться зробити бодай один «словесний» необережний крок, від якого порушиться не тільки гармонія стосунків, а й гармонія природної краси.

Еволюція омовлення інтимного почуття – від вибуховості, пристрасті, шалу – до тихої печалі зрілості людського віку – розгортається на наших очах через збірки поезій «Київ», «Цю жінку я люблю», «На срібному березі»...

Видається вельми переконливою думка, що все, написане Миколою Вінграновським, як і його вдачу – людську і творчу – визначала така, здавалося б, «негучна» й досить метафізична риса, як «*щирість*». Зужите, позбавлене глибинного смислу, ба навіть архаїчне в наш прагматичний час, це слово, проте, визначає як сутність самої людини у її істинності буття, так і сутність літератури (згадаймо Франкове «*Най будуть щирі, щирі, щирі!*» чи Стусове «*Най будем щирі...*»)¹.

Спілкування на реєстрах щирості й нефальшованості виявилось можливим хіба у світі природи, до представників якої поет ставився підкреслено поважливо, навіть

¹ Див.: Тарнашинська Л. Імператив щирості в художньо-естетичній парадигмі Івана Франка та його інтерпретація Василем Стусом // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – С. 71–83.

зі своєрідним пієтетом: «В ясновельможному тумані, // Де під березою бугор, // При всій-усій своїй осанні // Коронувався мухомор».

У суспільстві ж деформованої свідомості – по кількох роках хрущовської «відлиги» – це стало неможливим. «Репресивна свідомість» власть імущих витворювала ситуацію «кривих дзеркал» – щирим можна було залишатися хіба наодинці з собою – навіть слово здатне було фальшивити в лещатах внутрішніх заборон. Соціум, переобтяжений й зашлакований застарілими догмами, перелицьованими міфами, ідеологічними закономірностями й тими ж таки несподіванками, що суперечать усталеним у свідомості митця соціокультурним концептам і суспільним моделям, заґрунтованим на морально-етичних імперативах (а Микола Вінграновський був і залишався романтиком, утопічним ідеалістом – і в цій щирій послідовності – його сила й водночас і глибока душевна драма), викликає почуття настороженості. Після краху шістдесятницьких ілюзій таке суспільство важко було спрогнозувати: воно, виявляється, має якісь інші, ніж заповідалося й сподівалося в романтичному пориві, закони свого розвитку, свої підводні течії, зрештою, свою власну криву розвитку. А отже, важко згармонізувати творчу стихію митця з неповоротким суспільним організмом, просякнути психологією диктату та фальшивих кумирів. Микола Вінграновський визнавав же один диктат – диктат вищої творчої сили.

Натомість поетова душа прагла ясності, степової прозорості, чітких, взорованих закономірностей. Вона купалася у смисловому багатоманітті й різночитанні слова, борсалася в нетрях підсвідомості – й цієї естетичної насолоди від видобування прихованих, затемнених смислів їй було задосить. І знаходила цю ясність у природі, завжди передбачуваній у своїй звичній циклічності й водночас завжди мінливій, непізнанній завдяки безмежній нюансовій комбінаториці сезонних сюжетів.

Адже навіть написання вірша неможливо було спрогнозувати – він зроджувався спонтанно в навальній мовленнєвій стихії, являвся на світ свавільно й часто непрошено, порушуючи логіку буденних планів і логіку

синтаксичних законів, залишаючись нез'ясованим аргументом на користь ірраціональної природи творчості.

У світі ж довоколишньої природи легко бути про роком – не тільки у розумінні очікуваності змін на рівні провідчування тих «наступних» емоцій, що їх приносить із собою зміна, перехід, межовий стан природи:

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 білим язиком твердим
Прилиже дим, як вміє.

(«Вже неминуче буде сніг...», С. 336)

Однак спроба пояснити дедалі більшу закоріненість поета у світ природи лише способом «самовтечі» чи «внутрішнього дисидентства» в умовах девальвацій та фальші виглядала би занадто спрощеною. Це було розгортання глибинної сутності поета, який «у синьому небі... висіяв ліс...» і зобов'язаний був не пропустити ту мить, коли «той ліс зашумить», і відчитати його шум, і відчутти води древніх річок, і передати наступним поколінням пам'ять роду й родоводу у їх образному заcodуванні. Тим-то не раз «звучить» з його віршів тиха-тиха тишина – як неодмінна умова самовслухання поета в себе і вслухання його у світ природи.

Тож гранична *Я-центричність* розгортається у творчості Миколи Вінграновського одночасно як відкритість (світові природи), так і замкненість на власному «Я» (то-тожна викликовій фальшованості людських стосунків у соціокультурному просторі). Рядки «Я сам самую», «Мовчить печаль, і сум мовчить у сумі, і ти мовчиш. Мовчання, й те мовчить» та ін. якраз ілюструють нагнітання цього стану самотності, перерваність комунікативності з допомогою функції зовнішнього мовчання, що розмикається у текст.

Тут «сене самотності в тексті як атомі культури»¹ обертається для Миколи Вінграновського не стільки «творчою самотністю як насолодою»², скільки станом, що виражається як «спільне про-живання, спільне буття-оживлення персон-героїв та персон-ідей»³, що особливо виразно простежується на прикладі написання роману «Северин Наливайко», про який автор сказав просто й лаконічно: «Северин Наливайко – це, звісно, я сам»⁴.

Зрештою

...творча самотність *майже завжди* замикається лише у тексті. Самотність творця текстів – то є самотність у світі вчинків. Свідомо чи несвідомо замінює він вчинок текстом, силкується вмістити життя в свої символи *без зміни сутності символічного*. От через що творча самотність може бути феноменом страждальним⁵.

Страждальним тією мірою, наскільки страждальною взагалі може бути свобода, цією самотністю дарована.

Титулована Вінграновським свобода від удаваності у світі фальшивих кумирів якраз і розкошує в царині природи.

Природа наділена у нього лише добротворчим началом – лихоносність їй не властива. Вона розпогоджує й улагоджує душу, зцілює барвами й звуками, вивільняє з буденної суетності, скутої соціальними умовностями, приписами й зобов'язаннями, гармонізує душу у вирі людських – не завжди конструктивних – пристрастей.

Ефект спостережливого вслухання і вдивляння у природу безпомилковий: він обертається її, природи, вдячністю у вигляді тих віртуозно написаних творів,

¹ Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології. – С. 193.

² Там само. – С. 195.

³ Там само.

⁴ Див.: Діалог: Людмила Тарнашинська – Микола Вінграновський: «За мене відповідає моя творчість» // Тарнашинська Л. Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. – С. 55.

⁵ Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології. – С. 197.

сповнених органіки й новизни бачення, що їх можна назвати шедеврами.

Земля, побачена очима поета, постає як єдиний злагоджений організм у розмаїтті форм і виявів, у різних її іпостасях буттеоприявнення, де в цілому ланцюгу архетипних образів (степ, дорога, рух) чи не основну роль відіграє архетипний образ води. Не кожен обдарований правом «почути» щось на «шепітній воді» – Вінграновський же має таке право й таку здатність.

Вода традиційно асоціюється з плином життя, часом, що проминає, і ця данина традиції у Миколи Вінграновського дуже помітна: «Минає все у плині дорогому»; у «плинучих літах» «течуть небес зелені й сині води», «плавбою легкої хмари» тощо. Тим-то вода в поета ще й «струмінна» – струменить (плине), випромінюючи світло.

Вода як глибина символізує мудрість, виваженість, далекоглядність, недосяжність, безмежжя; течія – плинність; голос води – інтонаційний лад, чистоту. Море в народних уявленнях символізує світовий океан – простір, посеред якого росте Дерево життя. Усі ріки, усі моря до Океан-моря збігаються, Океан-морю поклоняються і з нього нікуди не виходять.

Вода у Миколи Вінграновського характеризується як важка, тобто ваговита, наповнена «чимось» – таємничим, невідомим, багатосмысловим. А ще поруч з епітетом важка сусидить епітет шовкова («плинучий темний шовк води»), що, очевидно, означає не тільки природну м'якість, а й гармонію, довершеність – ту гармонійно структуровану воду, що її звано живою водою.

Літа жадань, літа сум'ять і згоди!
Усе, усе – водою, з-під човна

– ці рядки можна вважати ілюстрацією того, що всі людські емоції, прагнення, вчинки як певний інтегральний досвід життя переходять у воду, яка й зберігає цю інформацію й дається до розкодування через систему кодів, зокрема й поетичних. Присутність човна вказує на присутність у цій природній космогонічній містерії людини, яка, здійснюючи подорож у часі як конкретне людське життя, має можливість не тільки передати свою

інформацію воді, що стане набутком індивідуального, а відтак і колективного підсвідомого, а й через посередництво води отримати потрібну інформацію, згущену віками до певних інформаційних «зерен».

Це взаємопереливання інформації художньо відтворено Миколою Вінграновським у образі юнки, що йде «*із відрами по березі Дніпра*», й раптом ця пасторальна картинка якимось віддаленим асоціативним розрядом викликає в уяві поета образ князя Ярослава, що колись на цьому місці «розбив і розгромив печенігів» – і тим інформаційним місточком постає рядок: «*Але нараз – вода з-під них і хлюпне // на білому піску в слідочки ніг*», що вказує на тяглість (слід у слід), спадкоємність. Міфологема води у поетичній творчості Миколи Вінграновського невпинно прирощується *додатковими смислами*, без яких годі простежити роль води як інформаційного коду українства.

Вода як «*рухома пам'ять*» наділена у Миколи Вінграновського латентним голосом, що виявляється в якихось особливих випадках – як свідчення того, що «*води призаснули*» ховають у собі інформаційно-комунікативний код («*Пищать дощі, і води топлять // І душу, і терпіння, й час*»).

Попри те, що *стихія води* відіграє ключову роль у поетиці Миколи Вінграновського, створюючи опозицію *просторові степу/землі*, точкою спостереження ліричного героя завжди залишається берег – як край, місце переходу, межа *води/землі*, своєрідний *поріг*, – за яким розгортається степ. У степу й повітря – як «*земна ропа*». Отже, міфологема *води* як інформаційний код етносу посилена в поета ще й міфологемою *солі*, «визрілої» в надрах Сиваша.

Сіль, за народними віруваннями, як і вода, є магичною речовиною, органічним носієм інформації, отже *море/лиман* має подвоєну інформозберігаючу силу. Прикметним щодо такого тлумачення є рядок «*повні вуха сліз*» – вухам легко «почути» солоні сльози. Саме *сльоза* є перехідною міфологемою від міфологеми *вода* до міфологеми *сіль/ропа* (узагальнено в образі Сиваша) – як солонна волога, крапля, в яку вкладено над-

мір емоцій – найчастіше – важкого переживання, зрідка – щастя.

У Миколи Вінграновського зв'язок між колективним підсвідомим (*первісні води*), водою як інформаційним носієм та ліричним героєм здійснюється через *сон* – як своєрідний асоціативно-візуальний екран – тим-то так часто зринають у його поезіях сновидні образи.

«*Течуть небес зелені й сині води*», коли *вода* виразно промовляє до нас кольором, часто той колір стає характеристикою «*голосу води*»: синій звук (принагідно, синій та зелений переважає у загалом сріблястій палітрі поета, лише зрідка розбавлений яскравим)¹.

Міфологема *води*, як правило, конотується зі *спекою* (випаленою травою, землею), *спрагою*, однак попри степову атрибутику поезії Миколи Вінграновського ці конотації у нього, по суті, відсутні. Натомість *спрага* постає в поета як відчуття / переживання *жаги життя* через вітаїстичну риторіку та окличність.

Живий довколишній світ Миколи Вінграновського живе за своїми законами гармонії, він *прибуває в слові*, як весняна вода, прирощуючи смисли дотеперішніх відкриттів.

Зрештою, кажуть, що кожний твір є і залишається лише фрагментом внутрішнього монологу автора. Це так і не так. У випадку Миколи Вінграновського спостерігаємо потребу не тільки *почути* природу, а й бути *почутим* нею. Таке прагнення властиве тим, хто наділений хистом її персоніфікувати, одухотворюючи. Адже будь-що – звірина, птаха, якась бадилина чи навіть росинка – може змусити серце завмерти в зачудуванні, як при зустрічі з несподіваним й цікавим подорожнім:

Блакитно на душі... забув, коли мовчав...
Вже гасли пальці, билася дорога,
А тут тобі і нате: молочай
При березі, в камінні, на порогах...

(«Блакитно на душі... забув, коли мовчав...», С. 257)

¹ Див.: Тарнашинська Л. Міфологема *води* Миколи Вінграновського в структурі Космо-Психо-Логосу як інформаційний код українства // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – С. 263–273.

Коли говорять про Миколу Вінграновського, неминуче наголошують і на силі його неповторної *уяви*, яка сублімує неперобутню у нього дитячість світосприйняття, артистичну здатність до перевтілення, химерно помножені на специфіку художнього мислення. Власне, *Вінграновський* та *уява* – це синоніми, що розкодовуються як індивідуальність (*він*), гра, багатоліке лицедійство у просторі слова, несподівані грані пообіч (скраю) яви/реальності, що дають такі «вибухові» твори, як, наприклад, «Гайявата».

Однак треба сказати, що Микола Вінграновський «грав» з усією серйозністю – і в творчості, і в житті теж. Власне, хоч, може, це звучить і парадоксально, лицедійство було у нього вродженим *імперативом серйозності*, де сам факт виходу на кін, відкриття зависи оголюють правдиву сутність образу, оприявнюють відвертість, урельєфнену таким чином. Власне, це гра навпаки («*Завіса! Все, товариші боги!.. Я встав з колін і небо взяв за зорі!*»), адже саме життя поставало аналогом сцени, оскільки в реальному світі доводилося грати ролі, які приховували справжність, надівати захисні маски. Театральна атрибутика в поезії Миколи Вінграновського, як і зчаста театральна поза ліричного героя, його жести «правдивого лицедійства», – це спосіб «зіграти» себе істинного. Така трансформативність таланту допомагала розсунути межі реальності, збагачувала її додатковими смислами.

«Уява в Миколи часто реальніша, ніж дійсність...», – слушно зауважує Р. Дідула, і цим уже суперечить назві своєї статті «Він грав слово рідне»¹. Поетичне слово, що зринало з підсвідомості Миколи Вінграновського, часто залишалося первозданим, первородженим, без вторинної обробки й доскіпливого шліфування. Інакше як пояснити ті далекі асоціативні ряди, злютовані між собою якоюсь незбагненою логікою інтуїтивного влучання в ціль, коли йдеться не про гру світла / тіні в народженні художнього образу (хоча й така стилістика властива поетові), а про складний, вулканічний процес *віддаленої метафоризації*, під час якої магма слів і творить ту висо-

¹ Дідула Р. Він грав слово рідне // Літ. Україна. – 2006. – 23 бер.

котемпературну магію єднання непеєднуваного, як-от, скажімо, у вищенаведених рядках, що розпочинаються так гіпноітично: «*В зніццях просторінь безмежна...*».

У цьому – різночитання, інваріативність Миколи Вінграновського. У різночитанні, інваріативності – весь поет, ще не розкодований глибинно.

Так, Т. Салига, зазначаючи, що в творчості Миколи Вінграновського «модель людського життя і модель буття природи існують не осібно одна від одної, а творять між собою гармонію», зводить цю гармонію до взаємопроникання обох сфер – колообігу природи та стихії людських пристрастей, залишаючи поза розумінням непізнане, що до часу має залишатися таємницею, провіщає, що той, хто цю гармонію «намагається осягнути, виходить на шлях пізнання істини, на шлях відкриття для себе чогось дуже важливого і суттєвого»¹.

Виникає цілком логічне запитання: наскільки філософською є у своїй суті метафорично-емоційна лірика Миколи Вінграновського з його естетичним імперативом? Чи можемо говорити про філософську константу його творчого самооприявнення, якщо відверто окличні, трибунно-пафосні україноцентричні його рядки сидять із медитативно-настроевими, елегійними віршами, створюючи цілком рельєфний ландшафт його поетичного мислення?

Однак, якщо виходити з того, що основу і суть філософської лірики «становить всезагальне, родове, субстанційне, втілене в ліричному образі-переживанні, який, проте, у «заданому» для ФЛ (філософської лірики – Л. Т.) масштабі антропокосмічної світобудови набуває і нових своєрідних рис»², то можна висловити тезу про «особисту філософію» Миколи Вінграновського, яка включає т. зв. «філософування на тему», певну філософську статечність. Натомість вона органічно вписується у стихію українського духовного енергетичного поля як інтуїтивна апологетика «філософії життя» у її природних виявах, що її можна сформулювати, перефразувати

¹ Салига Т. Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1989. – С. 112, 113.

² Соловей Е. Українська філософська лірика. – К.: МП «Юніверс», 1998. – С. 14–15.

ши сковородинівське «Не буття для пізнання, а пізнання для буття», як «Не буття для відчуття, а відчуття для буття» (недаремно І. Дзюба означив Миколу Вінграновського як «народженого для українопочування»).

Розумові, надто логічні абстракції, філософічні побудови «від простого – до складного, від складного – до ще складнішого», «від почуття – до переконання» чи «від думки, що раптово осяяла, – до тверезого узагальнення» однаково чужі поетичній стихії Миколи Вінграновського, де тон задає якась незбагненна внутрішня логіка «стихійної доцільності».

Суспільне буття (буття в соціумі), що розгортається переважно в урбаністичному просторі, витворює негучну, а проте чітко заявлену опозицію до буття в його екзистенційному вимірі, яке ототожнюється в поета з природним буттям, навіть більше – з буттям у природі. Саме філософія останнього дедалі більше врівноважує внутрішній світ поета, в якому нуртують дисонанси між горизонтом очікування з його ідеалами, піднесеними до рівня максимуму, і порогом оприявленого буття.

З часом у творчості Миколи Вінграновського людина втрачає свій «винятковий статус», стаючи органічною частиною природи (сказати б, її дисонанс небуття в соціумі лише потверджує ідею самодостатності природи – за Спінозою), що зближує світосприйняття цього митця з філософією Нового часу, скажімо, «природно орієнтованим» мисленням Б. Паскаля. Але чи не найбільше наближується письменник у результатах своєї «творчої практики» до філософських рефлексій Д. Юма, який вважав єдино і незаперечно існуючими лише враження – «враження відчуттів і враження рефлексії»¹. Мислитель вважав, що наша уява цілком вільно і цілком довільно комбінує враження, «результатом чого і є реальність»². Система, на переконання Юма, створюється людиною саме із вражень або «ідей пам'яті» й охоплює все те, що ми пам'ятаємо як сприйняте – «чи то внутрішнім сприйманням, чи зовнішніми чуттями», – і кожна частина цієї системи, поряд з наявними враженнями,

¹ Бичко А., Бичко І., Табачковський В. Історія філософії. – К.: Либідь, 2001. – С. 107.

² Там само.

є реальністю¹. Чи не про витворений художній світ Миколи Вінграновського йдеться? «Одним із центральних понять його (Юма – Л. Т.) філософії є віра (англ. belief на відміну од faith – релігійної віри)»². І це – теж, безперечно, про поета.

Власне, інтуїтивна внутрішня філософія Миколи Вінграновського у його «правді життя» найбільше відповідає саме такому сповідуванню реальності, витвореної відчуттями, враженнями, «ідеями пам'яті», скомбінованими художньою уявою митця відповідно до вищих законів творення, й базується на його твердій внутрішній вірі в істинність і доцільність такої реальності.

Тим-то поет, зберігаючи естетику громадсько-філософської позиції, у свої найважчі часи не втону в нігілізмі чи суцільній негації неприйняття, а заглибився в природу, інтимізуючи її відповідно до своїх екзистенційних імпульсів-переживань.

По суті, він зробив спробу «перенести» у свою творчість природу як цілісний, повний образ реальності – живої, пульсуючої, істинної у своїй «незрадливості».

Його «особиста філософія» у «формах життя» – це органіка існування як гранично індивідуалізований світовий, пропущений крізь специфічний фільтр художнього мислення, яке не піддається розгадці.

Поет, перед яким «життя лежало тихо, як посів», умів виловити в сіті художньої трансформації його фрагментарну розмаїтість, аби витворити свій просторово-часовий континуум, в якому панує високий дух поезики оновлення:

Людина я – і день такий новий
Обов'язок святий мій наближати.
Усе для нього! Все йому віддати –
Від всіх тривог до шелесту трави.

Не буде щастя ні мені, ні люду,
Доки на світі нещаслива буде
Хоча б одна людина роботяща.

(«Вінок на березі юності», С. 84)

¹ Там само.

² Там само.

Натурфілософічна влада вічного подиву перед красою та гармонією природного світу (світу природи) спонукала сприймати своє перебування на цій зелено-голубій землі як святкування життя й світу в собі:

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

(«Червоною задумливою лінією...», С. 94)

Подібне вітаїстично-язичницьке сприйняття буття, заґрунтоване у відчуття внутрішньої свободи, диктує своєрідну стилістику, яка покликана передати узгодженість природних явищ, безконечність руху, постійну мінливість, що в кінцевому підсумку оприявнює в поезії *концепт постійного оновлення* – як найдоцільнішу неминучість, торжество людського духу:

Як міниться усе! І дурень той, хто зміни
Незмінно заміня вчорашнім днем без змін.
Народ в путі...

(«І є народ...», С. 146)

Це щось на зразок творення власного часопростору («У синьому небі я висіяв ліс...»), геометрія й настроєвість якого дорівнює душевному станові поета. Такий світ – як своєрідне метафізичне поле філософського вродження себе у довкілля й довкілля у себе.

Той світ Вінграновського В. Базилевський називає «власністю казкаря, який зупинив час»¹, додаючи у тій обставині слабкість небуденного таланту поета:

Але будь-яка зупинка часу – не тільки здобутки, а й втрати. Бо це час зачинений в собі, позбавлений циклічності, отже, й приречений на одноманіття й самоповтори. Це мовби час поза часом. Він привабливий, але завузький для польоту. І хоч поет літає високо, це літання в просторі, ним же самим обмеженому².

¹ Базилевський В. Маршал Вінграновський // Базилевський В. Лук Одиссеїв. – К.: Ярославів Вал, 2005. – С. 327.

² Там само. – С. 328.

А як же тоді дивовижна фраза: «Живу – назад. Я – Наливайко. Все»? Просто у поезії Миколи Вінграновського з її *імперативом оновлення* «час себе по ниточці тороче», повільно й непомітно, стихшено, аби залишити натомість відчуття злиття зі світом природи, яка у своїй циклічній сезонності має інший, стихеніший *ритм переходу* з однієї якості в іншу, аніж вирування людського життя з його шаленством гамлетівських пристрастей.

Це не вияв ув'язненого (чи самоув'язненого) духу, потенційно спроможного на інші висоти – радше це приклад того, як поет творить свій світ, не озирючись на інших, часто усупереч власним інтенціям. Я-центризм диктує тут вибір простору, углиблюваного не філософствуванням-розміслом, а розгортанням себе-самого у світі «тепер-і-тут».

Тріада *небо-Вітчизна-воля* («Ще народись та удайсь в небо, Вітчизну і волю») вибудовує засадничий синонімічний концепт, на якому заґрунтовується антропоцентризм поезії Миколи Вінграновського.

Вітчизна – як небо і воля – одне: в такій просторовій вертикалі вона постає як Вітчизна-дух, Вітчизна, пронизана екзистенціалами любові, провини, тривоги, терпіння, прощення, страждання, надії.

Пристишений час у нуртуючій душі Миколи Вінграновського – це особливий феномен, очевидно, продиктований потребою здобуття бодай якоїсь рівноваги – інакше не здолати йому пафосних інтонацій, що обступають частоколом окличного максималізму:

Так треба. Повернень – доволі!
Не треба. Даремно.
Недолі потреба?
Напевно, недолі...

Недолі, напевно, потреба? Недолі?
Даремно!
Не треба! Доволі
Повернень! Так треба.

(«Так треба. Повернень – доволі!», С. 228)

«Іще, іще... але куди ж іще?..» – скажемо словами поета. А він же іще й чародій, який неперевершено чаклує

словом там, де, здавалося б, уже все нами побачено, творячи дивовижну сув'язь буденної конкретики із химерним, вигадливим, дуже «живим» світом нестримної уяви, яка, проте, діє у творчості письменника за якоюсь логічною системою, що дозволяє розгортати дуже переконливу «другу реальність», паралельну дійсність.

Здається, варто лише Миколі Вінграновському покласти на щось своє чаклунське око, – як те «щось» починає жити само, своїм непередбаченим і суверенним життям, і розгортається, і розгортається своєю істотою, але ревно приберігаючи крихітку таїни...¹.

Особливо розкошує слово там, де уява не скута поетичними розмірами, а слово вільно снує / малює на папері живе життя природи, а в цьому розрізі – й природу людської вдачі. Це стосується не лише поезії, а й прози, яка займає поважне місце у доробку Миколи Вінграновського.

«Ключ до поезії Вінграновського – його проза», – неспідставно зауважив В. Базилевський², розшифровуючи своє твердження таким чином: «Проза Вінграновського – то теж його поезія. Різниця тільки в графіці»³.

Окрема сторінка в біографії Миколи Вінграновського – написання роману «Наливайко». Свою письменницьку лабораторію він розкриває в інтерв'ю з О. Різниченком:

Цього літа я закінчив «Наливайка». Але ж – шість років у нашій хаті всі говорили пошепки: я працював. Тепер я дозволив говорити голосно... Це з четвертої ранку до дев'ятої – то мій робочий час. Щодня я о 10-й лягаю спати, а о четвертій – на ногах. Найліпший час для писання. Я не знав цього, це якось стихійно вийшло. В мене в рукописі «Наливайка» три тисячі сторінок [...]

Ти не просто пишеш – ти створюєш характери, кожен рух, кожне слово! Армії, битви... [...]

Я так викладався, поки писав, що думав – ляжу на рік, на два й спочиватиму. Я зробив усе, на що здатний.

¹ Дзюба І. Історичний міф Миколи Вінграновського // *Вінграновський М. Северин Наливайко*. – К.: Веселка, 1996. – С. 11.

² Базилевський В. Маршал Вінграновський // *Базилевський В. Лук Одисей*. – С. 323.

³ Там само. – С. 325.

Я собі запасу не лишив ні грама. Ні таланту, ні обдаровання – як би це не називали. Бо, коли викладаєшся – знаєш, що це¹.

Створивши історичний міф про Северина Наливайка, Микола Вінграновський не тільки заявив себе видатним баталістом, хроністом, багаточаровим епіком, стихійним химерником – він висповідав себе, «хворого Україною», шукаючи її в собі і знаходячи усе таку ж запахущу, щедрю на ріки, поля, степ і море, на цікавих колоритних людей, на гумор і дотеп, на добро, вроду й душевну красу, й водночас безталанну, приречену на душевний муки й страждання від неможливості бути по-справжньому Україною. Та попри все, за словами І. Дзюби, картина історії письменника тут «радісно-україноцентрична»².

Особливим чаром вирізняються його повісті «Первінка», «Сіроманець», «У глибині дощів», «Літо на Десні», «Світ без війни», «Манюня», а ще десятки оповідань – «Не дивись мені в спину», «На добраніч», «Скриня», «Козак Петро Мамарига», «Літньої ночі», «Бинь-бинь-бинь...», «Гусенятко», «Низько зав'язана» та ін. – колоритні, точні на слово, вони звершують якимось особливим проникненням у світ стосунків людини й природи, трепетною розмовою поета-прозаїка в одній особі з усім живим, наділеним власною вдачею, голосом, таланом.

Запахуща проза Миколи Вінграновського – це особливий світ, де панують безпосередність, щирість і доброта. Тут легко (й небуденно!) розгортається сама органіка буття, коли, здавалося б, непоясненні речі та явища пояснюються *a priori* так просто й... переконливо. Від доцільності такої органічної, несилуваної простоти аж дух перехоплює. Читач відчуває всю глибину думки автора, який виходить у своєму письмі від природності буття. Мотивацією у цьому світі служать доцільність і гармонія, взаємозалежність речей і явищ: «Відпахла липа, білим цвітом взлита, // І з літа покотилася гроза. // Ти виглядаєш іншого вже літа, // Тобі ж цього я ще не доказав...».

¹ Різниченко О. Ми вчилися в одній школі // *Кур'єр Кривбасу*. – 2006. – Трав. – С. 100–101.

² Дзюба І. Історичний міф Миколи Вінграновського // *Вінграновський М. Северин Наливайко*. – С. 7.

Несилуваність оповіді, психологічні колізії, прозорий стиль, де вивірено кожне слово, переплетіння реальності й вигадки – все це творить неповторний «зоровий ряд» прози поета.

Особливий пласт прози Миколи Вінграновського – світ дитячої душі, що його освоювали кращі майстри психологічної прози – Гр. Тютюнник, Є. Гуцало, В. Близнець, М. Кравчук. Причому, це та проза, в основі якої лежить особисте переживання й особистий досвід дорослішання.

Його, умовно кажучи, проза для дітей, надається для читання й дорослими. Уважному й проникливому читачеві відкривається тут особливий світ гармонії і любові, природної доцільності, яка часто виступає контрастом до світу людських взаємин – складних і напружених. Такий прозопис, пронизаний поетичним баченням докільля, пом'якшує душі, вчить бути видючішим, чутливішим, повертає безпосередність сприйняття, аби краще спілкуватися з дітьми – на тому рівні довіри, який пропонує письменник.

Сказати, що глибока переконливість цієї прози полягає в потужному струмені автобіографізму, значить тільки наблизитися до розгадки таємниці її безперечного впливу на читача. Адже і повість «Пересядка», і «Первінка», і «Манюня» – це реальне тло повсякденного життя, події, прямо дотичні до життя самого письменника.

Можливо, не всі знають, що «Манюня» – це реальний шмат життя самого Миколи Вінграновського. Одного разу, гостюючи на своїй малій батьківщині у Кумарях, Микола Степанович попросив двоюрідного брата купити для нього коня, упряж і віз, а згодом надіслав і гроші на те «замовлення». І по приїзді на Миколаївщину роз'їжджав по околицях, «вигойдуючи» у возі побіля реальної Манюні (так лагідно звав ту конячку) натхнення для нової повісті, «проживаючи» та обдумуючи її колізії-переплетіння спогадів, думок, вражень¹.

Тож складається враження, що іноді письменник спершу ніби витворював реальну канву своєї майбутньої

¹ Див.: *Кім Д.* Багатогранний талант // На батьківській землі... До 70-річчя з дня народження М. С. Вінграновського. – Кумарівська СШ Первомайського р-ну Миколаївської обл., 2006. – С. 24.

розповіді у повсякденному житті, проживав сам ці витворені ситуації, а тоді переносив пережите й спостережене на папір.

Автобіографічне підґрунтя оповідей Миколи Вінграновського¹ все ж не опускає його твори до звичайного документалізму, хронології життя у белетризованому обрамленні, а дає потужний поштовх для психологізації, естетизації цих, сказати б, ліричних сповідей душі.

Микола Вінграновський володів, здавалося б, дуже простим, а проте надзвичайно ефективним нарративним прийомом, що виходить поза «правила» творення добірної прози. Йдеться про сугестивний ефект повторів, де, нібито за логікою, їх не повинно бути: «Дядько Петро завів літак. Літак завівся», «Я подумав собі: подумай про свою дружину», «Він підняв лапу і лапою вмився», «З латаття вискочили водяні жуки роздивитися себе у воді, жаб і найближчих сусідів – знову-таки жаб». Такий акцент-констатація, потвердження дії служить засобом увиразнення фактури розповіді, створюючи той чар, що ним підсвічена наче зсередини проза цього письменника.

Тим-то й збагнути цей чар простоти – непросто. Однак, як зауважив П. Валері, найкращим є такий твір, який довше, ніж інші, зберігає свою таємницю. Тривалий час люди навіть не підозрюють, що в ньому схована таїна². До певної міри це стосується й мистецької спадщини Миколи Вінграновського, яка з часом буде природуватися тільки новими варіантами її прочитання: кожне покоління знаходитиме у ній свою суголосність, гармонію і красу.

¹ Див.: Там само.

² Валері П. Об искусстве. – М.: Искусство, 1976. – С. 153.

УЯВА – ДОМІНАНТА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ:

поетичні метаморфози Ірини Жиленко

У поезії – всі перші, якщо це поети.

І. Жиленко («Homo feriens»)

«Земля обітована, якої на землі нема...»

У долі Ірини Жиленко немає тих трагічних колізій, які гартували характер І. Світличного, Є. Сверстюка, В. Стуса та багатьох інших, однак вона по праву належить до когорти тих, кого система не змогла переінакшити, змусити стати такою, як усі, приневолити «співати в хорі», славословити й зректися самої себе. «А я – не всі!» – з почуттям власної гідності заявить вона згодом. Але це відчуття своєї окремішності, усвідомлення власної неповторності прийшло до неї не сьогодні – воно з тих, 60-х років, які принесли в атмосферу української культури індивідуалізацію творчого голосу, що зродилася із спроби виокремити конкретне людське «Я» із знеособленого «ми».

Кінець 50-х – початок 60-х – це були не просто роки. Це була «Країна поезія». Не лише Київ (і Україна), але й весь Радянський Союз раптово вибухнув поезією. Не буду пояснювати це божественним промислом (чи космічним). Не буду розводитися про політично-державні причини цього феномену. Вони-бо загальновідомі: «відлига», «критика культу особи» і пов'язані з цим великі надії нашого покоління. Відома також думка про те, що поезія була єдиною формою протесту. Вона заповнювала собою порожню нішу душі радянської людини, спраглої

інформації і правди, тієї «правди», яка, як нам здавалось, є десь.

[...] Шістдесятникам пощастило увійти в літературу в час найвищої потреби суспільства в поезії. В цьому наше величезне везіння і щастя. 60-й – 62-й роки винагородили нас (наперед?) на всі наступні лихоліття. За ці [...] роки сонця ми зросли (і політично, і культурно), зміцніли й загартувались.

...В роки, про які я зараз пишу, термін «шістдесятники» тільки народжувався і вживався переважно із негативним забарвленням нашими недругами в одному ряду з іншими ярликами: «піротехніки», «штукарі», «верлібристи», «космічно-гіперболічні поети» тощо. Шістдесятництво – не течія, і тим паче – не «школа». Це був рух опору інтелігенції, дух бунтарства, що об'єднував абсолютно різних – і за манерою віршування, і за жанром, і навіть за робом діяльності – людей. Але, безперечно, основою шістдесятництва був пошук нового – нових виражальних засобів і нового світогляду. Шістдесятники – кожен по-своєму – несли нове!¹ –

напише Ірина Жиленко всередині 90-х рр. ХХ ст., озираючись на прожите й пережите.

Після того, як вона опублікувала свої спогади «Homo feriens», мало говорити про неї як про визначну поетесу другої половини ХХ століття. Вона стала ще й в один ряд з помітними мемуаристами, вписавши яскраву сторінку у відтворення у Слові тієї епохи, яку ми звемо шістдесятництвом і яку ще нам належить сповна дослідити, проаналізувати й осмислити.

Наповнена не тільки цікавим, «живим» фактажем, а й філософськими роздумами, в яких – самооцінка й оцінка епохи, переоцінювання всього, що залишилося в серці і досвіді покоління, ця сповідальна книга по-новому відкриває нам Ірину Жиленко, яка, за законами жанру, мусила відкинути властиві для її поезії карнавальні-вертепні інтонації (і все ж вони таки прориваються й тут, на сторінках серйозної, розмислової прози!) й постати в новій для себе іпостасі. До того ж, ця прозова «проба пера» дала їй можливість збагнути:

¹ Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – 1997. – № 10. – С. 16–17, 18.

Проза знає все. Поезія, мов немовля, не знає нічого і все починає з нуля. Поезія, мабуть, видючіпа. Їй відкривається простір і далина незнаності...¹

Але народжена вона й справді була для слова поетичного, яке в неоромантичному річищі поезії шістдесятників вирізняється особливим, властивим лише їй «карнавальним» баченням світу – у його казково-сюрреалістичних, парадоксальних виявах. І водночас її поезія напрочуд чиста і світла. Навіть коли огорнута печаллю, омиа сльозою чи приправлена іронією. Це про неї Б.Тен говорив:

Камерність і затишність її лірики – річ дуже оманлива. У неї тихі цвіркуни говорять нам про сучасність гучніше, ніж у декого – гуркіт космічних ракет².

Народжена за два місяці до війни, зберігаючи в пам'яті «сіреньке повоєнне дитинство» на вулиці Миколаєво-Ботанічній під Ботанічним садом у Києві з комунальним укладом густонаселеного, провінційного за духом «дворика», російську школу, де, на щастя, була чудова вчителька української мови й літератури, село Стецівку на Черкащині, де мала розкіш щороку «літувати», вона над усе любила читати і... мріяти. З 15-ти років працювала у дитсадку, здобувала філологічну освіту в Київському університеті ім. Т. Г. Шевченка на вечірньому відділенні (тоді вже була на журналістській роботі).

А в поезію Ірина Жиленко прийшла разом із когортою шістдесятників, повносило заявивши про себе як поетеса у 1965 р. збіркою «Соло на сольфі» (після виданих роком раніше книжки для дітей «Достигають колобочки» та збірника нарисів «Буковинські балади»), яка спричинила тривалі дискусії у пресі.

Я вчилася писати, як і плавати. Без стилю, вміння, підготовки. Борсалась – аби впливати. Сподіваюсь – впливала... Подали руку друзі, їхній розум, їхня доброта, їхня віра в мене і їхня творчість. Я – квіточка міська.

¹ Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – 1999. – № 1. – С. 29.

² Цит. за: Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – 1997. – № 10. – С. 53.

Мені не потрібно багато ґрунту, але потрібно багато сонця. Себто – не добробуту, а доброти людської. Я її мала, не скажусь...¹

Пейзажно-настроява, любовна лірика, глибока елегійність, щира сповідальність, а ще – намагання одухотворити світ реальних речей – ось що вирізняло слово молоді поетеси з-поміж її ровесників. Задекларувавши 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», Ірина Жиленко пронесла його крізь роки самотницької поетичної творчості.

Тоді, коли на зміну триумфальній «ході» поезії прийшли перші суспільні приморозки і настав час робити вибір, для Ірини Жиленко, власне, не існувало дилеми: служити системі чи йти пліч-о-пліч із друзями. Вона залишалася з друзями, але залишалася і сама собою, нікого не наслідуючи й ні під кого не підлаштовуючись. Та, зрештою, її, як і багатьох інших шістдесятників, зокрема І. Драча, М. Вінграновського, оберігали мудріші, пояснивши те так: «Ваша найголовніша робота – писати». Це благородство І. Світличного І. Жиленко оцінить по праву, як і те, що тоді, в шістдесяті, І. Світличний, І. Дзюба, Є. Сверстюк, Б. Горинь, В. Чорновіл завищували її поетичні здібності, які, звісно ж, не мали жодного впливу на «національне питання».

Бо аполітичною (за окремими винятками) я була завжди. Тобто самого терміна «аполітичність» щодо себе я не приймаю. Аполітизм – це теж політика (протиставлення себе політиці), як атеїзм – теж богоснавство (зі знаком мінус). Я не протиставляю себе політиці і не заперечую політику. Я просто ліричний поет. Звісно, були серед нас і бажаючі «виховати» мене, ополітизувати і опускати. Серед останніх – і я сама. Бо переживала доволі болісно своє невміння писати «ратні» вірші².

Але були й ті, хто розумів, що її призначення в іншому. Так, І. Світличний втішав: «Іринко, не силуй себе. Поезія – це свобода. Де є примус, там уже нема поезії».

¹ Там само. – С. 20.

² Там само. – С. 43.

«Будь сама собою і дослухайся тільки внутрішнього голосу», – радила Л. Костенко.

Ірина Жиленко згадує:

Отже, доля не наказала, і внутрішній голос не покликав мене до громадського подвигу. І залишилась я маленьким «явищем» не дисидентського, а суто літературного шістдесятництва¹.

А ще на схилі 90-х вона напише:

Умови не міняють і не нищать особистості (як її задумав Бог), вони лише загострюють її на головному в собі, відкидаючи другорядне. Боягузи, завдяки екстремальним умовам репресій, визначилися як відступники і мерзотники. Благородні й сміливі мусили ставати героями і мучениками. Я ж, задумана Богом як самітниця (завжди цвіла до середини, в закритому бутоні), в умовах державного тиску стала не тільки *генетично* камерною, але й *принципово*. Скойки замкнулись на довгі роки. І там, у тому замкнутому світі власного дому і власної душі, мені ніколи не було тісно. Світ був мені велетенським, загублена в його зелених хвилях, мов коник у траві, я сюрчала і сюрчала свою вдячність Господу, смиренно приймаючи життя з усім його добром і злом. Такі натури приймають спокійно і старість, і навіть смерть. Не можу твердити, що я була обережною або боягузливою. Куди там! Молодечий холодок безстрашного екстазу, бунтівності, спротиву, гніву, коли кидаєшся в незвольненість, мов у крижану воду, і серце аж заходиться, триумфуючи, – все це мені знайоме. Все це було...²

«Все» – це робота – на грані дозволеного – у Клубі творчої молоді, виступи перед різними аудиторіями, і – спілкування з тими, кого вже запідозрила «система», і листування, листування...

Але це – ще й величезна робота над собою. Ірина Жиленко з гіркою самоіронією згадує про свій другий «гріх» – малоосвіченість (першим вона називає те, що «була майже патологічним винятком» серед тих, «хто писав про свободу»), який дістався у спадок після радянської школи та філфаку. Спіноза, Шопенгауер, Монтень,

¹ Там само.

² Там само. – С. 24.

Верлен, Маларме, Мережковський, Ібсен, Бехтерев, Летурно, Гайне, Пшибишевський, Гартман, Розанов...

Вона зізнається:

Ми накинулись на культуру зголодніло і неперебірливо, бо той, хто хотів би перебирати, ризикував залишитися голодним. Скарби української культури відкрились мені, як і багатьом іншим, пізніше, коли за нашу освіту взявся «сонечко-професор» Іван Світличний у супрязі з Іваном Дзюбою та Євгеном Сверстюком...¹

Ця любов до книги («Книга залишає простір для уяви і не зчиняє галасу»² – таке її переконання і в епоху телевізії та комп'ютеризації) залишається в неї стійкою упродовж усього життя – досить перечитати її мемуари, щоб пересвідчитися, яке широке коло її культурологічних зацікавлень.

А ще були тоді «усні університети» – тривалі години з друзями – І. Світличним, Г. Кочуром, Є. Сверстюком, Р. Корогодським, А. Макаровим – біля запилюжених книжкових полиць букіністичних магазинів, у чергах за квитком до кінотеатрів (на Фелліні чи Бергмана), в антрактах на симфонічних концертах, у майстернях художників, на чийій кухні... То вже згодом, в атмосфері перших розчарувань і страху кінця 60-х – «кожен ступив на своє особисте небо...». І вже пізніше, десь наприкінці 70-х, до Ірини Жиленко прийшло розуміння:

Творчий всесвіт шістдесятництва, вибухнувши, – розширився, і планета віддалялась від планети, набуваючи свої планетні системи. Інакше не буває. Митцям потрібен простір, аби заповнити його собою і своїм трудом³.

І ще: «Кожен сам визначає оптимальну відстань між собою і людьми»⁴. А тоді, наприкінці 60-х, після публі-

¹ Там само. – С. 19.

² Жиленко І. «Не розбийте мій ліхтар!» (Замість автобіографії) // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: Вибране в десяти книг. – Х.: Фоліо, 2000. – С. 19.

³ Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – 1997. – № 10. – С. 26.

⁴ Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – 1999. – № 1. – С. 31.

кацій, що мали гучний розголос, й триумфальних публічних виступів, вона довго мучилася відчуттям, «що пишу немов у прірву, – без відповіді і відлуння».

Але – писалося! І це – головне.

Пізніше М. Коцюбинська ділитиметься своїми міркуваннями:

...Мабуть, і творчий доробок Ірини Жиленко міг бути іншим, якби замість цих десятиліть несвободи випало їй (і всім нам) нормальне творче життя, розкуте спілкування із собі подібними у природному й повноцінному національному середовищі. Можливо, ширшими були б тематичні й інтелектуальні обрії, а то й ще якісь зміни зайшли б, та що тут сказати: ворожіння – не заняття для критика¹.

Друга збірка – «Автопортрет у червоному» (1971), як і попередня, виразно засвідчує домінанту особистісного, індивідуалізацію художнього світосприйняття, відстоювання можливості бути самою собою, несхожою на інших – того, що пізніше дасть їй право сказати: «в строю не ходила ні дня, // і в хорі не вмiла співати».

Тобто від збірки до збірки увиразнюється індивідуальний голос Ірини Жиленко, що відбиває своєрідне, романтизоване бачення світу, яке йде від неоромантичних засад шістдесятництва. О. Никанорова свого часу справедливо зазначала, що друга збірка багато в чому стала програмною,

тобто показала ті індивідуальні особливості творчості поетеси, які виявилися тривкими й постійно розвивалися (утверджуючись або еволюціонуючи) й у всіх подальших її книжках. Так, «Автопортрет у червоному» відкривається віршем, мотив якого – *мотив Дому* – надовго заповонив поетесу, став одним із стрижневих, визначальних².

¹ Коцюбинська М. Вікно у сад. «Вибране» Ірини Жиленко // Коцюбинська М. Мої обрії: В 2-х т. – Т. 2. – К.: Дух і літера – Харківська правозахисна група, 2004. – С. 232; Те саме: Літ. Україна. – 1991. – 1 трав.

² Никанорова О. «Дочекалась я щастя жить...». Штрихи до портрета Ірини Жиленко // Укр. мова і літ-ра в шк. – 1982. – № 2. – С. 13.

Вихід подальших збірок лише потвердив слушність цього спостереження. «Автопортрет у червоному», власне, започаткував апологію Дому – наскрізну в усій її творчості, яка – від книжки до книжки – поглиблювалася й трансформувалася відповідно до етично-філософських переосмислень та набуття життєвого досвіду. І хоча критика постійно закидала Ірині Жиленко камерність, звуженість поетичного світу, відчуженість од суспільного життя, міщанство й «естетство», вона не зрадила своєму поетичному покликанню, своїй індивідуальній манері світобачення й письма.

Згодом, уже 1998-го, в одному з інтерв'ю на запитання, чим є для неї Дім – фортецею, сховком від житейських ілюзій, од зваб світових, од жорстоких реалій, од розчарувань, Ірина Жиленко відповіла:

Колись один жвавий інтерв'юер спитав мене іронічно: «Ну що? Навіть наші часи не змогли витягнути Вас із чотирьох стін?» Така вже моя доля. У 60–70-ті роки мене картали за «камерність» і «міщанство». І в наші часи не вистачає у людей розуміння, що, можливо, «камера» – це суспільство; все те, що поза «домом», і, можливо, свободу мислення забезпечують людині саме «чотири стіни». Суспільство роздає кілька різновидів мундирів, і тільки наодинці з собою людина залишається без оного¹.

Тож з «усіх майданів втікач», Ірина Жиленко розкошує у своєму окресленому власними естетичними потребами та витвореному творчою уявою сталому мікрокосмі, в державі слова, яке, вірить вона, врятує світ.

Як можемо тепер пересвідчитися, то була не «хвороба дому» (Л. Таран), а послідовна й переконлива позиція (радіше – опозиція до загальноприйнятого розуміння призначення поезії), а головне – віднаходження свободи, найперше – свободи самовираження – у просторі свого власного духовного мікрокосму, де довколишній світ, реальні й буденні речі, проте, ніколи не служили лише

¹ Діалог: Людмила Тарнашинська – Ірина Жиленко: «І я спинила їхню мить...» // Тарнашинська Л. Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. – К., 2001. – С. 71; Те саме: Літ. Україна. – 1998. – 3 верес.

необхідним або ж екзотичним антуражем, а цілком органічно належали до того мікрокосму, оскільки поетеса дивним чином навчилася їх одухотворювати, персоніфікувати і передавати ту здатність читачам. Здається, ніхто більше в українській літературі другої половини ХХ століття не творив з такою любов'ю та відданістю своєрідний «артистично-інтелігентський образ дому» (А. Макаров), і в тому – найбільший чар поезії Ірини Жиленко.

«Я так люблю життя земне!» – у цих простих, безпретензійних словах – її найвища філософія і її творче Небо – те, що прихилиє їй Господь... Одухотворюючи кожен прожитий день, знаходячи красу у звичайнісіньких речах – тих, що оточують кожного з нас, поетеса з гідністю несе «земний свій хрест» матері й господині кожного її серцю Дому – прихистку душі й колиски Богом даної свободи.

Досить симптоматичною є назва третьої збірки Ірини Жиленко – «Вікно у сад» (1978). Поетеса декларує нею те, що попри відданість своїй фортеці, своєму «гнізду земному» – рідному Дому – вона усвідомлює і власну відповідальність за світ, у якому стільки дисонансів і катаклізмів. Еволюційне переосмислення відбувається безболісно, воно спонукає до граничної сповідальності:

І не пройшовши жодної з доріг,
злякалась я життєвої утоми.
І мозок мій послужливо воздвиг
ідею Дому.

Мій дім дивився вглиб. Він прозрівав
мене в собі. Не озиравсь довкола.
Мій дім вважав, що там, за ним – провал
у порожнечу і космічний холод.

Моя стежа життєва пролягла
з кутка в куток, жахаючись провалля, –
Від шафи до письмового стола,
щоби дійти і вмерти на дивані¹.

¹ Жиленко І. Дім. Сповідь // Жиленко І. Вікно у сад. – К.: Молодь, 1978. – С. 12.

Це вірш із показового для поетеси циклу «Дім. Сповідь», де виразно звучить зізнання: «Смутна межа з весни у літо пройдена». За тією межею залишився важкий етап самопізнання й самоусвідомлення, натомість прийшло розуміння: «Бо тільки той людина, хто з людьми, бо тільки той людина, хто в дорозі».

Як наголошує М. Коцюбинська¹, авторка вміє, кажучи словами В. Стуса «зупинитися навпроти самої себе» так, щоб побачити й відчути не тільки себе. Тобто зацентровано увагу на її схильності до «осібного самовідданого індивідуалізму» як органічній потребі поета, що є своєрідною протиотрутою безликому індивідуалізму, так і на здатності перепускати всі болі цього тривожного світу через своє вразливе серце: «А я з вікна весь світ довкола // хреститиму, поки рука // не оніміє...».

Крізь своєрідну призму камерності поетеса бачить, яким недосконалим є світ і якою беззахисною є в цьому світі людина, і те їй, безперечно, болить і тривожить її Музу. І все ж сторінки цієї збірки найбільше засвідчили, що джерелом поетичного світобачення залишається для Ірини Жиленко казка її дитинства – як противага усім розчаруванням та облудам, тобто те безпосереднє дитяче сприйняття, карнавальне бачення світу, яке спонукає її до незбагнених поетичних метаморфоз, що не піддаються логіці звичайного «дорослого світу»: «І в час, коли мене, мов пізня осінь, // обляже дріб'язковість почувань, – // махну рукою на смутну дорослість // і випущу дитинство з рукава».

Книжки «Концерт для скрипки, дощу і цвіркуна» (1979) та «Дім під каштаном» і «Ярмарок чудес» (обидві – 1982 р.), «Останній вуличний шарманщик» (1985), «Дівчинка на кулі» (1987, премія імені В. Сосюри) стали яскравим виявом синтезу тих тематичних та стильових домінант, якими перейняті попередні збірки Ірини Жиленко. Її лірична героїня, сповідуючи культ краси, як і раніше, перебуває «в затінку чуда, в світлі надії», прагнучи несподіваного дива серед суєти й сірості буднів.

¹ Коцюбинська М. Вікно у сад. «Вибране» Ірини Жиленко // Коцюбинська М. Мої обрії: В 2-х т. – Т. 2. – С. 230–236.

Нову тематичну акцентацію несе наступна книжка – «Чайна церемонія» (1996). У звичну елегійно-медитативну, часом іронічну тональність вриваються гіркі, тривожні інтонації. Йдеться насамперед про цикл «Dies irae», де гостро відлунює трагізм буденного героїзму та беззахисності людини перед лицем техногенних катастроф. Чорнобильський апокаліпсис породжує відчуття постійної небезпеки: «*іду життям, неначе мінним полем*», а усвідомлення того, що «*на всьому зловісний загибелі знак*», поглиблює щоденну, щогодинну тривогу за дітей, бо це ж наша всенародна біда (пригадуєте мовлене раніше: «*Нам в дітях народ колисать...*»?):

Убили землю. Вибили з-під ніг.
Ударили, як в яблучко – під дих.
Даремно рве іржаву шаблю з піхв
розледачіле в холуях козацтво.
Убили...

(«Похорон», С. 375)

Цей «поетичний зойк післячорнобильської доби» (М. Коцюбинська) засвідчує, що слово Ірини Жиленко – коли «облітає квіт ілюзій» – може бути й гострим, нещадним, безкомпромісним, але не позбавленим світлого оптимізму й надії, яка криється, на її переконання, у музиці, красі, чистоті дитини...

Медитативний вірш, пейзажна замальовка, поетичний та психологічний етюд, фантазмагорії, цикли-імпровізації, балади, поеми – такий надзвичайно широкий жанровий діапазон Ірини Жиленко.

Досі однією з найпомітніших у ранній творчості поетеси залишається її лірична поема «Цар-Колос» (зб. «Вікно у сад»), присвячена К. Білокур. Образ, надзвичайно близький самій Ірині Жиленко, оскільки несе в собі глибокий код естетизму, потужний життєствердний струмінь, потяг до природи й краси, переконаність у тому, що треба гідно нести свій мистецький дар, посланий Богом. Спроба побачити мисткиню «зсередини», передати внутрішній плин емоційної наповненості ліричної героїні виводить авторку на глибокі роздуми про те, що краса є мірою добра – і навпаки: «*І коли я намалюю кві-*

тку, // то краса од неї йде така, // так світліє, так далеко видко, – // ніби бачиш, що людей чека // і за десять, і за двісті літ...».

Критика, спершу мало прихильна до творчості Ірини Жиленко, ба навіть настроєна агресивно, зрештою почала віднаходити в її «камерній» поезії ту духовність, яка тримає людину над приземленістю щоденного буття. Вказуючи на те, що у творчості Ірини Жиленко порив до духовності заявлений у рамках «незакамуфльованого побуту», Л. Таран так розшифровує свою тезу:

Йдеться не про протиставлення «землі» й «неба», а навпаки – про природність їх співіснування. Коли нанизуються, переплітаються, перегукуються побутові деталі, обов'язкові в контексті віршів І. Жиленко, коли спостерігаєш рух від роздроблених часток побуту до виявлення у них буття, тоді починаєш розуміти, що все значно серйозніше, ніж може видатися спочатку. Поетеса підкреслює, що емпіричний плин буднів є своєрідним випробуванням людини на справжність її етичних уявлень. Будні можуть формувати в людині певні моральні цінності і водночас руйнувати їх. Все це ми знаємо теоретично, а тут, на письмі, бачимо у процесі, динаміці... Лірична героїня сповнена особливого таланту – *таланту жити*, здатністю перетворювати будень на свято. І чи не тут, у творенні свята, особливо виявляється «жіночність» обдаровання поетеси, здатність гармонізувати світ...¹

Наділена особливим умінням скидати з себе «гніт щоденності», творячи свою поезію «приватного життя» (А. Макаров), Ірина Жиленко, по суті, витворює, за її власними словами, «*Землю обітовану, якої на землі нема*», і щедро й гостинно запрошує на цю благословенну землю й нас, аби поділитися з нами своєю радістю од відкриття краси й гармонії світу й щастям жити на цій землі (недаремно один з її віршів називається «Продавець щастя») й водночас нагадати: «*Не має мабутнього світ, // в якому нема милосердя!*»

Оречевлюючи свій уявний світ і персоніфікуючи світ речей, «*де сутінки сині*», де «*золота свіча на підвікон-*

¹ Таран Л. Кристалізація ідеалу // Вітчизна. – 1984. – № 6. – С. 195.

ні», «мідні книги за зеленим склом», де «безхитрісні свята», «рипучі веранди, таємні буфети», світ, де «ще соромно бути багатим, але ще не соромно бути поетом», Ірина Жиленко одухотворює прожитий день.

Оригінальність, несподіваність, ба навіть парадоксальність у світовідчутті поетеси – від побутової «звичайності» до казкової фантазійності, від романтичної піднесеності до зумисної приземленості – допомагає побачити довколишнє у новому вимірі, коли реальність існує на межі химерної вигадки, а вигадка, мрія – на межі реальності. Треба тільки прийняти такі «правила гри», пристати на її умови поетичного бачення часу й простору, що його «забрала» собі авторка разом із «веселим творчим шалом», а точніше, відвоювала у будня, аби довести нам, утомленим, що кожна мить – хай і найдраматичніша! – неповторна, а через те значуща й прекрасна.

І якщо раніше домінувало в ній прагнення зупинити кожен мить – мить перемоги чи поразки, радості чи журби: «Мить! Зупинись же! // Стривай же! Застигни! // В нас, окрім тебе, нічого нема» (зб. «Чайна церемонія»), то в пізнішій поезії превалює намагання диференціювати прожите, вирізнити з-поміж отого потоку миттєвостей «просту і тиху» – що «звучить на неймовірній ноті»:

Все кане в Лету.
Годі й боронить.
Та мить оцю, що не втонула в хорі,
Господь наниже на безсмертну нить...¹

(«Мить»)

Вона, екзистенційно відчуваючи плинність часу, повноту усього суцього – того, що від Усевишнього, прагне зупинити мить-ідилію, мить радості чи смутку, розкоші спілкування чи якогось особливого настрою від доторку до прекрасного і навіть визначити ту невловну хистку грань, коли «співуча мить переливається в мовчання...».

¹ Жиленко І. Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг. – Х.: Фоліо, 2000. – С. 463. Далі цитати подані за цим виданням із зазначенням сторінки в дужках.

Екзистенційне відчуття проминальності часу й гостре переживання цього, а також відстоювання свого права на власну індивідуальність, властиве усій творчості Ірини Жиленко, особливо пронизливо звучить зі сторінок збірки «Вечірка у старій винарні» (1994, Державна премія України ім. Т. Г. Шевченка): від ностальгії за «золотою серединою століття», за часом, що відійшов у Вічність, – до тривожного передчуття «грядучої цивілізації Зла» з її агресивним наступом на індивідуальність та прагненням безликої уніфікації й стандартизації. І ця проминальність часу нині особливо зрима: вона постає як в атрибутіці «нового життя», так і в динаміці душевних переживань, зміні цінностей і девальвації слова й почуттів.

Та хоч би що там пробив годинник історії, про яке грядущє звістив би, хоч що б наворкував старенький будильник, нинішній автопортрет поетеси, як і раніше її «Автопортрет у червоному», залишається в родинному інтер'єрі, звісно ж, на тлі епохи: «...Я, певно, з отих господинь, // що з дому – ні руш. Хоч пали мене з домом! // Я в ньому лишуь назавжди, // назавжди». І то так звично, так органічно, так переконливо саме для Ірини Жиленко, чию камерність, одомашненість, напоєну «медом самоти», можна сприймати або заперечувати, та аж ніяк не ігнорувати.

Вона й сама, свідомо берегиня родинного вогнища, поборниця материнської жертвності, котра сповідує вищість дитячої сльози над будь-якими «грядущими жнивами», дискутуючи з тими, хто називає її «непоштиво: міщанкою, естеткою і т. ін.», начебто визнає: «Прив'язаність поета до домівки // хоч і не смертний гріх, // але грішок. // (І чого тут більше – нищівної самокритики чи лукавої іронії, що апелює до нашого стереотипного сприйняття, – це ще питання! – Л. Т.). Поету, звісно, треба – опліч з людом».

Ні, Ірина Жиленко не відкидає закидів у свій бік:

Якщо виходити з того, що гедонізм – це гостре відчуття радощів земних, а естетство – гостре відчуття краси, то я, безумовно, і та, і інша. Але... гострота чуттів поета не однобока. Так само гостро, можливо, набагато гостріше, ніж «не поет», страждаю і від людської недоброти, і від

численних бід. І гостро співчуваю іншим. Співчуття, буває, набирає мученицьких форм, коли страждаєш просто фізично. Хворієш на співчуття...¹

Але люд ототожнюється у неї не з тими, що з майданів, з мітингів, трибун, а насамперед зі своїми найближчими: «...хіба не люд – моя сім'я? // Подружки...»:

І все-таки міщанка та естетка
люблю я люд. Не той, що абсолют.
Не той, що в історичному аспекті,
і не грядущий.

А отой, що тут.
Стоїть у черзі з торбою в руці,
рачує папірці у гаманці,
люд, що при всякій владі – під конем.
Ще й філософствує собі сумирно:
хай там хоч що...

Дасть Бог – переживем.
Аби лиш мирно.

(«Тихе віяння», С. 499)

Це – рядки з поеми «Тихе віяння», сказати б, програмного для нинішньої Ірини Жиленко, де розкрито і її естетичну концепцію, і громадянську позицію.

І тут саме час вигукнути, порушивши елегійну настроєвість вечірки при таємничих свічах: «О добрий світе ілюзій! // О ілюзіє доброго світу!» Не ошукати вам ані того достойного панства, що пристало на запрошення поетеси до старої винарні а чи затишного дому, ані самої поетеси, оспівувачки шляхетності й краси. Бо хоч би як оберігали твій дім добродушні гноми, хоч би як тримала тебе сила його тяжіння як «країни несподіваних радостей і чудес», тобі не сховатися од тривоги світу ні в цій фортеці твоєї мрії, де діти, пес, канарки, ямби і верлібри й ніколи не змагає нудьга, ні у вежі зі слонової кості, де лише ти і поезія. Тому й вриваються у казковий мікросвіт витвореного авторкою дому – як прихистку душі й колиски Богом даної свободи, – у ту розмову при свічах дисонанси світу великого, розіп'ятого на межі століть людською глупотою – що од незрілості духу...

¹ Діалог: Людмила Тарнашинська – Ірина Жиленко: «І я спинила їхню мить...» // Тарнашинська Л. Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. – С. 71.

Апологія дому як засаднича тривкість буття, виплекана Іриною Жиленко впродовж усього творчого шляху, проте, зовсім не зазнає краху під агресивним натиском «грядущого» життя, а здобувається на глибшу вмотивованість, трансформуючись у поемі в просту й, здавалося б, банальну істину:

А я – таки своєї вперто правлю:
якби собі з нас кожен раду дав,
і переміг себе і звоював
(лиш на таку війну ми маєм право),
то й люд би кращим став,
йй-право.

(«Тихе віяння», С. 448–449)

Але, може, оте найпростіше – й найважче збагнути? І хто, як не Жінка, Мати, котра самою природою своєю покликана сповідувати шлях, що бере витoki ізсередини материнського «Я», здатна через відчуття себе хранителькою домашнього вогнища йти до загальнолюдського, а відтак – і національного. Оцей погляд «ізсередини», із затишку «не святої, але пресвітлої келії», де панує добрий дух любові і краси, внутрішньої гармонії і свободи, й спонукає молитися за те, аби Бог зберіг і врятував безборонне серце «од злости, пустоти, суєти...»

Так, замало іронії, щоб відтворити час, що уособлюється в образі «пана Хама». (Пригадується й недавнє поетесине гірке й прозірливе відчуття: «Немає слів. Ні для конгресів, ні для пісень, ні для літаній. Бреде кладовищем словесним, ридуючи, поет останній. І голові його біліть... І попелить німім скрижалі... Регоче із його печалі грядущий хам нових століть»). Де й поділася її звична м'яка елегійність, легка самоіронія – що як щит, як форма самозахисту; натомість слово її набирає твердості, пружності, гостроти, воно нещадне й нищівне, часом аж гнівне, гротесково-саркастичне, уже позбавлене позолоти.

Рв'яна, навіть «рвана» ритмомелодика поеми, її емоційна, а відтак інтонаційна поліфонія, за допомогою якої відтворено стрибкоподібну кардіограму початку 90-х, днів, «що ціле рвуть на частки», служить тлом,

на якому постає вже заявлений поетесою раніш образ Хама. Він увиразнюється, набираючи на сторінках поєми конкретних, реальних рис, являючись нам у подобі сатани: від нього найбільша загроза і світові, і людській душі.

Тож кидаючи виклик оцьому персоніфікованому Злу на ймення Хам, Ірина Жиленко рішуче відкидає свій поетичний імідж елегійної естетки й вдається до публіцистичної наповненості твору, що, однак, не применшує його художності: це справді документ епохи, створений мистецькими засобами, болючий роздум про те, як має йти до своєї мети молода держава і що має лежати в основі тієї мети, яким змістом мають бути наповнені ідеї і як виживати у цій вакханалії простій людині, щоб не спустошити душу у боротьбі за шматок хліба, на баракхолках не розгубити святої віри, тремткої надії й вселенської любові.

*«Не твій це ярмарок. // Та й час не твій, ма-
буть»,* – із сумом констатує авторка, ностальгійно зізнаючись: *«Так, я поетеса часу, що пішов»*. Але вона свідомо й того, що час не вибирають, і єдиний вихід, єдиний порятунк – це у контексті Богом даного тобі відрізка Вічності залишатися самою собою.

Ірина Жиленко не була б Іриною Жиленко, якби не зізналася, незважаючи на свій скептицизм, зневіру, у своїй готовності *«шукати казкові скарби // у місті журби, боротьби і злоби»*. Віра у добро, красу і щастя веде її дорогою любові – знову до того ж місткого дому, що є чи не найтривкішою цінністю цього розбурханого життя, його ореальною казкою чи, радше, офантазованою реальністю. І вже тільки від тебе самої залежить, яким змістом наповниш його тишу чи звучання. Бо *«для щастя не треба ні підстав, ні умов. // Воно просто проходить і все»* – навіть тоді, коли відзвучав уже концерт для сольфи, в програмі якого були ті незабутні веселі й безжурні дні. І сад – єдиний храм, де вона – «не чужинка», храм, що таїть у собі стільки таємниць, стільки запахів і барв для акварельно прозорих, імпресіоністично розкутих віршів-малюнків, де домінує не візія пейзажу, а психологічне нюансування настрою, обережний «доторк» поетичного зору до чудесного доквілля.

Медитативні рефлексії, позначені органікою асоціативного пізнання світу, дають змогу відтворити той світ у всій його неоднозначності та суперечності. І коли душа знеможено спиняється перед тією його незбагненністю, не в силах осягнути весь огром таїни, на допомогу приходять вигадка і фантазія – найперші і найвірніші спільниці Ірини Жиленко. Саме уява є королевою того її вигадливого ситуаційного світу з безліччю одухотворених речей і деталей (*«Я не люблю абстракцій, величі, символи. В них – холод і нелюдність»*)¹, і лишень вона «організовує» авторські почуття й відчуття, витворює місткі художні образи, спонукаючи поетесу до містифікацій і персоніфікацій – нерідко через іронію та гротеск.

Свободу вкладає нам в душу Господь.
І ти тоді – пан над панами!² –

переконана поетеса, може, найперше маючи на увазі оту творчу свободу митця, даровану Богом, що й дає їй право говорити про свою виплекану у самоті творчу індивідуальність. Свободу, що обертається своїм протилежним боком...

О свята несвободо творчості!.. Та, що кличе *«...до Слова. // Того, що врятує світ...»*. Попри зневіру і скепсис, попри власне ж безсилля перед отим Словом.

Люблю у собі безсловесність поезії.
А віршів своїх не люблю.
Бо – слова.
Навчитись би вірші писати без слів.
Як пише їх час – сивиною на скроні.
Як пише мороз свої вірші на склі.
Як доля вирізьблює їх на долоні.
Яка б поетеса була я – ова! –
Всяк рота б роззявив і солодко млів.
А тут, що не вірш – то, звиняйте, – слова.
Ми так натомились од слів!

(«Тихе віяння», С. 498)

¹ Жиленко І. «Не розбийте мій ліхтар!» (Замість автобіографії) // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг. – С. 16.

² Жиленко І. Свято вигнання // Жиленко І. Вечірка у старій винарні. – К., 1994. – С. 17.

Ось так. І в цьому – вся Ірина Жиленко. Та, котра по-стала зі сторінок своїх книжок «Пори року» (1999) та «Цвітіння сивини» (2003) все такою ж романтичною, вигадливою, іронічною, засвідчивши, що її колишне бажання, заявлене в період «смутної межі з весни у літо», – «Наворочи мені, осінь, мудре натхнення!» – справдилося й натхнення не покидає її.

Осінь помре. Перемию чашки.
В шафку поставлю посудну.
Витягну звично з долоньок цвяшки,
вбиті цинічним буднем.

Всім своїм серцем з сімох кольорів –
ждатиму (все мені мало!) –
снігу веселого і снігурів,
юності і карнавалу¹.

Залишаючись сама собою, поетеса хіба що явила нам нову свою філософську тему – після ограненої нею у попередній збірці «філософії самоти» (таким цілющим і плідним виявився для неї «мед самоти») – своєрідну «філософію старості» – хоча так і хочеться виправити авторку – «філософію зрілої жінки», – бо які там літа у шістдесятників, тим паче, коли «повна, аж п'яна душа», коли не покидають ані творча наснага, ані молодецька задерикуватість, ані прагнення дива. Та все ж час вносить свої безжалюї корективи:

А я жила, жила, жила, аж доки –
Не увійшла у той банальний вік,
Коли залізні черевики стерті,
Коли могилам друзів губиш лік
І вже нікого не здивуєш смертю².

Мотив «осінньої жінки», яка немало звідала на своєму віку, постійно присутній у пізній творчості Ірини Жиленко, оповиваючи її легким серпанком житейської втоми, вистражданої самозаглибленості й іронічної муд-

¹ Жиленко І. Пори року. Вірші та поеми. – К.: Рад. письменник, 1999. – С. 66.

² Там само. – С. 16.

рості. Невіддільним од нього є й мотив переосмислення категорії часу, проминальність якого завжди гостро відчувала поетеса. «Спокійна звільненість душі од бажання можності і влади, од потреби злитись і спішити» – це той благословенний стан, яким над усе дорожить поетеса. І прихистком, надійним сховком залишаються для неї «маленькі радощі життя», що їх дарують Дім, природа, спілкування з найближчими людьми. Наскрізним є тут образ свічки, що мусить попри все «світити», тема світіння (це продовження мотиву попередніх літ, коли радісно було од відчуття: «Я, котра за всіх сміюсь // і свічу, свічу за всіх»), а ще – усвідомлення своєї таки неповторності, унікальності, «єдиності» на цьому світі: «На світі стільки є чудес! // І ти лише одне із них!».

У збірці «Пори року» також вияскравилося її вміння творити «вітражність різних мотивів, їхнє співіснування»¹, і ці «тематичні колажі» наскрізь органічні, суголосні як у своїх деталях, так і в цілому, витворюють виокреслений художньою уявою світ добра і краси, що в нього реальне життя вносить болючі для серця поетеси дисонанси.

Однак образом рідного дому, філософією родинного щастя, пошуком краси у звичайних речах та почуттям милосердя до всього живого, екзистенційним відчуттям проминальності часу та гострим переживанням переакцентації новітнього часу на прагматизм, а то й цинізм, не вичерпуються творчі «обріи» Ірини Жиленко. Хоч вона принципово не дає текстів, значно більшого значення надаючи рокам публікації (що, з одного боку, має певні мінуси, а з другого, не дозволяє заакцентуватись на хронологічній канві, а змушує вибудовувати еволюцію художнього бачення нею світу, ґрунтуючись на тематичних доменах, асоціативних рядах), неважко простежити еволюцію її світоглядних засад – таку можливість дає дослідникам та читачам її книжка «Євангеліє від ластівки. Вибране з десяти книг» (1999). Як бачимо, у її поетичних візіях незрідка домінують культурологічні розмисли (на що, власне, вказує у своїй передмові до

¹ Осадчий В. Пори року // Слово Просвіти. – 1999. – Верес. – Ч. 9. – С. 12.

цього видання А. Макаров), віддзеркалюючи її власні «стосунки з життям і з його культурологічними пластами, з традиціями гуманізму»¹.

Можна було б сказати, що протягом тридцятилітньої творчої праці поетеса виробила своє власне бачення концепції еволюції людства, небезпідставно вважаючи, що мистецтво було виявом його дитинності, а сучасна цивілізація не залишає права на «вічні ілюзії культури», що посилюється беззахисністю людини перед техногенними катастрофами, – її чорнобильський цикл «Dies irae» несе відлуння апокаліпсису – як загальний настрій кінця другого тисячоліття – і звучить наче реквієм по «вбитій землі», бо на нього походилися «мертві, і живі, і ненароджені».

У цій концепції вона спирається на власне переконання, за яким основою цивілізаційного поступу є людина в усій своїй індивідуальності й неповторності:

Поки ми не збагнемо, що багатство життя – в різноманітності, в своєрідності і «необструганості» особи, – ми не будемо мати повнокровної і здорової культури. Людина не «момент історії» тої чи іншої держави, як твердять державні нелюди, людина – єдина і найвища реальна цінність, бо вона – творіння Боже, а ідеї і держави – вилід нашого смертного, обмеженого мозку і наслідок обставин. Відступ цивілізації починається зі зневаги до окремої людини і до культури².

Тож цілком закономірно приходить вона, як слушно твердить А. Макаров, до «розуміння необхідності нового протистояння реальності й культури, примітивних біологічних пристрастей і духовності»³, залишаючись відданою естетичним домінантам краси й добра, не знаючи, чи врятує світ краса, але будучи переконаною, що ніщо інше не врятує. Вона по праву вважає: людство – це культура, аура духовності творців, що пронизує віки, відблиск раю в людській душі, й що тільки в культурі наше виправдання, а то й порятунок...

¹ Там само.

² Жиленко І. «Не розбийте мій ліхтар!» (Замість автобіографії) // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг. – С. 22.

³ Макаров А. Золота свіча на підвіконні // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг. – С. 13.

Ірина Жиленко, котра, за спостереженням В. Моренця, з-поміж багатьох історичних моделей самовіддано культивує в своїй творчості гуманну естетику Ренесансу, послідовно сповідуючи імператив естетизму, помножений на імператив моральності, зарекомендувала себе виразним представником естетизму як стильової течії в українській поезії другої половини ХХ ст. – поч. ХХІ ст.

Для її творчої манери особливо характерні колористичне бачення світу, його зорові образи (вона й саму себе бачить лише «у кольорі»: «Було в мені щось від пейзажу, // де бузковий туман і місто в тумані»). Колір у неї має не лише конкретно-емоційний, тобто настроєвий, а й естетично-філософський сенс. До того ж, як зазначала критика, колір виконує романтизуючу роль – що, додамо, цілком природно й виправдано з огляду на її опертя на травестійно-бурлескную традицію, осучаснену маскарадно-карнавальну поетику.

Окрім того, вона

володіє своєрідною органікою поетичного голосу. Велику роль у творенні ліричного образу, епічної картини, русі асоціацій, взагалі орнаменталістики відіграє ритм. Він ніби править сюжетом, вступає у контекст, є складовою частиною змісту і форми, а не лише організовує мелодику звучання¹.

Інтонаційний діапазон її поетичного голосу надзвичайно широкий – від мрійливості, грайливості, ностальгійної елегійності – до сумовитості, печалі, іронії та сарказму. Але в жодному разі у її текстах не знайдеш силуваності, нарочитості – голос її завше чистий і щирий.

Здається, що таке написати вірш? А я після того по кілька годин ходжу якась зім'ята і спустошена, з синцями під очима. За якусь хвилину я віддаю стільки енергії, що мені би її вистачило на тиждень життя. Можливо, в прозі це не так. А мені треба сконцентрувати всі свої сили на один раптовий вибух в 5–7 строф. А тоді – апатія. І питання – заради чого все?²

¹ Історія української літератури ХХ століття. – Книга друга. Ч. друга. – С. 165–166.

² Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – 1999. – № 1. – С. 47.

Таке питання – заради чого? – ставила собі юна ще Ірина Жиленко 1964 р., в листі до чоловіка Володимира Дрозда, про якого вона згодом скаже: так, нелегко рости у затінку такого високого дерева, але ж це дерево – і прихисток, і стимул до зростання, й атмосфера сили й величі душі.

З роками, очевидно, прийшло розуміння, заради чого. Просте розуміння: просто інакше ти не можеш, бо це дано тобі Богом, і навіть молитися мусиш своїми віршами – «*бо тільки так і вмію молитися*». Бо коли до тебе навідується Муза, «*вся ти починаєш звучати життям, як флейта, наповнена диханням Бога. Оце – життя...*»¹.

«Гедоністка й естетка», Ірина Жиленко може написати про себе так щиро і так відверто, не хизуючись і не намагаючись видавати себе за когось іншого – зовсім на неї не схожого:

Мої очі тануть від краси світу Божого, як дві крижинки в золотому вині. Слух, зір, дотик, нюх – все функціонує востро і наркотично допінгує. Я вся сповнена неймовірної вдячності до Бога за те, що є оцей світ, і в ньому – я, отака, як є. Бо, віддаючи собі звіт про всі свої недосконалості (і зовнішні, і внутрішні), я себе люблю. Я себе прикрашаю і вдосконаляю. І якщо у зовнішньому вдосконаленні себе я мало що можу, то у внутрішньому – можу багато. Все життя я будую себе. Свою душу. А вірші... це лише надлишковий продукт моєї екзальтації. Здавалося б, що людина, зосереджена на собі такою мірою, як я, мусить бути егоїстичною і боягузливою, бо ж, обороняючи себе, береже «скарб». Але це не так. Якби я заради своєї безцінної особи вчинила підлість, – я вмерла б у своїх очах. Я була б мер-зен-на. З цим усвідомленням такої естетської максималістці, як я, жити неможливо. Отже, любов до себе зовсім не тотожна егоїзмові, як гедонізм, врешті, не протилежний аскетизму, бо насолоджуватись можна і тим, що не коштує ні копійки.

Я мушу бути гарною, чесною, доброю і працьовитою – інакше я не зможу жити. Я не спускаю з себе ока і знаю про себе все. І оті невеличкі намули неідеальних думок і вчинків, які мимоволі накопичуються в людській душі, як і шлаки в людському тілі, – тільки вони ви-

¹ Жиленко І. «Не розбийте мій ліхтар!» (Замість автобіографії) // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг. – С. 16.

нні (я впевнена в цьому), що хода моя важчає з роками, а гострота чуттів слабне. Якби ми могли зберегти себе в чистоті духовній – ми б ніколи не вмирили¹.

...Так, у житті Ірини Жиленко й справді не було тих трагічних колізій, які фатально позначилися на долі багатьох і багатьох з-поміж тих, з ким вона ділила і радощі, і прикрощі українського відродження 60-х років ХХ століття. Але через її чутливу душу пропущено долю кожного, без кого вона не може увявити собі тих пам'ятних літ, за ким сумує «*за золотими вікнами зірок*»:

Хай береже спочинок ваш Господь
всю довгу-довгу, всю небесну вічність.
А я віршую...
Бо сказав Світличний:
«Іриночко, без віршів не приходь...»²

Добре володіючи даром спиняти щасливу мить спілкування з людьми, яким час дав характерне означення – шістдесятники, нанизуючи мить за миттю минулих днів, Ірина Жиленко і в поезії, і в мемуарній своїй сповіді майстерно відтворює дух «золотої середини століття», атмосферу того часу, що явив нам ціле гроно талановитих мистецьких імен, яких називає вона своєю родиною, своїм великим, мужнім, нещасним й водночас щасливим поколінням, лицарями духу...

Ми жили, і щодня прибували нам дари волхвів – нові радості, любові, діточки, книги. Але й щодня відбували, віддані минулому, друзі. А мені все здається, що вони стоять і печально всміхаються нам услід. Самими величезними чорними очима всміхається Олекса Булига, добродушно ховає у білі вуса посмішку Борис Рябокляч, серйозно і стурбовано дивиться Федя Бойко – всі ті, на кого найперше вказала своїм страшним пальцем Смерть. А потім – Василь Симоненко своїм відходом немовби розчинив двері смерті, і слідом за ним пішли найкращі з нас: Алла Горська, Іван Світличний, Василь Стус, Микола Лукаш, Борис Харчук, Григорій Тютюнник, Андрій Крижанівський, Віктор Близнець і сумноокий

¹ Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – 1997. – № 10. – С. 68.

² Жиленко І. За золотими вікнами зірок... // Жиленко І. Пори року. Вірші та поеми. – С. 62.

Васильок Сидоренко... І такий він довгий – цей похід смертей, і ніколи йому не спинитись... І тільки – як спалахи – обличчя... Такий молодий Борис Мозолевський (ще в матроському бушлаті), красуня Наталочка Кащук (ще з косою, схожа на Наталку Полтавку), світлоокій і такий «усіякий» Станіслав Тельнюк...¹ [...]

І наша ностальгія за початком 60-х – це ностальгія не тільки за молодістю, за ренесансом «відлиги», але й за єдністю наших спільних шістдесятницьких зусиль, за найпершими словами дружби і першими поглядами любові², –

напише вона тепер, коли потьмянів «ярмарок чудес», «збулося літо» і настав час хіба що заздрити тим, хто робить свої власні відкриття там, де для поетеси «вже тільки тихе блаженство повторення» у звичному щоденному бутті.

...Ну й що, коли життя таке одноманітне і сіре? Ну й що, коли довкола зневіра, бо «не виходить час із шоку»? Ну й що, коли літо, що раніш «збулося», тепер вже «вмерло», а «від ілюзій спалено мости», й жінка оця, господиня на «святі вигнання» – в «осіннім цвіту»? Прийміть, панове, її запрошення – аж ніяк не нав'язливе, адресоване тим лиш, хто відчувається не зайвим на «ярмарку чудес», хто серед зітхань та нарікань здатний почути ще «концерт для скрипки, дощу і цвіркуна» – і завітайте на «вечірку у старій винарні» з вином у тонких кришталевих келишках і при задушевній розмові.

Або, ліпше, на «чайну церемонію» у затишну її оселю – при мерехтливих свічах у старовинних канделябрах і срібній тиші, в атмосфері таємничості, бо десь там, по кутках, ховаються у скрадливих тінях добрі феї й лукаві гномики, десь там, у сусідній кімнаті, прошурхотить важкими шовками довга сукня оспіваної поетесою принцеси, а чи ж і самої господині цієї незвичайної домівки. І хто скаже, чия вона насправді, та тьмава сукня, коли казка і дійсність переплелися й творять оту єдино можливу поетичну реальність, яка тільки і може зродитися в уяві Ірини Жилен-

¹ Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – 1997. – № 10. – С. 21–22.

² Там само. – С. 26.

ко – і нічий більше – десь поміж «явою і сном». І відступлять минущі клопоти, й подаленіє все дрібне та суєтне, і зродиться у душі відчуття повноти усього суцього – того, що від Бога. Дарма, що часом у неї, поетеси (а може, в самої Поезії?), «лице в сльозах» і усміх, той неповторно іронічний усміх, нерідко пробивається «крізь плач», і смуток править їй «нині за дитину»... Але можна почути крізь той смуток і рятівне зітхання: «Та, слава Богу, – є ще краса...»

І запросини ці – до чару краси, до задушевної розмови, до розкошування спілкуванням. А ще – Словом. Тим, що на межі реального й нереального, справдешнього й зумисного, вигадливого.

...Але стривайте, яка ж вона насправді, ця жінка-поетеса – не з юрибиц, а з дому, із черги, із грядки – «з усіх майданів втікач» – на злами двох століть, у розламі звичних реалій і людського духу? Елегійна та іронічна, усміхнена і печальна, зневірена й довірлива, безтурботна і саркастична, наївна і прозрілива, проста й парадоксальна?..

С. Антонишин свого часу запитувала:

То хто ж вона, Ірина Жиленко: весела химерниця чи глибокий, тонкий філософ, вічне дитя («з поведінки й арифметики в нас по двійці все життя») чи страдниця-мати, безсонна Кассандра, схилена над дитячою колискою? І хто вона за стилем своєї поезії: прихильниця сучасного бароко, де все урочисто, сонячно, де найулюбленіші кольори – золотий, синій та багряний, де контрастують не біле й чорне, а кольорове й сіре, де серед усіх звуків владарює дзвін – від затишно святкового передзвону кришталю до гіркого сполоху тривоги? А може, вона, як небезпідставно вважають окремі критики, сповідує химерний стиль у поезії (за аналогією до химерного роману чи повісті)? Досить назвати поеми «Городок у табакерці», «От історія – так історія», «Місяць на золотій нитці» та ще цілу в'язку окремих «казочок» і «пісеньок», щоб переконатися у справедливості такого твердження¹.

¹ Антонишин С. «Не розбийте мій ліхтар...» // Київ. – 1991. – № 6. – С. 130.

Одне слово, вона була й залишається загадковою. Власне, як і кожна жінка. Як сама Поезія. Як життя. А тим – і притягальною. І неповторною. І цілющою – для небайдужої душі.

...Хай ми старіємо, але все одно – які ми всі гарні! Життя вислизає з рук, бо й руки вже, як чужі, і життя теж чужіє, і, бува, відчуваєш себе на чужині. Але... тримайтесь, друзі мої – шістдесятники! Що б там не казали недруги, ми не марно прожили роки. І я теж (хоч і камерна, і аполітична) достойно прожила і свою романтичну юність, і чесну трудову зрілість. Гідно проживу і мудру чистоплотну старість – теж трудову. Спочинемо – там...¹.

А поки що рефреном звучить у тихій самоті: «Навороти мені, осінь // мудре натхнення!».

ХУДОЖНЄ ОРКЕСТРУВАННЯ БУДЕННОСТІ:

баладний вектор Івана Драча

За енергією шукань, розгоном випередження і садизмом самозміни Іван Драч – явище небувале в усій українській поезії.

І. Дзюба

Іван Драч – поет, перекладач, кіносценарист, драматург, громадський діяч – без перебільшення, став символом своєї доби – часом викличним, непередбачуваним, часом суперечливим, але незаперечним і непохитним. Бо суть, власне, не в тому, чи ти сумнівався і жодного разу не помилився, а в тому, чи справді шукаєш істини, тобто, чи йдеш обраною дорогою.

Дорога Івана Драча пролягла крізь романтичні сподівання та катастрофічні буревії епохи, в якій «ракета повинчана з „Маніфестом“», а сама Земля «аж заточується» від «заліза на лютій орбіті». Звідси – стільки у його Слові парадоксів і дисонансів, стільки запитань і відповідей, запитань без відповідей...

Звідси – не так чемне привітання, як виклик зухвало-го неофіта ХХ століттю:

Хай же прийме шалений вік
Мій вогнистий,
мій спраглий «добридень!»¹,

(«Етюд на добридень»)

¹ Драч І. Вибрані твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1986. – Т. 1. – С. 41. Далі до творів, цитованих за цим виданням, у дужках подаватимемо том і сторінки.

¹ Жиленко І. Homo feriens // Сучасність. – 1998. – № 10. – С. 55.

який зовсім не передбачає згідливого поклону, а радше вимогливе запитання:

Таємнице буття – моя болісна рано,
Прадавній мій зболений кореню, де ти?

(«Таємниця буття», Т. 1, С. 257)

«Навіщо я? Куди моя дорога?..»

Сформульоване так категорично запитання (у низці інших запитань) не тільки персоналістського, а й суспільного та – ширше – філософського звучання – потребувало такої ж чіткої відповіді. Але пошук її, як і пошук істини – завжди вимірюється довжиною у ціле творче життя: така вже доля кожного поета, що заповзвся осягнути філософський вимір буття.

Однак зухвалій, надто «сократівського закрою» молодості здається, що всі – навіть найскладніші – відповіді «лежать» десь зовсім близько і, вирушаючи в дорогу («до правди, до суті життя»), варто лише поставити собі мету й бути готовим «згоріти» у кратері намірів та амбіцій.

Почуття гарячої причетності до всього, що оточує (критика означила це як «планетарну причетність»), – чільна риса молодого Івана Драча, який ще ідеалістично вірить у те, що Слово може змінити світ. Власне, ця причетність залишилася з ним назавжди – надалі вже не як виклик долі і відгук серця на актуалізми дня, а більше як випробування цієї долі.

...А почалася та дорога у селі Теліженці на Київщині, коли 17 жовтня 1936 р. у родині робітника радгоспу народився хлопчик, якого нарекли Іваном. Виклично жовто-золота осінь, в яку йому випало прийти у цей збурений світ, наклала свій поетичний відсвіт на всю подальшу долю, яка засвітилася символами сонця, що «завжди серця варте», доста креативного соняшника, що прокує на найнесподіваніші асоціації, гарячої пізньо-осінньої калини, цієї «аристократки з репанім корінням», що напуває те серце терпкою синівською любов'ю до рідної землі.

Філологічно-поетичне чуття довоколишнього, міцно заґрунтоване у фольклорну стихію, притаманне юнакові, втім, не одразу привело його до Парнасу. По закінченні середньої школи у райцентрі Тетіїві викладав російську мову та літературу у семиріччі сусіднього села, працював якийсь час інструктором Тетіївського райкому комсомолу, з 1955 по 1958 рр. служив у лавах Радянської Армії. І тільки 1958-го вступив до Київського державного університету, адміністрація якого незабаром «побачила» у виклично налаштованому незалежному зухвальцеві «ворожі настрої» і руками ревних охоронців ідеологічної «чистоти» вижила його зі студентської лави. Тож завершувати вищу освіту довелося заочно (1962), а також потвердити свою мистецьку заангажованість дипломом Вищих сценарних курсів у Москві (1964), куди його «заманив» загадковий світ кіно у його довженківському поетичному психотипі. Щоправда, не зайвою, а, навпаки, корисною виявилася і короткотривала, у проміжку між двома дипломами, робота в редакції «Літературної газети» (1961–1962; з 1962 – «Літературна Україна»), конструктивну школу якої пройшла тоді більшість з-поміж шістдесятників.

Далі пані Фортуна вже стрімко «мітила» поважними віхами біографію амбітного поета, який кинув їй зухвалій виклик уже однією з перших своїх публікацій: це була славнозвісна, відразу й назавжди зафіксована в поетичних літописах публікація 1961 р. в «Літературній газеті» феєричної трагедії «Ніж у сонці» (далі вона жанрово означувалася автором як трагедія): спричинивши збурення у літературно-мистецькому середовищі, цей твір одразу ж і зайняв своє поважно-хрестоматійне, а нині сказати б, і почесне місце в усіх історіях української літератури ХХ століття. І то не тільки як факт неординарної з'яви поезії нового художньо-стилістичного звучання, а й як факт стрімкого й успішного входження неопіфита-шістдесятника в саму цю літературу, знекровлену тривалими «вправами» соцреалізму.

Власне, Іван Драч так само стрімко, на високих громадянських реєстрах, піднімався і на всі щаблі своєї кар'єри: 1987 р. він очолив Київську організацію СПУ, у 1989 р. – став головою Народного руху України за пере-

будову, у 1990-му – народним депутатом України (вибрав депутатський мандат протягом кількох скликань), з 1991-го – головою ради Товариства «Україна», із серпня 1992-го – головою Української всесвітньої координаційної ради, з листопада 1995-го – головою президії Конгресу української інтелігенції.

Але все це сходження до успіху почалося таки з вирування суспільних настроїв початку 60-х років минулого століття: із Клубу творчої молоді, мистецьких вечорів за участю найширших прихильників «свіжого слова», що в атмосфері хрущовської «відлиги» відповідало найсміливішим – як на той час – сподіванням на оновлення суспільства та відродження національного духу українства.

Те піднесення, що його принесли з собою шістдесятники, зокрема їхнє «поетичне крило», можна порівняти хіба з цунамі, коли одним емоційним поривом, сплавленим із наснаженим словом, як потужною хвилею змивалися всі дотодішні (чи майже всі) стереотипи, за давнини переконання, побоювання, душевні скініння. Саме тільки Симоненкове: «*Народ мій є! Народ мій завжди буде! // Ніхто не перекреслить мій народ!*» перелицьовувало примасковані з вивороту людські душі, вселяло віру й упевненість, відроджувало людську й національну гідність.

І коли явився українському світові «баладний» Драч зі своїми натхненними одами будню, в якому доостанку розчинялося людське життя і в якому, власне, й закодовано чи не весь зміст і мету людського перебування на землі, ця «партитура» сьогодення заторкнула майже кожного, хто не страждав на естетичну й емоційну глухоту, хто прагнув відтанути серцем після крижаної доби недавнього сталінізму.

І. Денисюк, львівський філолог і свідок народження «епохи шістдесятництва», відтворюючи атмосферу воєнних до Львова столичних поетів, які зривали лавину оплесків у тих, хто готовий був стояти по 4–5 годин у переповнених залах, так описував у листі до М. Коцюбинської свої враження від зустрічі з кумирами-тріумфаторами:

...Блідий, нічим не вражаючий від першого погляду Іван Драч мусив знайти сили, щоб не збліднути у тіні

своїх попередників. Його поезія в його читанні нагадувала цілий ряд несамовитих візій. Якийсь чарівник позирив усі барви з квітів, з веселки, потовк усі кольорові скельця, змішав усе це в якомусь водовороті, а потім великим пензлем мочав у ті барви і ефектовними, сміливими, небаченими мазками творив. І як творив! Заплющивши очі, бачилося ті барви, вони проникали через замкнуті повіки, вони творили образи, в яких сміялися барви небувалою свіжістю, переливалися, жили, говорили, співали. Осінь, дві сестри під хатою, гуси, соняшники [...] Скільки величних моментів, скільки пережито, передумано, які букети барв! А коли я відкрив очі, вже не було за кафедрою блідого і лисого, в окулярах, хлопця, там стояв на одній нозі і золотисто і сонячно сміявся найпоетичніший соняшник і повертався тільки у той бік, де сонце і краса.

Ще довго після від'їзду тих хлопців Львів не міг заспокоїтись, а їхні вірші пішки ходили по вулицях Львова і перелітали з уст в уста...¹

А ось спогад актора Львівського театру ім. М. Заньковецької, заслуженого артиста України, а тоді студента Львівського університету ім. І. Франка:

Іван Драч виступав після Миколи Вінграновського, і коли йшов до трибуни – спіткнувся, там є таке невелике підвищення, якого Іван не помітив. Але вийшов із ситуації, зажартувавши: «От бачите, як небезпечно виступати після Вінграновського». Драч читав свої прекрасні балади, ніби дуже прості: звичайні життєві ситуації слугували їм за мотив. Але трактування, поетична напруга, мислення, метафорика були виключно свіжі і несподівані. Мене особливо вразив вірш про українське кіно – про білого коня, який щонаочі йде із Москви, від могили Довженка в Україну. Білий кінь українського кіно. Вірш було присвячено Миколі Вінграновському. [...] Літературний український ставок, порослий ряскою одноманітних тропів і фігур, прорвало [...] Струмені свіжої думки, нової образності, чиста вода правди сполохали сонних гусей...²

¹ Цит. за: Коцюбинська М. Із книги споминів // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – Жовт. – С. 183.

² Цит. за: Ільницький М. Літературний Львів і шістдесятництво // У вирі шістдесятницького руху. Погляд з відстані часу / Ідея видання та впорядкування В. Квітневого. – Львів: Каменярь, 2003. – С. 127.

Іван Драч, який є не тільки визнаним поетом-реформатором, а й талановитим літературним критиком, дотримується думки, що «по творах письменника можна простежити основну болісну лінію розвитку його творчого духу»¹ – власне, такий принцип поступального руху й покладено в методологію дослідження творчості самого поета².

Майже щодва роки виходить нова поетична книжка: «Соняшник» (1962), «Протуберанці серця» (1965), «Балади буднів» (1967), «До джерел» (1972), «Корінь і крона» (1974), «Київське небо» (1976), «Сонячний фенікс» (1978), «Сонце і слово» (1979), «Американський зошит» (1980), «Шабля і хустина» (1981), «Драматичні поеми» (1982), «Київський оберіг» (1983), «Соняшник» (1985), «Теліжинці» (1985), «Вибрані твори в двох томах» (1986), «Храм сонця» (1988). І далі: «Вогонь з попелу. Поезії (3 шістдесятих – у дев'яності)» (1995), «Противні строфи» (2005), «Берло» (2008) та ін. – і цей хронометраж переконливо засвідчує стабільну присутність поета на українському літературному полі, показує розгортання його художньо-стильової палітри.

Окрім того, перу Івана Драча належать такі книжки: збірник кіноповістей «Іду до тебе» (1970), збірник статей, есе і нотаток «Духовний меч» (1983), написана у співавторстві з С. Кримським та М. Поповичем біографічна повість «Григорій Сковорода» (1984, серія біографічних творів «Уславлені імена», випуск 60).

«Поезія – келія чи величезний світ сучасності?» – перепитував Іван Драч у відповідь на запитання одного з кореспондентів і уточнював свою позицію ще одним запитанням:

Навіщо таке протиставлення? Адже в келії скромного відлюдника може просторіше поміститися величезний, дзвінкий і гамірний світ сучасного життя, аніж в шалених ритмах якого-небудь віршомаза, який встигає відгукнутися на кожен парадний пчих. Адже той же відлюдник лікує душу світу – не забудем тільки, що він перед

¹ Драч І. Духовний меч: Літературно-критичні статті та есе. – К., 1983. – С. 285.

² Гльницький М. Іван Драч: Нарис творчості. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 11, 12, 14.

тим, як заховатися у своїй самотності, мусить сходити світ вздовж і впоперек. Не будемо стояти на заваді такому відлюднику, –

розмірковував поет, декларуючи свою інакшість:

Що стосується особисто мене, то я весь відкритий вітрам сучасності. Інколи лаю себе навіть, що занадто багатомісним од тих вітрів навіяло. Пора б позачиняти трохи і ворота, і віконниці, і двері. Часто від багатьох і далеких мандрівок мало що залишається, а від поїздок близьких і заглиблених – все в душі. Хочеться поєднати в серці справжню увагу до проблем часу і до долі «тітки Дарки» (Твардовський). Намагаєшся драматично аналізувати життя, катуєшся в чагарниках самоаналізу. І так важлива творча безжальність до самого себе, а ще більше – творча увага до праці твоїх далеких і близьких колег у літературі¹.

Саме збірник літературно-критичних статей та есе «Духовний меч» дає певне уявлення про його погляди на природу художньої творчості, основоположні «точки опори» світоглядних засад творця, без яких він не може співвідносити себе зі світом.

«Сходити світ вздовж і впоперек» Івану Драчеві, безумовно, пощастило – як і відкрити себе «вітрам сучасності» у різних посадових і громадських іпостасях. Адже «гніздо із споришу», що його романтично «мостив» ранній Драч, мусило пройти перевірку часом – і тестувати його життя.

Ситуація «накинutoї» історією відповідальності української творчої інтелігенції в посткомуністичному суспільстві, що її афористично сформулювала Л. Костенко: «Куди подітись від політики? Залізла в душі нам по ліктики», коли найкращі сподівання розбиваються об «вишкір» реальності, досить відверто прокоментована Іваном Драчем: «Сенс переламується і виламуються зміст // І вивертаються нутроці, сміються з нас». Саме ця ситуація, можна сказати, й розмежувала українське шістдесятництво, яке стало прообразом суспільних перемін, – на тих, хто активно влився в демократичні державотворчі процеси, як, скажімо, Іван Драч чи

¹ Драч І. Духовний меч: Літературно-критичні статті та есе. – С. 247.

І. Дзюба, й на тих, хто «вглибив» себе лише в художню творчість, як-от В. Шевчук чи М. Вінграновський.

Іван Драч – людина публічна, суспільно заангажована. Один із лідерів демократичного руху України, багаторічний голова Конгресу української інтелігенції, один з-поміж тих, хто стояв біля витоків Народного Руху України (НРУ) – першої офіційної української антирадянської організації, він чимало зробив для повернення народові його національної гідності й культурної пам'яті, для розбудови державності.

Як поет і публіцист він, безперечно, має свою шкалу моральних цінностей, свій власний досвід, власні спостереження, ілюзії й розчарування, що прочитуються як у його публічних виступах, так і в рядках поезії останнього десятиріччя.

Речник молодой української демократії, Іван Драч постійно акцентує на консолідації української інтелігенції, звертається до уроків Української народної республіки, українських визвольних змагань 1917–1921 рр¹. Постійні апеляції до держави – як віра в її потенційні спроможності:

Сама інституція держави придумана народами і націями для того, щоб утілювати загальну волю до самозбереження, що неможливо без державного піклування про культуру й духовність, про розум, душу і гідність спільноти. Доки суспільство до своєї, ним самим організованої сили – тобто до держави висуває категоричну вимогу розвивати науку, культуру, освіту, мову, шанувати віру і звичаї нації, доти ця людська спільнота життєдайна. Доки вона оцінює придатність своєї влади за цією міркою, нація має перспективу².

Цей шістдесятницький романтизм у публічній діяльності, актуалізований самою історією, побивається поетовим словом, яке посилається серцем як влучний постріл в ілюзії. Адже як поет він розуміє: *«Романтичні замки будемо з диму. // І димом розвіємось. Розстріляні сльозами»*. І переймається емоціями: *«І таке затяжне педантичне знаття // І насадний такий урок»*.

¹ Драч І. Уроки Української народної республіки // Літ. Україна. – 1998. – 26 лют.

² Драч І. Інтелігенція і вибори // Літ. Україна. – 1998. – 26 бер.

Це – пізній Іван Драч у своїй поетичній іпостасі. Гірको-іронічний, часом глибоко саркастичний. Однак у цій добі превалує Іван Драч – публіцист, Іван Драч – речник молодой української демократії, яка важко, надсадно здобувається на гіркий досвід, отримуючи жорстокі уроки. Його виступи та статті виокреслюють особистість, становлення якої припало на 60-ті роки минулого століття.

Він заявляє:

Кожна нація з гордістю показує вірчі грамоти свого наукового інтелекту як право на місце у вищому світовому товаристві, не цураючись при цьому ні пафосу, ні патетики, ні самореклами. Українство напевне має таку вірчу грамоту, от тільки ця грамота наша чи десь пропала, як за Гоголем, чи не потрібна нам¹.

Виступаючи проти «політичного парубоцтва і мародерства», «патріотичного чублення», яке «вже не викликає нічого іншого, крім презирства, і не обіцяє підтримки останнім з хуторян»², Іван Драч висловлює волю не тільки кіл інтелігенції, а й широких мас населення – тим-то його слово тут гостре й відверте. Він буває й різким:

Мільйони сучасників і нащадків мають право найсуворішого осуду і присуду тим, хто береться визначати їхню історичну долю, не замислюючись, що це таке і як потрібно діяти³.

В останнє десятиріччя ХХ ст. в ньому превалує не митець, внутрішньо вільний від цензури й самоцензури, а політик дипломатичного штабу, який виважує кожную мовлену фразу, в чому сам і зізнається:

Мені не раз дорікали і дорікають за політичну поміркованість. Пояснюється вона просто. Я не хочу, щоб дозрівали і Perezривали грона українського гніву і знову струмували українськими сльозами і кров'ю⁴.

¹ Там само.

² Драч І. Національна консолідація історично неминуча // Літ. Україна. – 1998. – 12 листоп.

³ Там само.

⁴ Драч І. Інтелігенція і вибори // Літ. Україна. – 1998. – 26 бер.

Звісно, доповіді на Конгресах української інтелігенції, виступи в парламенті чи навіть у пресі – це консолідуючі заклики й апеляція до влади, як того вимагає посада й конкретна історична ситуація. Тому маємо можливість звернутися і до поезії останнього періоду. Саме у віршах виявляється та розкутість думки й мислення, якої офіційна особа часто не може дозволити собі виголосити з трибуни.

Отже, те, що залишається поза рядками промов і виступів, емоційно проривається у Драчевих поетичних текстах, нерідко сповнених іронії, а то й убивчого сарказму (йдеться про поезію його «політичної доби»), тоді як у публіцистичних виступах він більш заангажований політичною етикою й зобов'язаннями, стиснутий обов'язками й специфікою тих політичних чи громадських інституцій, від імені яких виступає.

Паралельні дискурси – публіцистично-декларативний та поетично-сповідальний – часто виявляють глибокий внутрішній конфлікт. Оскільки роль індивідуального мистецького голосу в Івана Драча пізнього періоду дещо «стерта» активною політичною діяльністю, спостерігаємо, по суті, витіснення художньої органіки із поетичної палітри: на другий, поетичний дискурс значною мірою «накладається» специфіка першого, а часом і зовсім поглинається ним.

Я п'ять років займався політикою
І став дурнішим у п'ять разів –
Проспиртований злободенною пліткою,
Я ще й досі не протверезів...
А в такій неймовірній спритовості,
Хоч тебе вже вітають світи,
Дуже легко слизатись на совісті,
Дуже тяжко по правді іти...¹

– щиро зізнається поет і політик Іван Драч, що зсередины відчув на собі всі ті суперечності, які ставить перед

¹ Драч І. Вогонь з попелу. Поезії (3 шістдесятих – у дев'яності). – К.: Рада, 1995. – С. 106.

митцем «ходіння у владу», адже у складних реаліях «себе тримати – щонайважче».

Катарсисні мотиви, що зазвучали у Драчевій поезії на переломі тисячоліть, не стосуються сумнівів щодо обраного ним на початку 60-х років шляху: вони всуціль спрямовані проти самої абсурдності української політики:

Дурна політика. Я знаю
Йї лисичого хвоста.
Я наступив на хвіст той скраю.
Мене він в смерть позаміта.

І ще:

Дурна політика. Ніколи
Нікому я не підхлібив.
Мої приколи і проколи
Вартніші всіх дурних лобів.
Це пійло пив я. Повертаю.
Не мій це хліб. Не тих умів.
Дурна політика. Картаю,
Бо мудрої, мабуть, не вмів¹.

Саме тепер поет виявляє «творчу безжальність» до самого себе, задекларовану у 80-ті роки минулого століття. Відчута ним раніше «...нагість слів. Така газетна і така солона...» набирає іншого звучання й інших контекстів.

Вдаючись до художніх засобів важкої іронії, навіть сарказму, поет зчаста карнавалізує свої «політичні візії», театралізуючи національну драму з допомогою карнавальної поетики сміху і кпини:

Президент за президентом – президентів ціла тьма.
Треба ще якогось -ента, та народу вже нема.
В Корпорації стагнації, лиш влучи один момент,
Є реформи для проформи – є для форми президент.

¹ Драч І. Сторінка поезії // Літ. Україна. – 1996. – 17 жовт. – С. 3.

Лауреат лауреата на лауреаті доганя –
 І не знайдеш ти баскішого і дурнішого коня.
 Графоманською дорогою без поразок і без втрач
 Графоман для графомана – завжди Граф Лауреат.

Академік академіка так бундючно велича,
 Стильки сяє академії – в дупі вже горить свіча!
 І, засвічений, засмічений серед академічних звань,
 Я іду студентом вічним в пекло сміху і повстань.

Та й мене вже в академіки – хоч ридай, а хоч вважай –
 В Аргентині висувають із провінції Хайфай.
 І совою набундючиться повна мудрості душа,
 І тоді спало я гонором цього дикого вірша¹.

(«Semper tiro»)

Саме в таких поетичних інвективах, що нагадують «важкий метал», пізній Іван Драч нагадує нам раннього Івана Драча, тільки тембр і забарвлення поетичного голосу – різні.

«Помаранчевий дискурс», започаткований Іваном Драчем на початку 60-х років минулого століття, розгортався від «Музичного етюда» з посвятою І. Дзюбі (зб. «Вогонь з попелу», 1995), датованого поетом 1962-м, де «Помаранчева стигла палітра // Горизонту вина подає» – через рядки: «*Твоє чисте, густе, провітрене, // Помаранчеве серце твоє*» – до «оранжевого шептання» – через «*Поезіє, сонце моє оранжеве*» («Балада про соняшник»):

Дивлюся зорям в мерехтливій вічі,
 В оранжеве шептання: «Поспішай!»

(«Ніж у сонці», Т. 1, С. 124)

Цей шістдесятницький «помаранчевий дискурс» не вибухнув на початку ХХІ століття таким потужним неоромантичним збуренням, як це можна було очікувати. Однак попри весь сарказм, іронію та самоіронію останніх років у творчості поета переважає державницька віра в майбутнє України:

¹ Драч І. Вогонь з попелу. Поезії (3 шістдесятих – у дев'яності). – К.: Рада, 1995. – С. 85.

Кругом будується біда.
 Збудується, держава буде...
 І празником повстане будень,
 Над всі приниження й труда¹.

(«Кругом будується біда»)

Так само щедрою на здобутки є кінематографічна сторінка творчої діяльності Івана Драча. Він – автор сценаріїв фільмів: «Криниця для спраглих» (1964), «Камінний хрест» (1968), «Іду до тебе» (1971), «Пропала грамота» (1972), «Дід лівого крайнього» (1974), мультфільму «Крила», «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1983), «Мама рідна, любима» (1986, у співавт.), «Вінчання зі смертю» (1992, у співавт.), «Таємниця, забрана Чингісханом» (2001, у співавт.) тощо. Автор спогадів про С. Параджанова «Трагічна квітка» (див.: Сергій Параджанов. Злет. Трагедія. Вічність. – К., 1994). Очолює Меморіальний фонд І. Кавалерідзе. Самому ж Івану Драчеві присвячено телефільм Р. Сфименка «Іван Драч. Кредо» (1990).

З-поміж нагород, якими відзначено здобутки митця й громадського діяча – за збірку поезій «Корінь і крона» (1976), Державна премія СРСР, (1983), орден князя Ярослава Мудрого V ступеня (1996), звання «Герой України» (2006) та ін.

«...А в слові вибухне усе!»

Мабуть, ніхто так виразно не окреслив місце свого сучасника в реаліях другої половини ХХ століття, як це зробив Іван Драч – великий бунтівник у царині традиційних художньо-образних засобів, творець парадоксів та інтелектуалізмів, поет, який на повен голос заявив свою «*причетність планетарну*» і водночас зумів, як ніхто інший, «вписати» у світовий поетичний космос українську душу у її часто трагічних метаморфозах, спровокованих суперечливим часом.

Якщо темпоральність Л. Костенко, найбільш углибленої з-поміж представників покоління шістдесятників в онтологічні пракорені буття українства – у межах

¹ Там само. – С. 105.

антитези мить-вічність, то темпоральність Івана Драча, попри планетарність голосу, відображає алгоритм сучасної йому епохи й здебільшого «урамкована» в межі одного, присутнього в індивідуальній долі поета, століття. Навіть тоді, коли поет проголошує: «А день який розкотистий стоїть. // А я у нім, як в золотому куклі, // Стою на дні усіх моїх століть».

Причому, ця темпоральність має переважно й персоналістський вимір, зосереджена на проблематиці людини, оскільки вимір космічний занадто абстрактний для антропологічних рефлексій, час у ньому стиснуто до неймовірно малої величини, адже «століття – зморшка на чолі Землі». Сучасність – ось його темпоральний маркер.

Саме «розкотистим днем», «золотим куклем», повиним сподівань, бачився українським шістдесятникам початок їхньої обнадійливої епохи.

Власне, ця задекларована поетом позиція перебування «на дні [...] століть», що відсилає дослідника до історіософського дискурсу поета, насправді не є активним «спостережним пунктом», фокусом бачення пекучих проблем сьогодення, а більшою мірою допомагає лише виразніше й гостріше відчуті цей «розкотистий день» у всіх його суголоссях і дисонансах. Намагаючись глибше збагнути сучасність – «не як якийсь універсальний стан, а як момент руху історії»¹, поет намагається «розщепити» цей доста динамічний момент як атом людського буття і, як живий кристал, роздивитися його зусібич на сонячному промінні, аби загравав він перед нами усіма чудодійними відтінками. Тільки синонім тому моменту-атому – *будень*: на нього, як на чудодійну нитку, на низується людський досвід.

Проте не можна однозначно твердити, що Іван Драч у своєму оркеструванні сучасного йому будня (часто у його небуденних, радше метаморфозних проявах) послугується, так би мовити, виключно свідомістю буденності: він її всіляко охудожнює, метафоризує, інтелектуалізує, зрештою, ошляхетнює, тим самим розцвічуючи

¹ Гльницький М. Іван Драч: Нарис творчості. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 99.

всіма барвами, тонами й півтонами, ускладнює парадоксами, запитаннями й несподіваними відповідями. І все це злагоджено «працює» на надмету: «підірвати» це поняття зсередини самої семантичної суті, що передбачає усталену звичність, одноманітність і, зрештою, сірість.

Отже, вибудовується такий ряд:

Іван Драч – і метафоричність.

Іван Драч – і інтелектуалізм.

Іван Драч – і парадоксальність.

Іван Драч – і домінуюча для нього солярна символіка.

Парадоксальність «раннього» Івана Драча, попри спонтанність вислову, цілком надається до означення «експериментальна» і наче випробує межі сприйняття читача, готує його свідомість до подальших експериментів у поезії, що визривали в українській художній свідомості й були розгорнуті в наступні десятиліття в кращих зразках національної поезії.

Усі ці характерологічні ознаки Драчевої поетики вже хрестоматійно засвоєні нами. Як і те, що художня палітра цього майстра слова пронизана естетикою новизни – хоч би як банально це звучало.

Тому ці параметри художньої образності можна підсумувати таким чином:

Іван Драч – і виклик.

Виклик буденності. І – парадокс! – пієтетне схиляння перед цією буденністю у всьому її розмаїтті, довжиною у людське буття, оскільки життя пізнається тільки у «формах життя».

Амплітуда «повсякденної буденності» Івана Драча – а саме у її розширенні полягає художня креативність поета – від сільського обійстя, де чорно гарують «Кричевські з порепаними ногами» – до безмежжя Всесвіту, бо й там знаходить свій тріумфальний «притулок» земна людина, якій вже затісно поміж переораних меж чорнозему, в «мелодіях кропу», в «мелодіях гички» і навіть перед «оркестру мікрочастин». І саме це «верховіття» героїзму й пожертви змушує її пильніше вдивлятися в буденний вираз земного.

Така широка амплітуда реального будня дає поетові можливість, відкинувши «ледачу простоту», випробувати різні стильові «техніки художності», які апелюють

як до чуттєвої, так і до логічної сфери сприйняття, збуваючи асоціативну та інтелектуальну сфери уяви.

Ця абсолютизована новизна космічного осягу людини, розбиваючи капсулу буденності, розмикає художню свідомість у Всесвіт, наповнюючи її відчуттям космічної спорідненості й ні з чим незрівняного масштабу буття. Тим-то наскрізь «просончене» слово Івана Драча не могло не торкнутися космічної теми.

Солярна символіка поета, закорінена певним чином у барокову свідомість (на рівні архетипів), живлячись фольклором та нестримною поетичною уявою, органічно занурилася у символіку космічну, яка, своєю чергою, відлучає «клекотом сонця».

Космічна тема, що її Іван Драч намагається «освоїти» не лише на рівні риторики, а й на рівні наближення до самої загадки буття як метафізичної проблеми, – наскрізь *антропоцентрична*, перейнята відчуттям того, що розумною «душею» світобудови була й залишається людина:

Центр Космосу – Земля,
Бо на Землі живе Людина.

(«Спрага», Т. 1, С. 51)

Людина постає тут не тільки активним перетворювачем світу, а й водночас і носієм ідеї вищої «влади» – космосу. Таку позицію А. Ткаченко називає навіть не стільки геоцентричною, скільки гомоцентричною, гуманістичною¹.

Однак при цьому антропоцентризм Івана Драча має як персоналістський, так і загальноонтологічний вимір. На першому рівні поетове слово перейняте проблематикою людини як індивідуальності – її неповторності, самодостатності. На другому – ця проблема розмикається у Всесвіт, у загальні закони світобудови, децю романтизовані поетом: адже незаперечним центром цього Всесвіту залишається для нього Земля – і це можна зрозуміти як позицію людини-творця, перетворювача світу. Водночас епіцентром онтологічного простору для нього завжди залишається сучасність – навіть тоді, коли у ньому повноголосо звучать «голоси інтелекту» з минулого.

¹ Ткаченко А. Іван Драч: Літературний портрет. – К.: Дніпро, 1988. – С. 53.

Саме це останнє – найбільш потужно відчувається в поезії Івана Драча, поетика якого втягнута у вир науково-технічних перетворень, і в цьому силовому полі *абсолютної новизни*, що невідворотно тяжіє над художньою свідомістю, він мусить знаходити рятівну рівновагу між традицією і радикальним новаторством.

Йдеться, очевидно, не стільки про т. зв. моду на тему, скільки про намагання відчути себе часточкою Всесвіту, розпросторити свою *спрагу новизни*, почуття *причетності* поза межі видимого, можливого. Звідси – таке нестримне поривання, означене як *спрага* – один із чільних образів-концептів Івана Драча, у тому його сквородинівському наповненні, що його актуалізували шістдесятники в добу науково-технічного прогресу:

...Пожерли ми незчисленну кількість годинників [систем], що крутяться, як на англійських дзвіницях, з планетами, а планет з горами, морями й містами, та однаково жадаємо – не змалюється, а народжується *спрага* наша.

Математика, медицина, фізика, механіка, музика зі своїми буйними сестрами – чим щедріше їх споживаємо, тим більше палить серце наше *голод і спрага*, а груба наша заскоружість не може здогадатися, що всі вони служниці при пані і хвіст при своїй голові, без якої весь тулуб ніщо (курсив мій – Л. Т.)¹.

Спрага пізнання, що є осердям Драчевої поетики й імператив якої втілено в однойменному творі «Спрага», сповненому палких «усекосмічних» інвектив у розрізі історичного досвіду епох і народів, у відсвіті тривоги за долю людства, цілковито перебуває в контексті цього шаленого розкручування науково-технічного «озброєння» на всіх рівнях життєдіяльності – з усіма цивілізаційними загрозами та морально-етичними проблемами, що звідси випливають. І водночас саме *імператив спраги* як найбільш креативний концепт людського буття дає можливість поетові художньо освоїти й на своєму рівні розгорнути таку тему космічного звучання, вперше заявлену В. Вернадським, як напрацювання *ноосфери* – синтетичного втілення інтелектуального й ментального досвіду людства.

¹ Скворода Г. Твори: У 2 т. – Т. 1. – К.: Обереги, 1994. – С. 337–338.

Внутрішня (і зовнішня) позиція людини-гвинтика, що її культивувала тоталітарна система, духовно чужа поетові, несумісна з бунтарським світовідчуттям, потребувала сатисфакції, тим-то його «технократична» поезія героїзується завдяки вивіщенню людини-творця. Звідси – пафос космічної теми, звертання до технічного коду доби з її синхрофазотронами та протуберанцями.

Однак внутрішня логіка «раціоналістичного начала в енергетичному потенціалі» Івана Драча¹ пробуджує до життя не тільки пафосно-вітальні мотиви, а й мотиви тривожні, застережні.

Саме в силу своєї інтелектуально-розмислової основи, яка йшла у парі з емоційною, образно-вибуховою, поезія Івана Драча відобразила суперечності самої доби: протистояння антропоцентризму (втіленого у кращих представниках гуманістичного спрямування) та технократизму. Останній, навіть одухотворений поетом із позиції людини-творця (а не сліпого виконавця, «гвинтика»), все ж опонує людському духові, оскільки перетворює homo sapiens на істоту, підпорядковану матеріальній меті, а не духовній. До того ж ця «осучаснена», урбаністично-технократизована поезія оприявнює, так би мовити, *прелюди застереження* – і в цій *місії застереження* Іван Драч почувається своєрідним деміургом.

Онтологічна парадигма, засадничо окреслена згодом поетом як «Корінь і крона» (назва збірки, 1984), у якій і відбувається вибух метафоричності Івана Драча, має свої визначальні концепти, що обертаються довкола тріади: *земля, людина і творчість* (як процес творення, еквівалент самореалізації людини, світотворення). Однак ця нібито онтологічна парадигма стискається у Івана Драча до поняття «сучасність» (або «теперішність» – як контекст і відбиття присутності авторового «Я» у світі) й пружинить у межах цього темпорального розгортання. Пружинить усіма можливими дисонансами й парадоксами, що впливають із новітніх характеристик епохи і, відповідно, новітніх проблем: усе, що з'являється в світі під грифом «нове», має і свій зворотний бік, що лежить,

¹ Дзюба І. «Народжуйте себе допоки світу...» (Іван Драч) // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 3. – К.: Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2007. – С. 584–602.

як правило, у сфері етичній, оскільки змінює не тільки параметри довколишнього життя, а й світогляд людини. Власне, це та тема, що її з усією гостротою намагається актуалізувати на риторичному рівні чи не єдиний з-поміж шістдесятників – Іван Драч.

Урбаністична асоціативність Івана Драча, попри всю новітню термінологічну риторіку, пуповиною внутрішнього чуття прив'язана до стихії природи з її живими ритмами й несподіваними, але такими зрозумілими нам комбінаціями метаморфоз і синтезом, що дає незмінний *ефект доцільності й органічності*.

У своєму опоетизовуванні будня, намаганні підняти його до рівня всепланетарних концептів, поет навіть намагається знайти «рівновагу» неспівмірних величин: планети і картоплини¹ (згадаймо: летить у «космічний кагат наша сипка земля – картоплина»), що жодною мірою не применшує, не баналізує наші уявлення про Землю як про одвічну колицку нашого буття, а тільки розширює семантичну наповненість космічної теми.

Для Івана Драча сфера повсякдення постає як найвищий акт творення, в якому полягає сенс буття. Довколишній світ для нього – це витвір уяви та рук, «складена» чи, радше, витворена поема чи симфонія, в яку кожен повинен додати свою креативну «ноту»:

А буде світ, яким його складе,
Чи витворим, а чи спородим в муці!

Він твориться! По граму! Скільки драм!
З піску життя ці золотаві грами...
Тож не зрони, а сотвори свій грам,
Йдучи від брами і йдучи до брами...

(«Зелена брама», Т. 1, С. 206)

«Світотворення» тут виступає як усвідомлений акт і водночас як можливість саморепрезентації людини в просторі й часі, а темпоральність конструктивного будня тримає на собі всю структуру мистецького бачення.

Імператив творчого начала, самореалізації й самоактивації людини, чий волі підвладне все – від проростан-

¹ Ільницький М. Іван Драч: Нарис творчості. – С. 48.

ня зерна у чорноземі до прориву в космічне позазем'я – дає можливість поетові розгорнути художню модель надзвичайно інтенсивного буття людини у ХХ столітті. І водночас Іван Драч постійно *театралізує буденність* як процес життя, причому діє тут як за законами драми, трагедії, так і трагікомедії. Але при цьому чи не завжди керується принципом символічного – як умовою універсальності.

На кону – увесь світ, а дійові особи – від скромних безіменних сівачів до титанів епохи Відродження. Проте й у цьому розрізі історичний дискурс проектується на проблеми сучасного світу, темпоральна амплітуда тут швидше умовна, універсальна, аніж «жива», насичена конкретним буттям. Попри це маємо підстави говорити про те, що саме наскрізь «баладний» Іван Драч постає у всій своїй драматичній напрузі поетичного розмислу в контексті ХХ ст., належачи до десятки кращих європейських поетів.

З огляду на своєрідні естетичні параметри та поетичні засоби жанр балади відіграв важливу роль в історії літератури, змінивши її парадигму у сфері моральних ідеалів та емоційно-психологічного наповнення універсальних сюжетів. Як наскрізний для слов'янських літератур жанр, балада має *вісьову романтичну рефлексію*, в основі якої лежить нерв переживання свідомістю драматичної реальності, яка потребує оновлення, тим-то цей жанр цілком вписувався у неоромантичну парадигму поетичного дійства українського шістдесятництва.

В українській традиції балада, в генезі якої особливо значення набуває моральний критерій (у сфері етики) та завершеність сюжету (у сфері форми), займає особливо стабільні позиції. Як правило, жанр балади обмежує автора у просторі й часі, тим-то *баладний хронотоп* має свою щільну темпорально-просторову модель, що сприяє переакцентації образного ряду на символічний.

20-ті–30-ті рр. трагічного ХХ століття з його пафосом героїчної особистості були особливо сприятливими для розвитку традицій баладної творчості доби романтизму, які й пізніше пронизують собою століття: це засвідчив баладний доробок і пізнішого періоду, зокрема «присутність» цього жанру у творчості І. Драча, Б. Олійника,

Л. Костенко, В. Симоненка, В. Забаштанського та ін. Минуле століття – час розквіту балади як

жанрово-поетичного адеквату такої структури світовідчуття, в якій героїчна подійність утворює завершений в часі фабульний субстрат, а ідейно-емоційну доміную становить актуальне переживання трагедії ліричним суб'єктом¹.

Так, покликана романтизувати трагічну епоху, балада постає жанровим *маркером героїзації свідомості*. Тим-то вона виявилась чи не найоптимальнішим жанром репрезентації насиченого драматичними подіями ХХ століття. Саме вона є визначальною для трагічного історіософського дискурсу цієї епохи пошуку людиною власної ідентичності та меж між добром і злом – уже тому, що її художньо-естетичні параметри дають широкі можливості для моделювання ескалації напруженого розгортання модусу буття в опозиції *свій / чужий*.

У дискурсі українського шістдесятництва жанр балади постає не тільки художньо-емоційним полем для переакцентації понять *свій / чужий* чи для випробування потужного метафоричного заряду. Узнявши на себе креативну роль носія смислів, він, однак, певною мірою спричинений і захисною реакцією свідомості на драматичні виклики ХХ століття з його революціями, голодоморами, війнами, тоталітарними системами. Така своєрідна «втеча у жанр» ставить певний психологічний бар'єр між межовою ситуацією чи кризовою подією та екзистенційно-сутнісним, глибинним, на рівні внутрішнього «Я», переживанням події. Водночас це і певна *опозиція гіперпафосові героїзму*, яка розгортає дискурс *буденного героїзму* звертанням до реалій повсякдення, до героя у шатах «простої», «звичайної» людини, прикладом чого є, зокрема, і творчість Івана Драча.

Романтичний пафос зазвичай надає трагічній і страшній у своїй суті реальності смерті, факт якої постає вибором без вибору, *естетики подвигу*, тим самим відволікаючи буденну свідомість від екзистенційних вглиблень, від натуралістичних переживань земного, реально-тра-

¹ *Кодак М.* Траекторія баладного трагізму. Динаміка жанру: 20-ті–30-ті роки. – Львів: ПрестижІнформ, 1999. – С. 4.

гічного, замикаючи її на абстрагованих регістрах усе-загальності.

Натомість Іван Драч працює у сфері *обернених понять*: він *естетизує* передусім *героїку буднів* – на противагу усталеним зразкам баладного дискурсу століття. Він надає своєрідної художньої епічності звичним, буденним речам: і такий підхід до атрибутики буденності виражає не тільки піететне схиляння перед цією буденністю, а й намагання надати їй глибокого змісту, наділити профанні речі сакральним сенсом.

Ідейна заданість часто диктує і відповідну сюжетність, локально вихоплену з життя, яка, своєю чергою, змінюється темою-узагальненням. «Новелістичне» наповнення балад розгортає своєрідні нарративні моделі, де баладна «рамковість» увиразнює «збирання» в одному сугестивному полі і певних «вставних» жанрів, включених до тканини твору фрагментів інших жанрових різновидів. Саме балади-розповіді узлагоджують бунтівну уяву поета із пильним спостережливим поглядом на те, що оточує й визначає зміст поняття «будень».

Через актуалізовані чесноти, закладені в образах звичайних тіток і дядьків, на яких, власне, й тримається піраміда суспільного буття, та абстрактні життєві концепти виживання у непростих історичних умовах («Балада про дядька Гордія», «Балада про дядька Зінька», «Городня балада», «Балада про двох коней», «Балада золоті цибулі», «Балада про вузлики», «Балада про бляху», «Балада банальна з банальних» Івана Драча), коли *легендаризація* доти буденної («банальної з банальних») речі переводить її у статус сакральної, твориться своєрідна *містерія дебаналізації* художньої свідомості.

«Родова присутність» у баладі пам'яті чи *сліду* народних голосінь та невольничих плачів жанрово увиразнює той комплекс *генетичної вини*, що його покоління переживали в цілковито новій історичній ситуації та поетично декларували українські шістдесятники. Тим-то не викликає заперечення думка, згідно з якою балада Івана Драча «позначена не тільки цікавим синтезом індивідуального і фольклорного (що, зокрема, доводить і цикл стилізованих творів «Балади з криниці фольклору» – Л. Т.), а й сміливим розвитком літературної тради-

ції»¹. Проте навіть подібні стилізації з виразним фольклорним локусом не позбавлені соціального підтексту, заглиблення у драматичний нурт буття рідного народу, як, скажімо, це увиразнено в «Баладі роду» чи в «Баладі про Вдовиння», тим-то модифікаційні надбання цього жанру-трансформера у «виконанні» Івана Драча значно розширюються.

«Поетична драматургія» (М. Ільницький) Івана Драча, в якого жанрова баладність постає як стан художньої свідомості, дозволяє йому створити власну концепцію баладного «відчитування» сучасності. Ввібравши у себе всі ознаки ліро-епосу та драми, балада як своєрідне міжродове жанрове утворення, розкриваючи свою композиційно-значеннєву сутність, дає можливість поетам-шістдесятникам художньо змоделювати життя у трьох його пластах: подієвому, психологічному та напружено-драматичному. При цьому дискурс баладної конфліктології спостерігається у переломленні через трагос узвичаєного буття – таким чином, через *деталь буденного* твориться зримий портрет доби. Так, «Балади буднів» (1967) Івана Драча М. Ільницький розглядає

як зворотний бік, негатив «протуберанців серця» (одноіменна назва другої книжки поета, датованої 1965 р. – Л. Т.), як голосу в його поезії «біосу» для врівноваження з голосом «соціуму», їх вічної єдності й вічного протиставлення².

Якщо героїчна балада передбачає зміщення ракурсів з буденного на героїчне, то опоетизовування шістдесятниками *буденності як вищого концепту епохи* (у Драча – піднятого до рівня буденного героїзму з наголосом на самопожертві, скромності, відчутті обов'язку перед людьми, терпінні, традиційній для української ментальності лицарській, генетично козацькій зневазі до матеріального тощо) трансформує поетичні площини від профанного до сакрального, чому сприяє й часом несподівана метафоричність і смілива асоціативність.

«Конфліктологія душі» як філософсько-поетичний імператив Івана Драча розгортається у царині соціальної

¹ Ткаченко А. Іван Драч: Літературний портрет. – С. 29.

² Ільницький М. Іван Драч: Нарис творчості. – С. 66.

проблематики, «згорнутої» у філософські та морально-етичні концепти, означені парадигмою *людина-соціум*, де в центрі уваги перебуває «вартість» людини як жертвовного творця матеріальних благ та духовних цінностей і де індивідуальне у його неповторності підноситься до найвищої цінності.

У «соціальних медитаціях» Івана Драча антиподом високої моральності «простого героя» виступає, зазвичай, аморальне суспільство, соціальне тло з його підтекстовим навантаженням, а поетові, як правило, відводиться роль своєрідного медіума між соціумом / індивідуумом.

Нова естетична якість баладного мислення Івана Драча полягає насамперед у тому, що воно вносить у художньо-естетичні параметри жанру *інший темпоральний код*. Якщо баладі зазвичай притаманна темпоральна двоплановість, коли через минуле проектується актуальні філософські, морально-етичні проблеми сучасного, то в Івана Драча, як правило, траєкторію баладного напруження тримає актуалізований план «*нині присутнього*» сьогодення. Нервом його виступає загострене відчуття справедливості й апеляція до *абстрагованої совісті* соціумного співтовариства (насамперед в тому контексті 60-х вчувається апелювання до односторонності та конкретизованого (актуалізованого в кожному реципієнті) *співчуття*, адресованого соціально упослідженому, не поцінованому «маленькому героєві часу». При цьому поетові вдається захопити читача своєрідною магією ілюзії присутності, спровокувати в ньому «відчуття свідка» й уболівальника.

Цей *інший теморальний код* дивним чином конгломерує у баладах Івана Драча два паралельні темпоральні коди – код минулого й код майбутнього: вони, перехреснюючись, наче перетікають один в одного, оприявнюючись в одному, здавалося б, парадоксальному образі, як-от у «Баладі про кібернетичний собор». Йі тоді, аби пом'якшити цей «зудар» двох різних темпоральних ключів епох, поет відмовляється од «моралізуючого додатку» (М. Ільницький) або повчального пасажу і вдається до такого ефективного художнього засобу, як іронія.

Саме іронія (яка іноді переходить й у сарказм: див. його «Саркастичне») узлагоджує у Драчевих баладах та-

ке часом виключно-непосєднуване сусідство атрибутики модерної доби з реаліями епохи, яка вже стала історією, не допускаючи конфлікту минулого / сучасного / майбутнього. Цьому, зокрема, сприяє каскад потужних образів-інтелектуалізмів, по-новаторськи закладений в енергетику Драчевої балади (скажімо, «Балада про генеалогію», «Балада про кібернетичний собор»).

Свідомо приземлюючи традиційний баладний пафос, Іван Драч розгортає своєрідний необароковий дискурс, що полягає, зокрема, у трагедійному обігруванні тих чи тих тем. Можна погоджуватись чи не погоджуватись із думкою, що трагедійність балад Івана Драча виступає радше сублимацією пригніченого «безвинного винного» авторського «Я», що пов'язується з відповідальністю за світ і людину в світі¹, однак незаперечним є факт, що за переважного дотримання всіх жанрово-структурних особливостей балади (як-от певна заданість, ескізність, наявність антиподів, ретроспекцій, конфліктна напруга, таємничість) не всі Драчеві балади відповідають класичним зразкам жанру, натомість вони мають всі ознаки модернізації жанру.

Ключові слова художнього баладного світотворення українських шістдесятників, зокрема, й Драча, – *дерево, рід, сонце, соняшник, коріння, крона, воля, вогонь, надія, слово, народ, матір, земля, покута, любов, душа, висота, дорога, вода, пісня, голос, совість, світ* та ін. нерідко креативно «закодовані» вже у самих іменникових назвах творів, пунктирно означають світоглядне опертя на основи народної моралі та християнські цінності.

Принагідно: Іван Драч і в назвах своїх книжок номінативно конкретний: тут він свідомо позбавляє себе ліризму, сентименту, розлогої метафорики: слово як носій авторської ідеї, смислу наближається тут до символу, знаку, що передбачає багатозначну підтекстовість: за ним, як правило, стоїть цілий світ, окреслений духовним виміром.

Поєднання лексики простонародної, яка забезпечує семантичну достовірність буття, і лексики літературної, інтелектуалізованої, насиченої сентенціями, що «підтя-

¹ Юрчук О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ ст. / Автореф. ... канд. філол. наук. – К., 2007. – С. 8.

гує» читача до рівня світової цивілізаційної культури, дає чудодійну суміш співпричетності до постання «нового світу», створює відчуття «конкретної реальності», а отже, тієї правди життя, відображення якої у слові бачилося шістдесятниками основним їхнім мистецьким завданням.

Звідси – своєрідна ритмічна поліфонія поетичного слову (щоправда, часом збурена дисонансами, але й ті дисонанси творять у Івана Драча поліфонію – лише іншого рівня), всередині якої виявляє себе й своєрідна «ситуативна» ритмомелодика, яка камертонно «задається» яскравістю образу і ним же модифікується й трансформується у наступних своїх розгортаннях. На це завдання «працює» апробована поетом практика звукової поліфонії, морфологічних повторів, внутрішніх рим, а також система тропів, «оречевлена» метафорика, подекуди афористичного типу, що, зрештою, забезпечує ефект асоціативних нашарувань, а отже, стереоскопічності поетичного бачення.

У точному розумінні слова поетичне «сьогодні» балади вже не належить теперішньому часові. Воно актуалізоване художнім хронотопом з минулого, завершеного трагічним чином. Вольова поетична актуалізація доданого минулого – адекватний баладному мисленню спосіб увиразнення трагічного відчуття дійсності, її трагедійно намагнічених антагонізмів¹,

однак баладний доробок другої половини ХХ ст. дає підстави говорити про модифікацію поетичного баладного мислення, спричинену реаліями іншої соціокультурної доби.

Баладний баланс Івана Драча розгортається у парадигмі: від притчі до медитації, а сама «нараційна баладність» (де балада постає «жанровим архетипом», за А. Ткаченком) нерідко впливає і з урбаністично-технократичної тематики. Таким чином два береги «баладної ріки» – патріархальний з його поетизацією споконвічної сільської праці і технократичний з його новими акцентами буденного героїзму й імперативу творення – і забез-

¹ *Кодак М.* Траекторія баладного трагізму. Динаміка жанру: 20-ті–30-ті роки. – С. 5.

печують той «міжродовий синкретизм» (А. Ткаченко), що вбирає в себе ознаки ліро-епосу й драми.

Тематично й художньо раціональний Іван Драч тимто й цікавий, що ця його раціональність, суголосна епосі науково-технічної революції, виброджує, як правило, на інтуїтивній спонтанності, емоційності, провокативності і творить той потужний заряд метафоричності, що вразив свого часу читача й нині не перестає дивувати своєю парадоксальною «сцепленістю», дивовижною злютованістю, здавалося б, віддалених між собою образів.

...Творець парадоксів, Іван Драч і сам потрапляє у пастку парадоксів: від них не може застрахуватися навіть талановитий митець.

Власне, як наприпочатку свого творчого шляху Іван Драч заявив про себе вимогливим запитанням: «Навіщо я? Куди моя дорога?..», так і на початку ХХІ століття перед зрілим поетом, визнаним майстром Слова, громадським діячем стоїть, образно кажучи, все та ж таки «Балада зі знаком запитання» із найширшою амплітудою невідповідей (або: запитань без відповідей): від нерозгаданої таїни буття, що все ще залишається, навіть для того, хто спрагло шукав істини, за зачиненими дверима, – до незрозумілих причин невдач і випробувань, що їх якісь незбагненні сили насилають цій «золотій землі» у вигляді «долі тривожної», незрозумілих навіть для того, хто доклав і своїх зусиль до розбудови державності. А вже у розрізі цих національно глобальних проблем суто екзистенційні втрачають нині свою, колись гостру потребу «озвучення».

Шлях, «обплетений кілометрами філософій, // Рай-дугами симфоній і місячних інтегралів», певною мірою наближаючи поета до «дверей буття», все ж залишає загадку і дає підстави – через роки, вже на іншому витку саморозвитку й розуміння, повторити, мовлене далекого 1965-го:

Що там, за дверима буття,
Обшпугованими дерматином?
Зірок золоте каяття
Мовчить мені тоном малиновим.

Стукаю в двері буття.
Що ж там, за дверима, до речі?¹

То що, пошук у парадигмі «корінь» і «крона» не виявився плідним такою мірою, як очікувалося? Однак це запитання слід віднести до риторичних: адже будь-який шлях пошуку Істини приводить до віднаходження істин, сума яких завжди, у будь-якому випадку, є конструктивним результатом – якщо розглядати це з погляду буття нації. Тим-то «з піску життя ці золотаві грами» людського досвіду й досвідопокладання у спільну розбудову світу мають свій сенс і своє незаперечне місце.

На початку 80-х років минулого століття Іван Драч розмірковував над призначенням поета:

Питають часто: коли висихають джерела поезії? Коли поетові пора перестати мучити себе і читача? Це може бути натяком і на те, що коли поет виписався, то здійснює свою суспільну функцію в той спосіб, що негайно міняє перо з зів'ялими крилами Пегаса на мітлу двірника – більше корисні людям. Поет, справжній поет не може виписатись – це моє переконання. А що ж до муки, то вона може бути і святою – не для самозаспокоєння це тверджу, а в переконанні того, що розвиток людини, її удосконалення без муки не буває².

Однак «час вивертається новим хутром» і під «хитрим логарифмом зла» у ці «роковані роки» важко зберегти первозданно чистий мистецький світ. Тим-то українські реалії, заангажувавши одного з провідних поетів-шістдесятників у політичні обертони, затиснувши його в лещатах політичних умовностей і невідповідностей, на жаль, неабияк утяли й, головне, помітно знебарвили мистецький світ поета.

Зовсім інша поетика пізнього Івана Драча відбиває не так зовнішні суперечності світу, як внутрішні суперечності самого автора. Точніше, саме із проростають другі, допомагаючи тим самим розкрити драму пи-

¹ Драч І. Балада зі знаком запитання // Драч І. Протуберанці серця. – К.: Молодь, 1965. – С. 74–75.

² Драч І. Духовний меч: Літературно-критичні статті та есе. – С. 41.

сьменника, що у своїх романтичних сподіваннях на докорінну перебудову світу зіткнувся, попри всі інші, і з проблемою персоналістського змісту, яка обертається у парадигмі філософської антропології «бути самим собою» й актуалізує вже, очевидно, нездійсненне: «Може, себе наздогнати...». Нові, іронічні, часом навіть злі інтонації, свою соціальну втому сам поет пояснює так: «Це в мені так хижо править час».

Однак, «коли ти вчорашній – як згадка...», важко залишатися, попри всю нібито глобальність проблематики останніх збірок, таким же відкритим світові, всепланетарним, як колись: настав час переосмислень і самозаглиблень, і тільки самій людині відомо, якою мірою ця внутрішня робота постає як катарсисний акт «чесності з собою». Адже проголошений поетом заклик-імператив вічного духовного поступу: «Народжуйте себе, допоки світу!» не втрачає своєї підставовості. Тим-то, очевидно, «внутрішній» «пізній» Іван Драч назавжди залишиться для нас загадкою, хоч би як ми його інтерпретували: за вибором, вчинками чи поетичними інвективами.

Однак поезія цього сонцепоклонника, що заповзався, несучи «смак сонця на чолі», видобути «сіть сонця з глибини» буття (як, власне, й поезія Л. Костенко, М. Вінграновського, В. Симоненка, В. Стуса та багатьох інших) має здатність повертатися: щоразу у новому прочитанні. І навіть якщо вважати шістдесятників лише дітьми свого часу (як це властиво багатьом з-поміж тих, хто ступав у їхній слід), їхня поезія все одно повертатиметься, адже історія – як свідчить сама історія – повторюється (якщо прагнути точнішого вислову, розвивається по спіралі), а отже, час щоразу народжує нас, колишніх і нинішніх (і наших наступників), кажучи Драчевими словами, «допоки світу». Свідченням тому є і той інтерпретаційний ряд, що примножується від початку 60-х років ХХ століття донині іменами відомих літературних критиків і літературознавців, щоразу розкриваючи нам дещо «іншого» Івана Драча – щоразу нового у своїй інакшості.

БІЛЬ – ЯК ЧЕТВЕРТЕ МИСТЕЦТВО:

«спостережний пункт» прози Григора Тютюнника

Я пишу трудно...

Гр. Тютюнник

Щирий він завжди.

Є. Гуцало

Існує незаперечна думка, що біль – це четверте мистецтво... Після музики, малярства, поезії... Та водночас: чи існували б музика, малярство, поезія – без болю? Того, що називається четвертим мистецтвом, насправді вкрапленим гарячою бурштиноюю краплею у кожне з трьох попередніх: щоправда, різною мірою. Але облишмо цю нехитру арифметику... Йдеться ж бо про мистецтво *у-болівати, спів-переживати*, органічне для кожного справжнього письменника. Біль, що пронизує його серце, відтак є найпотужнішим природним сигналом про неблагополуччя в тій чи тій соціальній або екзистенційній сфері людського буття, що апелює до сигнальної системи: «*системи совісті*».

У прозі завжди є, як то окреслив у сповіді «Світло далекої зорі» Р. Іваничук щодо творчості Григорія Тютюнника, *спостережний пункт*, «з якого йому видно найбільше світу – не в просторі, а в душах людей, у їхніх характерах і психології...»¹: він його означив топонімом – селом Шилівкою, звідки родом Тютюнники (відомою читачам під назвою «Троянівка» у «Вирі»).

¹ Цит. за: Черненко О. Не зміліє пам'яті криниця: спогади про Григорія та Григора Тютюнників. – К.: Ярославів Вал, 2001. – С. 81.

Загалом брати Григорій і Григій Тютюнники – окреме явище в історії українського письменства, яке, проте, попри всі відмінності їхньої ідейно-художньої та стильової палітри, слід розглядати в єдиному контексті еволюції художньо-стильової манери української літератури ХХ століття. І йдеться тут не стільки про актуалізацію проблеми предтечі і явища як такого (Григорій), і навіть не стільки про парадигму соцреалізму (нонсоцреалізму), в надрах якої визривало слово молодшого Тютюнника – Григора, скільки про контекст розгортання національного духу у його світоглядній тягlostі й глибині.

Однак, якщо вести мову про Григора Тютюнника, то Шилівка (а ширше – українське село середини минулого століття) виступає хіба *зовнішнім пунктом спостереження*, звідки починалися шляхи у «велике життя». А *внутрішнім спостережним пунктом*, глибинним, закоріненим у буттєві первні, завжди була для письменника людська *совість*. На ці своєрідні «внутрішні терези» проєктується сприйняття й осмислення всіх життєвських ситуацій та душевних гризот, перипетій долі та моральних викликів.

І якщо в контексті українського шістдесятництва літературознавець і культуролог І. Дзюба апелює до совісті переважно через розум (осмислення) як сферу свідомого сприйняття довколишнього світу, то майстер «малої прози» Григій Тютюнник – через серце, чуттєво-емоційну сферу, яка керується законами внутрішнього відчуття та інтуїції. Саме він чи не найглибше зумів розкрити природу й механізм «дії» такого поняття, як *совість*, актуалізованого шістдесятниками разом із концептами вини, відповідальності, морального обов'язку. Совість у нього завжди йшла поруч із правдою: правда (правда реального життя і правда художня) – це той фундамент, на якому й проявляла себе така тонка психологічна субстанція, як *совість*. З цієї «точки концентрації» всіх чеснот і хиб кидає свій пильний погляд на світ художник слова.

Ця природна *сигнальна система*, що реалізує себе через актуалізацію концепту «*совість*», особливо глибинно спрацьовує саме в екзистенційно-художньому просторі Григора Тютюнника. Совість зведена у письменника

до рангу «вищого судді», що цілком відповідало народній традиції і тим моральним засадам, які формували духовне здоров'я нації. Письменник дає *«знаття про совість»*, яка «знає» таке переживання, як *«стид»* (забуте, катарсисне слово з праукраїнських мовних глибин, що його в нинішньому часі намагається відродити І. Дзюба, оскільки слово *«сором»* у силу різних причин уже втратило своє первісне, також «очищувальне» наповнення й певною мірою здевальвоване).

Творчість Григора Тютюнника дає психологічно-характерологічний зріз соціального життя українства 60-х–70-х років ХХ століття, завдяки чому несе в собі потужний людинознавчий потенціал і є, по суті, неперевершеним художнім документом епохи, що апелює до емоційного сприйняття читача – найбільш глибокого й точного. Проте навіть попри численні намагання дослідників «збирати стиглі плоди тютюнниківського таланту»¹ ця «мала» за формою, але потужна за змістом проза досі залишається глибинно не дослідженою. Переважна більшість літературознавчих розвідок стосується проблем характеротворення, системи художніх образів тощо, навіть розглядається з погляду психоаналізу, однак спроби збагнути драму самого письменника через психологічне розгортання його художньої моделі світу в контексті самого шістдесятництва як етапного явища української літератури, по суті, не знайдемо. Насправді ж внутрішня колізія, що спричинилася до трагічного завершення життєвого шляху письменника, цілком логічно «вписується» в епоху українського шістдесятництва і віддзеркалює його дух та атмосферу.

Однак постає питання: а чи був Григорій Тютюнник шістдесятником? І якщо був, то яким? Однозначної відповіді тут, звичайно, немає, оскільки кожний дослідник на сьогоднішній день бачить явище шістдесятництва по-своєму – в різних часових межах, у різних проблематико-естетичних об'єктах, які обрамлюють щоразу інший «іконостас» чи, радше, витворений різними уявленнями й уподобаннями канон персоналій.

¹ Іванчук Р. Один лише штрих // Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К.: Рад. письменник, 1988. – С. 296.

Дебютувавши своїми новелами й оповіданнями у першій половині 60-х років ХХ ст. (перша книжка оповідань «Зав'язь» з'явилася 1966 р.), Григорій Тютюнник змушений був завойовувати прихильність читачів тоді, коли в пробудженій хрущовською «відлигою» літературі «гриміли» імена Л. Костенко, В. Симоненка, І. Драча, М. Вінграновського, були вже відомі своїми тріумфальними дебютами молоді прозаїки В. Дрозд, Є. Гуцало, Вал. Шевчук... Втім, уже з перших Григорових публікацій в періодиці стало зрозуміло: цей письменник, що вразив усіх глибокою правдою життя, оминувши якимось чином (на чому особливо наголошують дослідники) важкий етап учнівства, займає окремішне місце як у культурно-мистецькому житті України, так і в її літературі: Григорій Тютюнник не належав до Клубу творчої молоді, довкола якого на початку 60-х гуртувалися молоді неофіти, не брав участі у його акціях. Та й писати починав спершу російською – і тільки під впливом старшого брата Григорія вже після його смерті повернувся до рідної мови, яка несподівано розкрилася йому всією своєю невичерпною красою і вивчати яку не втомлювався ніколи. Власне, серйозне вивчення рідної мови – як із глибин народної стихії, так і з писемних джерел, зокрема, словника Б. Грінченка – можна цілком назвати свідомо продуманим процесом учнівства – як, зрештою, й ті уроки мудрості й творчої вимогливості, що їх давав старший брат – Григорій Тютюнник, чію думку Григорій дуже цінував.

Як згадує І. Дзюба, Григорій був далекий від «будь-якого сектантства й групівщини», зокрема й у літературних «симпатіях і смаках»¹, – і вже такою позицією в столичному середовищі заявляв про свою цілковиту самодостатність. Сповідуючи *«силу правди, і тільки правди»*, письменник зважився на ризик відмови од художніх умовностей: замість того, аби привернути до себе увагу «хімерністю», щоб видаватися «модним», актуальним (таку художньо-стильову палітру, очевидно, сприймав як відірваність од життя, своєрідну зраду «правді фак-

¹ Дзюба І. Смуток правди в Григорових очах // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 3: Літературні портрети. Дніпровський меридіан. Зі спогадів. – С. 801.

ту» й «правді характеру») – занурився у фактуру реального життя. Тим-то і явив українській літературі, що перебувала у пошуках формотворчих засобів, *складну простоту життєвої автентики* такої потужної переконливості, що відразу зарекомендував себе письменником стефаниківської глибини, подібних якому на той час не знаходилося.

А проте маємо всі підстави – за світоглядно-естетичною настановою та аксіологічною системою координат – розглядати постать цього письменника у контексті шістдесятництва, зараховуючи його, умовно кажучи, до «духовного шістдесятництва» або, скориставшись означенням І. Дзюби, «літературного однодумства», яке «працювало» на розхитування та підриг самих основ декларованої ідеологічною системою «розвинутого соціалізму» та створеної ним літературно-мистецької моделі – соцреалізму (як дзеркального відображення заідеологізованої суспільної міфології).

Проза Григора Тютюнника – попри відсутність ідеологічних реалій тієї доби у їх інститутивних формах – *гостро соціальна*. Тільки гострота ця передана не так через конфлікт зовнішній, як *конфлікт внутрішній*, психологічний, оскільки саме людське серце у його тривогах відлунює суперечностями між буттям зовнішнім і буттям внутрішнім, урельєфнюючи людську свідомість психічними переживаннями тих чи тих соціальних колізій.

Діалог зі «світом великим» через світ «маленьких героїв» – такий комунікативний простір розгортає письменник у сфері традиційної моралі з її усталеними, перевіреними віками приписами щодо моделей поведінки та рольових доміант у царині міжособистісного спілкування. І водночас це й художньо-образна інтерпретація суголосся та дисонансів цього світу, пропущена крізь мембрану авторової душі.

Тим-то проза Григора Тютюнника постає як *велика містерія душі «маленької людини»* радянської епохи в антропологічній парадигмі *народження / смерті*, що, своєю чергою, розгортає антагоністичність категорій *добра / зла, правди / неправди, світла / п'тьми*, а вже в ній – пошук відповідей на вічні запитання,

що обертаються в тому ж таки життєвому колі *народження / смерті*.

«...Мав душу, як відкрита рана»

...І що я в господа за людина!!! Ні в чому немає мені ані міри, ані втіхи – ні в любові, ні в стражданні, ні в захопленнях, ні в сумі пекельному. Неприкааяний я¹, –

записав Григорій Тютюнник 1972 р. у своєму щоденнику, вихлюпуючи з самого дна душі неперебутній біль і силкуючись пізнати складну свою, незабагненну й ним самим людську натуру, свою долю, в якій, як у краплині води, відбилася доля рідного народу (що вже нам, дослідникам, підступатися до цієї таїни, коли й сам письменник, тонкий знавець людської психології, спинався в подивуванні перед своєю вдачею).

Часом і сам різкий, непоступливий, непримиренний до людської ницості, до будь-якого крутіства, і водночас совісливий, чутливий до чужого болю, вразливий, він, як ніхто інший, розумів, яке незахищене людське серце, як легко його скривдити, а то й поранити. Сам гостро реагував на найменший вияв образи чи приниження – і такими ж вразливими створив і своїх героїв. З любов'ю виписані ним у 60-ті–70-ті роки, вони ще «живуть» межі нами. На їхню долю випало, крім голодомору, воєн і розрухи, ще одне, вже нинішне випробування – випробування свободою та руйнівною зневірою, новою житейською незахищеністю перед меркантилізацією моральних засад та духовних первнів...

...Григорій (Григорій – за документами) Михайлович Тютюнник народився 5 грудня 1931 р. в селянській родині у селі Шилівці Зінківського району на Полтавщині. «Хата наша, батьківська й дідівська, старовинна, з плетеним бовдуром і без віконниць, стояла над шляхом, що веде з Полтави до Гадяча. Стояла при самій греблі – вся у вербах, берестах, жовтій акації та бузині»

¹ Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К.: Рад. письменник, 1988. У ній: Немає загадки таланту... Частина перша: Григорій Тютюнник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 64.

(«Коріння») – писав він про свої родові джерела. Зазнав усіх випробувань, що випали на долю його голодного покоління. Оскільки 1937 р. було безпідставно заарештовано батька, деякий час виховувався в родині дядька, батькового брата Филімона, котрий тоді працював у Донбасі. Трудовий життєвий шлях юнака складався типowo – як у сотень тисяч його сільських ровесників того часу: по закінченні війни навчався у Зінківському ремісничому училищі, далі працював на заводі (за самовільне рішення покинути завод відбув чотири місяці в колонії, де зарекомендував себе найактивнішим читачем бібліотеки), потім у колгоспі. На знак протесту (неприйняття) проти материного бажання влаштувати своє особисте життя покинув рідне село й завербувався у Донбас. Армійська служба в морському флоті Далекого Сходу (включно із навчанням у тамтешній вечірній школі) остаточно загартувала його самостійний характер: на час вступу до Харківського університету (російське відділення філфаку, закінчив 1962 р.) це вже була досить сформована молода людина, яка вмiла не зраджувати своїм моральним принципам.

...Щасливі п'ять років навчання в університеті на філологічному факультеті, те, що я й любив. І російське відділення – те, до чого я звик, до чого мене готували школа, армія, напівросійське донбасівське оточення¹, –

так прокоментував він той час у своїй автобіографії. Залишалось ще пройти складну науку обирати власні пріоритети.

Учителювання у Донбасі (край складного конгломерату різних ментальностей українства, де свого часу здобували свої життєві «університети» І. Дзюба, І. Світличний, В. Стус), де викладав російську мову й літературу, вже за рік почало приносити невдоволення: Григорій Тютюнник дедалі частіше починав «ловити» себе на думці, що час «починати щось для себе», бо через всілякі моральні утиски та приниження шкільним керівництвом («Самолюбство чи непомірно розвинене почуття незалежності?» – запитує він сам себе) з'являється «відчут-

¹ Там само. – С. 32.

тя таке, немов в душі усихає самий любий серцю паросток»¹. Він писав:

Живу я так собі, працюю і жду тої хвилини, коли можна залишатись з самим собою. Думок багато, особливо ночами...².

Згодом він навчиться всі свої душевні сили спрямовувати на формування внутрішнього мікрокосму, вслухатися в динаміку власного духовного «дозрівання», занотовуючи «віхи» того непростого процесу на папері (що засвідчують щоденникові записи), аби краще розуміти як внутрішні резерви власної душі, так і мотивацію психологічних колізій своїх героїв.

Уже багато написано і про вплив на нього Григорія – старшого (на одинадцять років) брата (по батькові), і про непрості часом їхні стосунки, що, однак, розвивалися за принципами й максималізму, й братерської солідаризованості та завше вимірювалися критеріями чесності – у повсякденні й творчості, а також повної віддачі тій справі, що її обрано серцем.

У листі до дружини Григорія Тютюнника Олени Федотівни Черненко письменник писав:

...я любив Григорія щиро, навіть хворобливо щиро, коли так можна сказати [...] Однак скажу тобі й зараз, і через кільканадцять років, якщо доживу до того часу: ми з Григором мали на деякі речі принципово різні погляди, бо прожили різний вік і в різні епохи формувалися, а вони в нас так часто міняються...

У цих рядках розкривається не тільки сповідання «чесності із собою», а й складна динаміка «доростання» душі до розуміння Іншого: хай і рідного, але іншого, інакшого, заґрунтована у постійній самопсихоаналіз. І далі – повна зболеної гіркоти сповідь:

І коли б я тільки лацився до старшого брата, видатного письменника, коли б жував лише готовеньке – я ніколи не був би достойним його страдницького життя і страдницького життя нашого батька, що подарував нам життя, а сам пішов разом з мільйонами встигати кістками

¹ Черненко О. Не міліє пам'яті криниця: Спогади про Григорія та Григора Тютюнників. – К.: Ярославів Вал, 2001. – С. 244.

² Там само.

вічну мерзлоту, позаяк теж не міг не думати самотужки і теж мав душу, як відкрита рана; я просто не був би по роду-племені Тютюнником і в такій великій мірі братом свого брата. [...]

Ми десятки разів сперечалися і десятки разів простоквали потім до світання на мосту або дець під сосною, з радістю закоханих молодят відкриваючи один одного – адже ми тільки в п'ятдесят другому році сказали один одному «брате» – обидва покарьожені, зіжмакані занадто вже суворою до нас долею і тяжкими, хоч і не однаковими за формою муками¹.

Григір, як, власне, і все покоління українських шістдесятників, яким було недодано у радянських навчальних закладах істинних знань про набутки світової культури (та й рідної також), наполегливо й досить системно займався самоосвітою. Тим-то часто відпочинок братів Тютюнників у рідному селі (умовний відпочинок, бо насправді кожен, плакаючи надію написати шедевр, використовував цей час для письменницької роботи) був освячений іменами митців світового рівня. Як згадує дружина Григорія Тютюнника, одне з «відпочинкових» літ було наповнене читанням роману Р. Кента «Це я, Господи», що його привіз із Харкова до села Григір, та привезених Григорієм таких книжок, як «Слова» Сартра, творів Ніцше, Е. Роттердамського, а вже у Зінькові їм пощастило «розжитися» книгами Ібн-Сіни та Ібн-Хозма, сонетами Сааді, якого все товариство Тютюнників любило читати напам'ять. Такі «самоуніверситети» високого штибу формували в ньому художній смак, схильність до розмислової аналітики, асоціативного мислення та конкретизації проблематики людського буття як сфери не стільки подієвої, скільки психологічної. А вже «типи» – ті людські характери «тютюнниківського» наповнення – то вже «золоті розсипи», що їх дарувало навколишнє життя: треба було тільки вміти побачити й серцем відчутти людину.

У цьому контексті «перебування» письменника у колі найрізноманітніших майстрів слова різної стильової мачери сам собою напрошується висновок, що незалежність його мистецького пошуку (який, власне, пошуком

¹ Там само. – С. 171–172.

і не був, а відразу став заявкою на самотність) формувалася в умовах ризиків наслідування й спокуси «дорівнятися» до світових «метрів», а послідовне прагнення залишатися самим собою певною мірою було актом творчого спротиву, творчої мужності й послідовності.

Сам же Григір Тютюнник за характером був досить самодисциплінованим – змушував себе до систематичної праці, бо над усе ставив самоосвіту й самовиховання. І водночас рефлексивним: умів прислухатися до себе, вловлювати й аналізувати порухи власної душі й власного болючого розмислу: це значною мірою допомагало йому створювати переконливі типажі «тютюнниківських» за духом характерів. Звідси – і його вразливість попри очевидну самодостатність. «Прямостояння» ж письменника полягало в тому, що не вмів підлабузнюватися, пригинатися, підлаштовуватися, служити, «вписуватися»: він – один із-поміж небагатьох, хто до останнього залишався самим собою – і в цьому бачив людське призначення.

У 1961 р. Григір Тютюнник написав перше своє оповідання «В сумерки» (російською мовою) – дебют відбувся на сторінках союзного журналу «Крестьянка». У 1963–1964 рр. працював у редакції газети «Літературна Україна» (саме там він опублікував одні з перших своїх оповідань «Дивак», «Рожевий морок», «Кленовий пагін», «Сито, сито...», а також низку нарисів, писати які, за його зізнанням, ніколи не любив). Тоді ж прийшли до читача нині хрестоматійні новели «Зав'язь», «Місячної ночі», «Смерть кавалера», «На згарищі», «Чудасія» та ін. (надруковані у часописах «Дніпро» та «Зміна» (пізніше «Ранок»)).

Далі була робота у сценарній майстерні київської кіностудії імені О. Довженка, де Григір Тютюнник працює над літературним сценарієм за романом Григорія Тютюнника «Вир», згодом – редакторсько-видавничу робота. Проте праця над власним художнім словом за максималістської вдачі Григора потребувала повної віддачі, й незабаром він стає «вільним художником», не вільним хіба від власної самовимогливості й пекучого максималізму.

Письменникове вдвляння у повсякденне життя, точніше, у «правду життя», помножене на вміння «побачити», а відтак передати на папері, створювало ефект «правди народного слова»¹. Тим-то всі, хто знався на справжній літературі, визнали Григора Тютюнника відразу й остаточно. Інша річ, як вони сприйняли сам факт появи такого висококонкурентного письменника. Адже безперечно визнання мало й зворотний бік: стосовно різкого й неоступливого, незалежного в оцінках і судженнях Григора множилися ілюзорні підозри, на його адресу з офіційних кабінетів, із кулуарів та «офіційних душ» лунали різні недоброзичливі (пошепки й уголос) закиди, натяки, а то й безпідставні звинувачення, що їх він, усвідомлюючи свою людську й мистецьку правоту, важко переживав. Тому у Григорових всевидящих очах було «трохи втоми всерозуміння» і – великий сум. І. Дзюба уточнює портретну характеристику:

Але сум не такий собі романтично-сентиментальний, «красивий». Ні. Важкуватий, застиглий. На самому денці його лежала зболена твердість. Здавалося, тими очима промовляла сувора печаль правди².

Власне, саме очі – як віддзеркалення «істинної мови» душі (чи не найпромовистіша художня деталь у творчій палітрі майстра) тожні, за Григором Тютюнником, совісті. Про це гарно сказано в того ж таки І. Дзюби:

Брехуни, пристосованці, кар'єристи, службисти, адміністратори сервілістичного правопорядку в літературі та інші фальшиві люди боялися Григорових очей. Буквально уникали його погляду, ховали свої очі: «Не дивися на мене так», – просили³.

Письменник усвідомлював і осмислював усе, чим займався: психологія власної душі й психологія творчості переплелися в його долі в досить органічній сув'язі. Власне, щоденник Григора Тютюнника – то психологічна рентгенограма душевного життя людини не тільки

¹ Дзюба І. Смуток правди в Григорових очах // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 3: Літературні портрети. Дніпровський меридіан. Зі спогадів. – С. 800.

² Там само. – С. 802.

³ Там само.

вдумливої, а й совісливої, рефлексивної, здатної до нещадного самоаналізу: «Не знаю тяжчого почуття, ніж невдоволення написаним. Воно їсть душу, як іржа залізо. Здається, немає точнішого визначення»¹. А ось ще один щоденниковий запис: «Сидів і думав: чому мені завжди чогось не вистачає? Хай не для щастя – для душевної рівноваги хоча б»². Пошуки душевної рівноваги виявилися непосильним випробуванням для чутливого письменникового серця. Тому й писав: «Сумніве! Мій ти мучителю й помошнику! Як тяжко з тобою і як страшно залишитися без тебе»³. І ще, зболено: «Хоч би день, один-єдиний день прожити в душевній рівновазі!»⁴.

Щоправда, надзвичайна вірність «правді життя» у всіх її деталях – атрибутивних та психологічних, заборона собі самому бавитися із правдою, невідступність од правди, природність у поводженні з іншими компенсувалася у Григора Тютюнника наявністю вродженого артистизму – зрештою, він був у нього природним, як і в Миколи Вінграновського – двох неперевершених лицедіїв, незрівнянних виконавців своїх власних творів. Тільки якщо поет М. Вінграновський озвучував свої емоційно насажені поезії вже тоді, коли вони були сотворені, відшліфовані, то прозаїк-новеліст Григір Тютюнник оприлюднював свої «оповідки» ще до того, як їх було покладено на папір, проходячи своєрідний процес поріднення зі своїми героями «на людях», перевіряючи життєдоцільність задуму на слухачах і водночас шліфуючи його вголос: відчуті й відкоригувати характери в «ролях» було для нього прийнятнішим. Адже й сам почувався дійовою особою тієї великої містерії душі людини ХХ століття, що її наважився розкрити через характери своїх сучасників.

¹ Немає загадки таланту... – Частина перша: Григір Тютюнник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 63.

² Там само. – С. 62.

³ Там само. – С. 70.

⁴ Там само. – С. 63.

...Немає загадки таланту? Є: «Думати на папері»

Коли ми говоримо про Григора Тютюнника як правдошукача й неперевершеного характеротворця, часто забуваємо про оте його болісне намагання пізнати самого себе, свою складну натуру, а ще – намагання до-скіпливо проаналізувати власний психічний стан у період виношування й втілення художнього задуму, простежити оте диво із див – народження письменницького твору. Григір Тютюнник, який розвивав у собі хист людинознавця, був совісливий не тільки у стосунках, а й у творчості, що прийшла до нього зрештою як професійне заняття, всі етапи якого він аналізував і намагався мудро дати їм свою оцінку.

Міметичний спосіб художньої інтерпретації життя, навіть якщо за цим стоїть виснажлива совісна праця, видався Григору Тютюннику чимось силуваним, нав'язуваним людській природі.

Може, це риття в собі, але писати мені трудно. Яюсь стидно замість живого слова писати значками про свої почуття. Фальшиве щось є в цих значках і в самому процесі писання. Може, про це найкраще мовчати, хто вміє, –

ззнавався він у листі до дружини брата Григорія Олени Федотівни Черненко¹. Болісно відчуваючи певний розрив між живим, мовленим словом і словом писаним, знаковим, він зберігав свою правічну селянську природність сівача, який звик до «живого» спілкування з усім, що приходить у життя притаманним йому шляхом. Звідси – його специфічна усна апробація мало не кожного нового твору – як засів зерна. А вже написання, очевидно, асоціювалося у нього із проростанням зела.

Новели та оповідання й справді народжувалися в Тютюнника по-особливому: спочатку виникали в уяві чи, радше, зі споглядання реального життя, а потім «програвалися» на слух на людях – як правило, в ролях, майстерно, артистично. Так подати слухачам ту чи ту

¹ Черненко О. Не міліє пам'яті криниця: Спогади про Григорія та Григора Тютюнників. – С. 244.

життєвську історію, ситуацію, характер міг лише Григір Тютюнник – артистичний, мембранно-чутливий на читацьку реакцію. А вже після цього починалася копітка виснажлива праця над словом. Виснажлива, бо в безпосередній процес написання твору письменник вкладав надзвичайно багато емоцій, переживань, внутрішніх перевтілень. І – сумнівів. Недаремно ж був переконаний: «Створити художній твір – значить у чомусь вичерпати себе»¹. Це диво творчості зачаровувало і його самого незбагненністю своєї динаміки й розгортання. Звідси – його намагання самому, на власному «матеріалі» розібратися в тому специфічному творчому процесі. Тим-то в його щоденниках так багато записів, що стосуються саме літературної праці й дають уявлення про роботу письменникової душі не тільки у часопросторі художнього твору, а також у часопросторі його естетичної системи та системи етичних координат. А крім того вони свідчать про те, що художня творчість була для письменника процесом осмисленим, вона ставила перед ним усе нові й нові виклики, і він вдумливо шукав відповідей, які б задовольнили його допитливий розум. Адже був свято переконаний: «Те, що називають вершиною таланту, – то вершина критичного ставлення до себе»².

«Літературний матеріал повинен злежатися в мені, як сіно в стіжку, щоб кожна стеблина пропахла ароматом іншої»³, – так образно висловлюється Григір Тютюнник про сам процес взаємозалежностей рівнозначних для письменника величин у побудові художнього твору.

...Мені потрібен такий факт, і тільки такий, який максимально вирадить сутність мого героя⁴;

...Оповідання – найближче до поезії, до почуття⁵;

...Речення художнє – як чаша терпіння. Воно повинне бути повним, але не переповненим⁶;

¹ Немає загадки таланту... – Частина перша: Григір Тютюнник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 57.

² Там само. – С. 69.

³ Там само. – С. 57.

⁴ Там само. – С. 58.

⁵ Там само. – С. 55.

⁶ Там само. – С. 68.

...Мені потрібно ще й вчитися думати на папері¹;
 ...Питають часто, над якою темою працюю. Ніколи не працював над темою. Завжди працюю над почуттями, що живуть навколо мене і в мені;
 ...Написати добре – значить не написати нічого зайвого;
 ...Не можна писати новели мовою роману².

І нарешті:

...Найважче для художника – писати, але ще важче не писати. В одних лежачих він і живе ціле життя³.

І найпотаємніша мрія:

Ото щастя – написати таку книжку, щоб читач навмисно розтягував читання її найдовше, мадав недочитані сторінки і думав радо: ще є, ще й на завтра зостанеться⁴.

Це – тільки дециця з творчої лабораторії письменника, його спроба досягнути своє мистецьке призначення і тягар відповідальності за народжене ним художнє слово. А ще його щоденники відкривають нам усю міру нещадної вимогливості Григора Тютюнника до самого себе, його вищої проби самокритичності – аж до безжальності (тоді, коли він катується своїми людськими слабкостями чи професійною незрілістю, сумнівами чи пошуком єдино точного, безпомилкового слова), дають можливість зрозуміти, що творення прози – то не є така собі забава, сховак від реального життя, а «чорна письменницька робота, катувальниця наша і радість» (з листа Григора Тютюнника до брата).

«Іноді я відчуваю людину, як рана – сіль»⁵ – це не порожні слова, а вміння (чи присуджений долею обов'язок?) узяти на себе всю ваготу трагізму своєї доби, перепустити через власне серце весь драматизм існування в лежачих тоталітарної системи, яка гнітить, деформує особистість. Особливо йому боліла втрата людиною своєї екзистенційної автентичності, закоріненої в ментальні

¹ Там само. – С. 69.

² Там само. – С. 63.

³ Там само. – С. 62.

⁴ Там само. – С. 63.

⁵ Там само. – С. 66.

національні глибини, необхідність вибору, який не завжди був на користь одвічної традиційної моралі – такі деформації письменник сприймав як ущербну неповноту людського буття у його персоналізованому вияві.

При цьому попри весь трагізм такої важко осмисленої ситуації авторова позиція, як правило, не сприймається читачем як остаточна негачія, оскільки симптоми притосуванства подавалися письменником радше як своєрідний виклик людської природи існуючій системі взаємозалежностей між людиною та державою (ідеологією). Письменник намагався привернути увагу до тих, здавалося б, банальних, ужиткових концептів людського буття, які, замулюючись нашаруваннями фальшу й облуди, втрачають свою енергетичну силу й спромогу підтримувати не тільки національний, а й взагалі індивідуальний дух розвитку.

Григор Тютюнник обстоював власний кодекс добра і зла, його етичні погляди ґрунтувалися на народних уявленнях та віруваннях, усталених у правічних традиціях. У цій ієрархії чеснот української людини найпочесніше місце віддавав доброті, совісливості, чесності, милосердю.

Ідеалом для мене завжди були й залишаються доброта, самовідданість і милосердя людської душі в найрізноманітніших проявах¹, –

сказав письменник в одному з небагатьох своїх інтерв'ю. Саме людську доброту в ограненні немеркантильності цінував над усе, не раз повторюючи, що його герої добріші, ніж герої В. Шукшина, з чийми популярними творами тоді, в 70-ті, порівнювали прозу Григора Тютюнника. І пояснював це так: бо вони завжди когось або щось люблять – природу, землю, працю, люблять добро робити. Причому не приховують своєї любові, хоча й не демонструють її аж надто відверто.

Щоб передати таку автентичність української душі, її властивість, авторові на допомогу завжди приходять відчуття міри, яке тільки й робить письменника Майстром. Згадаймо, як тонко й тактовно, без жодного зайвого

¹ Там само. – С. 135.

штриха, передає він несподівано щемливе Санькове почуття до Софійчиного немовляти (оповідання «Дикий»):

– Давай подержу, – сказав похмуро і відчув у грудях терпке незнайоме тепло: ніколи ще дітей у руках не тримав. – Давай, давай, – простяг до Софійки дві великі, немов колиска, стулені докупки долоні.

Софійка глянула на ту коліску, ледь затримала на ній похлопиви, змучені соромом очі, повагалася – люди ж кругом, – тоді таки поклала в неї дитя.

– Не впусти тільки гляди, – і бгала, бгала швидкими пальцями пелюшки, обгортаючи ними легеньке, як пір'їна, і – Санько чув це крізь ситець – шовково-ніжне тільце, доки таки скужеляла чепурний білий снопик, оперезаний червоною стрічкою.

Санько не віддав того снопика одразу, хоч Софійка простягла до нього руки, а поклав собі на коліна і аж тоді побачив двоє оченят – просинюватих, як не доспілий ще терен в отому своєму туманці. Оченята дивилися мимо Санька в небо і були такі спокійні, такі пречисто лагідні...

– Ну, як живеться на світі? – спитав Санько в тих оченят, але вони й не ворухнулися навіть і так само пречисто – ні подиву в них, ні турботи – дивилися в небо, тільки соска швиденько ворухилася¹.

Власне, все складне насправді дуже просте у своїй прозорій глибині: Григорій Тютюнник вважав найвищою наукою життя – мудрість, а найвищою мудрістю – бути добрим. Однак саме така мудрість і виявляється найважчою, оскільки потребує від людини такої моральної висоти, яка вже чи й можлива в тоталітарній атмосфері нищення всього живого, життєдайного, яка підриває самі засади селянської моралі.

І боліло йому серце за всіх покривджених. Сам завжди слухаючись совісті, він і від людей вимагав також жити по совісті або, як він казав, із *неушкодженою совістю*. І тяжко страждав, зазнавши розчарувань. Ніщо так боляче не б'є людину, як брехня, повторював письменник, маючи *абсолютний слух на правду* та інтуїтивне відчуття найменшого фальшу. Треба розуміти, яка це нелегка ноша – мати таку природну властивість. Адже в

¹ Тютюнник Гр. Дикий // Тютюнник Гр. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1981. – С. 167.

такому випадку совісна людина переживає не тільки сором за іншого, розчарування в іншому, відчуття розриву природного морального ланцюга, а й свою нібито провинну, свою власну «ушкодженість», розрив між реальним та ідеальним.

А ще Григорій Тютюнник умів побачити в людині її біль та муку навіть тоді, коли вони німо застигли в очах. І зізнавався в одному зі своїх записників – не людям зізнавався – собі самому: «Я люблю стареньких і малих – і тих, і тих за мудрість і доброту»¹. Відчував і давав відчуття це й нам, читачам, що немає страшнішого, ніж черствість та самотність: перегорніть кілька сторінок оповідання «Вуточка», з якого віє пронизливою людською самотиною. Написане психологічно точно, воно передає всю гаму почуттів старої жінки, яка втратила Божий дар бачити білий світ, тонко фіксує відчуття її незрячості: має баба тепер навіть «невидючі руки» – така яскраво подана деталь промовляє читачеві більше, ніж будь-які розлогі розповіді. Безпорадна, покійно усміхнена «кудись у порожнечу», з почуттям провини перед синами за те лихо, що так несподівано її спіткало, Вуточка, як її кличуть у селі по-вуличному, переймається теплим почуттям до людей, які вряди-годи щось та й допомагають: то листа відписати, то на стежку вивести, якою вона потім несе «на вустах лагідну, ніби назавжди зашперхлу посмішку вдячності...»². Письменник не тільки передає фізичний стан незрячої жінки, а й глибоко проникає в її психологію, розуміючи й показуючи нам, що темінь «затулила від старої не тільки сонце, а й ті нерясні спогади, бо ніщо вже їх не будило»³.

Справді, зв'язок між природою, її суголоссям та емоційним звучанням людської душі, їхній глибинний взаємозв'язок помічено надзвичайно тонко й навіть дещо несподівано. А крім того, приходиться ще й відчуття ніяковості й болю за ту бабину змору, що нею наливається від безнадії побачити синів її вутле тіло, за її незмірну самотину у порожній хаті, що стоїть посеред села

¹ Немає загадки таланту... – Частина перша: Григорій Тютюнник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 67.

² Тютюнник Гр. Вуточка // Тютюнник Гр. Вибрані твори. – С. 67.

³ Там само. – С. 66.

«одинок і теж ніби сліпа». Таке надзвичайне вміння розбудити у читачеві співпричетність до долі іншого, викликати співпереживання – ознака хисту справжнього майстра пера.

Тут виявляються не тільки чуттєве осягнення письменником складної теми, розвинене асоціативне мислення, а й мудра аналітика, пропущена крізь чутливе «мисляче» серце. Така Тютюнникова *кордочутливість* вирізняється особливою глибиною проникнення в людську душу саме завдяки вмінню змодельювати ситуацію не тільки у своїй уяві, а й у своєму серці, змусити його забуватися в чужому ритмі, аби потім той ритм чужої – але не байдужої письменникові – душі, достовірно передати за словами новелістичного письма.

Саме у філософському просторі *кордоцентризму* Г. Сквороди та П. Юркевича розгортається *неонародницька парадигма* художнього осягнення світу Григором Тютюнником, тоді як його *суворий модернізм імпресії почуття*, що «виростає» із *жорсткого реалізму «правди факту»*, певним чином відбувався у межах *екзистенціалізму* з його тяжінням до межових ситуацій. Однак у прозописі письменника такі ситуації, що обертаються у парадигмі народження / смерть, мають особливий *лапідарний психологізм*, забарвлений по-селянськи мудрим світосприйняттям, без натужного надриву, без надміру сугестивованого трагізму. А тому можемо говорити, що Григій Тютюнник відкидав трагізм абсурдного існування як житейську філософію, вибудовуючи свою художню логіку екзистенційного вибору не на користь втечі «у ситуацію», а на користь виходу з неї через установлені традиційні моделі поведінки з виразним моральнісним імперативом.

Так, справді: концептуальність точного відображення життя народжується в Григора Тютюнника із *ситуації*: її природи, специфіки, логіки розгортання. Зрештою, їй підкорюється весь плин зображуваного життя, перипетії долі, вчинки, особливості характеру.

Дефальшований героїзм у системі фальшивих кумирів і цінностей, сповідуваний письменником, потребував суворого, часом жорсткого реалізму у відтворенні життя: так постає *тютюнниківський*, певною мірою *ідеалі-*

зований реалізм як своєрідна «печаль правди» (І. Дзюба). Він продиктований у Григора Тютюнника намаганням уникнути фальшу в усьому: і в малому, і в великому – від стосунків із друзями чи односельцями до виписаного серцем Слова.

Це потребувало особливого шліфування письма, вивірення його на точність, несилуваність, максимальну природність.

З появою творів Григора прийшла в літературу нова художня фактура: правдиве, жорстке, вивірене авторською вимогливістю слово, яке само собою відкидало полову банальності, наліт сентиментальності, було оголене, немов відвіяне зерно, й не поступалося стефаніківському слову...¹

І лише відсвічування цього жорсткого реалізму тонкими вкрапленнями експресіонізму та імпресіонізму створювали певне природне *ідеалізоване психологічне тло*, на якому людська душа увиразнювалася як жива й трепетна субстанція.

Фактурне бачення життя диктувало письменникові принцип розгортання *ситуації*, а в ній характеру, причому ці «величини» у письменниковій ієрархії зображальних засобів рівнозначні й взаємовпливові: одне формується іншим рівною мірою: із ситуації «виростає» виявлення тих чи тих граней характеру, а сам характер, своєю чергою, впливає на ситуацію – через моральний вибір – і таким чином пом'якшує деструктивний потенціал окресленої ситуації.

У прозі Григора Тютюнника розгортається не так ситуація *«людини зі страху»* (Р. Андріяшик), як *людини із сум'яття* душевного, оскільки страх той притлумлено й «загнано» у підсвідомість. Письменник завжди обирає ситуацію, всередині якої щонайкраще може показати, як набирає «градусу» падіння моральна деформація людини у відповідних соціальних обставинах. Однак при цьому екзистенційно межова ситуація завжди пом'якшена питомо українськими рисами вдачі,

¹ Іваничук Р. Один лише штрих // Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – С. 295.

як-от доброта, милосердя, мудрість житейська – навіть якщо вони вгадуються лише у підтексті – як потенціал, що його людина завжди може, зробивши відповідний вибір, використати на загальне (і своє власне) добро.

Маємо тут не стільки нагнітання самонегації у відчутті неповноти свого людського буття, надщербленості екзистенції, скільки художній аналіз ситуації пристосування пластичної (за І. Дзюбою) людської душі, яка сприймається читацькою свідомістю як своєрідний виклик, – а вже тому гостро соціальною, конструктивною за своєю потенційною природою, бо спонукає, щонайперше, до самоаналізу.

Теперішня наша література прямує до цікавих ситуацій, у яких діють нецікаві люди або ще гірше – вигадані, –

зафіксував Григорій Тютюнник своє спостереження на сторінках записника 18 квітня 1960 р.¹ «Свої» ж ситуації письменник виношував під серцем, як дитину – саме тому його герої ніколи не видавалися вигаданими, сконструйованими:

Страх як люблю згадувати. Кожне оповідання лежить під серцем (хоч я його знаю) аж доти, доки не стане мені спогадом².

Якщо вдатися до засад психології творчості, то, власне, це і є яскравим прикладом дії «закона перемоги спогаду», за яким відбувається «створення порядку з хаосу», а саме: коли давно поховані, а радше приспали до часу комплекси колишніх вражень, зазнавши цілком таємничої магії асоціативних «сцеплень», за І. Франком, видобуваються, трансформовані у щось цілком нове й несподіване, на денне світло «верхньої» свідомості. «Перемогти спогад, в той спосіб, щоб його відкрити наново у відповіднішому порушенні»³ – те, що є,

¹ Немає загадки таланту... – Частина перша: Григорій Тютюнник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 54.

² Кравчук М. «При сонці, в Тетієві» // Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – С. 300.

³ Ліпа Ю. Бій за українську літературу. – Варшава: Народний стяг, 1935. Цит. за передруком: Український засів. – 1993. – Ч. 4 (8). – С. 43.

за Ю. Липою, народженням «другої реальності», або художньої матерії¹.

Тим-то Григорій Тютюнник залишився в українській літературі не тільки неперевершеним *майстром відтворення ситуації*, а й *майстром відтворення характеру, портрета, діалогу*, вміло користуючись внутрішнім механізмом розгортання зафіксованого колись і пробудженого в потрібний момент спогаду. Він, зокрема, писав:

Письменник повинен не просто стежити за вчинками героїв, а думати над ними².

«Думати на папері» – такою була концептуальна письменницька самонастанова Григора Тютюнника, яка й дисциплінувала й стимулювала його художнє слово. Осмислена. Вимоглива. І продуктивна. Адже він намагався все робити в цьому житті по-селянськи мудро й доботно. Очевидно, від самого початку творчого шляху відкрився йому секрет «чистого аркуша паперу», який має свою креативну потенцію й провокативну потугу: треба тільки змобілізувати себе до конструктивної праці. Така імперативна самовимога письменника й була певною відповіддю на запитання: чи існує загадка таланту?

...Григорій Тютюнник завжди надзвичайно любив своїх героїв – часто безталанних, невдатливих, безпорадних, не без якихось химер чи вад, не раз битих лихом, часто гострих на слово, навіть в'їдливих, але загалом добрих, незлобливих, нездатних на підлість чи мстивість. Досить згадати, як поквитався за кривду німий Павлентій з оповідання «На перекаті». Чутливий на образу, він не може забути удару батою, яким покарав його в дитинстві об'їждчик Захарій Шашло тільки за те, що збирав на колгоспному полі колоски. По роках Павлентій став свідком того, як цей же Шашло знущався над дітьми. Парубок вирішив-таки помститися кривд-

¹ Детальніше див. про ці процеси в: Тарнашинська Л. Іван Франко – Юрій Ліпа – Богдан-Ігор Антонич: народження «нової дійсності» (до питання психології творчості) // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – С. 27–40.

² Немає загадки таланту... – Частина перша: Григорій Тютюнник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 46.

никові – та все, на що він здатний, то це викупати Захарія у холодній воді.

Юхим Кравчина і дядько Никін, учитель Федір Несторович, сліпа бабка Ганна, прозвана Вуточкою, працьовитий Іван Срібний, Ладко, старі Марфа й Терешко, Степан Сакрамент і Артем Безвіконний, Стволоос і Калюжний... Усіх їх ріднять такі риси, як доброта, чуйність, людяність, готовність вислухати й допомогти.

Сам у житті різкий, вибуховий, письменник культивував у художніх творах образ людини доброї, незлобливої, здатної на самоконтроль емоційної сфери. Так, Артем із незакінченої повісті «Житіє Артема Безвіконного» дає (з волі автора) таку просту, нелукаву пораду: «Ти, пеемаш, зразу ніколи не сердься, не спіши сердитися, а спробуй засміяцца, воно тоді полегша...»¹. Або згадують односельці покійного Степана: «Лайкою не брав, а все добрим словом умів якось. Того й слухали всі»²... – це з новели «Три плачі над Степаном». А ось як навертає до добра Устим Оляну з однойменної новели: «Колись люди вставали та богу молилися, а ти – лаятися мерщій...»³.

Створивши цілу галерею портретів людей села, показавши «соціальну і трудову пластичність селянської вдачі»⁴, Григор Тютюнник не просто розкрив національний характер у різних його соціальних, моральних, психологічних проявах, а сягнув своїм чесним художнім словом тієї міри дослідження життя, яка дає змогу говорити про типологічне узагальнення цього характеру, який несе у собі код генетичної пам'яті народу.

Письменник М. Слабошпицький писав:

...Якщо через кілька століть люди захочуть дізнатися, що то за істоти були – останні з могікан безжально зни-

¹ Тютюнник Гр. Житіє Артема Безвіконного. З незакінченої повісті // Тютюнник Гр. Вибрані твори. – С. 560.

² Тютюнник Гр. Три плачі над Степаном // Тютюнник Гр. Вибрані твори. – С. 263.

³ Тютюнник Гр. Устим та Оляна // Тютюнник Гр. Вибрані твори. – С. 268.

⁴ Дзюба І. Смуток правди в Григорових очах // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 3: Літературні портрети. Дніпровський меридіан. Зі спогадів. – С. 803.

щеної селянської цивілізації, то найкраще вони це зможуть вивчити саме за Тютюнником. У цьому художнику слова гармонійно поєдналися філософ, історик і соціолог, аніде не заступивши саме художника, який вивідав правду про свій народ¹.

Додам: і непересічний етнопсихолог, ще значною мірою не поцінований з цього погляду соціальною психологією як наукою. Тим-то варто вести мову про *художню аналітику* Григора Тютюнника: він свідомо відбирав для художнього зображення щоразу інший характер, щоразу інший типаж – і з цього калейдоскопу характерів витворюється типологічне узагальнення. «Великим людинознавцем» назвав Григора Тютюнника І. Дзюба².

Розвиток української етнопсихології як окремої дисципліни, що має базуватися на працях І. Нечуя-Левицького, М. Костомарова, Ю. Липи, Д. Донцова, позаматерикових дослідників М. Шлемкевича, О. Кульчицького, В. Яніва та інших, зокрема, довго замовчуваних, які попри все напрацювали значний пласт розуміння національного характеру, неможливий нині і без аналітичної прози Григора Тютюнника як одного з найвдумливіших майстрів, так би мовити, *художньої етнопсихології*. Саме вона в особі кращих письменників, які не цуралися реалістичного зображення життя, заповнювала ту лакуну, що її в силу колоніального становища України не могли наповнити науковим змістом професійні науковці. Аналітична проза Григора Тютюнника розкриває національні етнопсихологічні риси української людини крізь призму художнього – а тому опуклішого, стереоскопічного – бачення, сповідує типові українські етичні цінності, які справіку слугували основою народної моралі. Тобто ця перспективна гілка етнопсихології як науки, що вже має певний людинознавчий потенціал, має залучити до свого дослідницького інструментарію ті національно-психологічні (етнопсихологічні), художньо змодельовані й художньо наснажені риси характеротво-

¹ Слабошпицький М. З генетичної пам'яті народу. На здобуття Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка // Літ. Україна. – 1989. – 26 січ.

² Дзюба І. Великий людинознавець: До вивчення творчості Гр. Тютюнника // Урок української. – 2003. – № 3. – С. 38–41.

рення, що їх «увів» у поле художнього осмислення Григор Тютюнник, зокрема попрацювавши і в царині, так би мовити, *межової свідомості*, адже добре знав «„маргінальні“ кола, проміжні між селом і містом»¹. Йдеться насправді про «двічі межову» свідомість частини українства або своєрідну «межовість у межовості», оскільки сама українська ментальність у силу геополітичного становища України є межовою².

Саме через органічне поєднання рис філософа, історика, соціолога, майстра слова і пощастило письменникові щонайглибше в літературі другої половини ХХ ст. проникнути в ментальність українського селянина, як це вдалося свого часу В. Стефанику, а до того ж і в письмі досягнути стефаніківських висот. І, можливо, сягнути й того незміряного стефаніківського болю, що є четвертим мистецтвом... Бо Григорові Тютюннику, як, може, нікому іншому з-поміж його сучасників, боліло серце за всіх покривджених та упосліджених, за знедолених і безпомічних.

Ясна річ, в умовах тотальних заборон, підозр, в атмосфері страху підняти той глибинний пласт причин, що породили тотальні страждання українства, було неможливо. Аби збагнути всю міру «недомовок» письменника тієї доби, досить повернутися хоча б до оповідання «На перекаті», аби побачити, що письменник, розробляючи тут моральну тему, не докопується до істинних причин того, чому ж змушений був німий Павлентій збирати нужденні колоски на колгоспному полі, хто – і чому?! – вижен у його голодному дитинстві.

Згадаймо одну-єдину, повну глибинного значення у контексті тоталітарного режиму знамениту тютюнниківську фразу про «Сибір неісходиму» («Три зозулі з поклоном»): можна тільки здогадатися, яка напружена внутрішня робота відбувалася в письменниковій душі, якщо

¹ Дзюба І. Смуток правди в Григорових очах // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 3: Літературні портрети. Дніпровський меридіан. Зі спогадів. – С. 803.

² Див. про це: Тарнашинська Л. «...Чи ідеал вічної Європи є нашим ідеалом?» (До питання «інтуїтивної Європи» та «європейського місianства») // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – С. 444–445.

свої сумніви, відчуття не довіряв навіть щоденникові. Ті порухи душі – важкі й болючі – можна було вгадати хіба що за якоюсь фразою, вистражданою, виношеною і виваженою – до узагальнення, як-от у такому записі, що, очевидно, мав стати фрагментом якоїсь ширшої оповідки (саме так любив письменник називати свої новели й оповідання):

Дядько сидів і їв борщ у чайній...

– Чого ви, дядьку, такі худі? – спитав у нього племянник (на базар удвох приїхали).

Дядько перестав їсти і сказав:

– Ми перелякані. – І знову пристав до борщу¹.

Це вміння сконцентрувати всю напругу почуття в одній деталі, одній фразі, яка провокує читача на здогад, відчуття, інтуїтивне розуміння, «домальовування» уявою того, що залишилося поза «кадром», допомагало письменникові бути повнозвучним у мінімальних зображальних засобах. Вдумаймося в одну оту фразу – «Ми перелякані»: як багато вгадується за нею, написаною задовго до того, як в українському суспільстві стало можливим говорити про трагічні сторінки історії й злами людської душі.

«Люди зі страху», що прийшли в українську літературу в 60-х роках минулого століття, мали мужність зізнатися собі в цьому й змусити й читача замислитися над причинами появи такого *психотипу української людини*.

Переродження людини, яка втрачає розуміння істинних життєвих цінностей, справжній «смак» до землі, до праці на ній, а відтак і деморалізація цієї позбавленої своєї сутнісної природи людини, що ми виразно бачимо на прикладі Ониська («Гвинт»), – це наслідок цілеспрямованого розселяннювання села, що випало на долю Тютюнникових героїв. Письменникові надзвичайно болить таке жорстоке, цинічне у суті своїй витравлювання з селянина почуття господаря – і те він виразно показує у низці своїх новел, як-от «Облога», «Бовкун», «Комета», «Медаль», засуджує культивування споживацького став-

¹ Немає загадки таланту... – Частина перша: Григор Тютюнник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 72.

лення до життя, до природи («Син приїхав», «Оддавали Катрю», «Нюра», «Устим та Оляна», «Грамотний»).

Ці та подібні соціальні тенденції простежено в звичайних житейських ситуаціях, через людські характери, творенню яких значною мірою слугують і майстерні, місткі, максимально виразного стилю *портрети* – за сіб своєрідної тютюнниківівської індивідуалізації героїв. Досить прочитати декілька його простих і містких фраз – і ти зримо бачиш людину. А вже з того її зовнішнього вигляду можеш значною мірою скласти уявлення і про її внутрішню сутність. Причому, вирізняючи навіть якийсь гандж у зовнішності людини, прозаїк пише про неї з любов'ю, якоюсь турботливою співчутливістю – і в тому його письменницька мудрість, що її І. Дзюба означив як «широчінь співчутливої перейнятливості»¹.

Заклавши руку за спину і рипко потираючи долонями, Антін Волох швендяв по хаті – од столу до дверей і назад. [...] Був Антін змолоду сутуленький, плечі тримав рівно і не шкрюбав ногами по долівці, як завжди, а ставив їх чітко, як солдат² («Обмарило»);

...чоловік худий, цибатий, плоскогрудий, але широкий у кості – сорочка на його плечах розіп'ята, мовби кроляча шкурка на граблиці...;

...як швидко йде чи біжить, то крила старого суконного галіфе обмотуються навколо ніг вище колін, аж присвистують...³ («Деревій»);

Вдався Онисько ще замолоду собою непоказний, безтелесий, як висушена тютюнова бадиллина. Що не натягне на плечі, все на ньому теліпається, мов на одводині, і враз цівочками-стрьопами обростає...⁴ («Гвинт»);

Христоня сивий, як лунь. Лице, шия і навіть губи – білі, аж світяться немічно. Руки теж білі. Лежать на ціпку одна на одній, мов дві пелюсточки. Тільки ніс

¹ Дзюба І. Смукот правди в Григорових очах // Дзюба І. З криниці літ.: Твори: У 3 т. – Т. 3: Літературні портрети. Дніпровський меридіан. Зі спогадів. – С. 800.

² Тютюнник Гр. Обмарило // Тютюнник Гр. Вибрані твори. – С. 199.

³ Тютюнник Гр. Деревій // Тютюнник Гр. Вибрані твори. – С. 56, 57.

⁴ Тютюнник Гр. Гвинт // Тютюнник Гр. Вибрані твори. – С. 224.

у Савки не білий, а в чорному рябютинні, наче в нього шевських гвіздочків понабивано – вугрики вийшли¹ («Кленовий пагін»).

Вираз очей, манера говорити чи ходити, якась особлива усмішка чи характерне слівце – оце ті максимально використовувані характеротворчі засоби, що ними виважено послуговується Григор Тютюнник. Через те його герої – яскраві, неповторні, їх неможливо забути чи з кимось сплутати, адже подані крізь призму *граничної індивідуалізації*.

Саме через таку *антропологічну деталь*, як очі, активно присутню в арсеналі характеротворчих рис письменника, розкодовується вдача Тютюнникових героїв, їхні вади й чесноти. Тільки ця традиційна художня інтерпретаційна модель людського характеру завдяки якійсь особливій письменниковій енергетиці слова набирала такої креативності, виразності й переконливості, що годі було запідозрити тут якусь штучність, натягнутість чи гіперболізацію: така портретна характеристика сприймалася переконливо й органічно.

Адже моральним імперативом письменника було єдине: бути й залишатися самим собою. Такий принцип сповідував він сам, під таким кутом зору розглядав своїх героїв. У цій антропоцентричній парадигмі письменникові все було ясно й зрозуміло. Цю «ясність» можна окреслити гранично чіткими Стусовими словами:

Людина завжди мусить відчувати єдиний обов'язок – бути вдячним сином землі. Справляти свій земний обов'язок, тобто бути вірним самому собі, ще точніше – тим земним силам, які в тобі закладені².

Мовлені стосовно талановитого українського самітника – В. Свідзінського, вони щонайкраще передають внутрішню настанову й Григора Тютюнника, який цей обов'язок «бути самим собою» ніс від природної земної суті, і розрив між цим відчуттям та реальністю сприймав як розлам, кричущу невідповідність і несправедливість.

¹ Тютюнник Гр. Кленовий пагін // Тютюнник Гр. Вибрані твори. – С. 31.

² Стус В. Зникоме розцвітання: Твори: У 4 т., 6 кн. – Т. 4. – Львів: Видавничка спілка «Просвіта», 1994. – С. 352.

Тим-то не можна оминати увагою тему т. зв. *диваків* у творчості Григора Тютюнника: подібне трактування персонажів має як своїх прихильників, так і заперечувальників. Дехто відкидає саму можливість апеляції до такого визначення, так само як і покликання на творчість В. Шукшина, якою Григор Тютюнник (як і всі на тодішньому радянському просторі – і годі відкинути цей реальний факт) насправді дуже переймався, а самого Шукшина вважав своїм духовним наставником і, трагічно переживши його відхід, їздив на його похорон). Уникаючи паралелей між т. зв. диваками шукшинського й тютюнниківського стибу, оскільки це типи досить відмінні, суто національні, хоча й певною мірою інфіковані хронічними хворобами тоталітарного режиму, все ж маємо всі підстави вважати, що це психологічний витвір самої радянської системи: як своєрідний опір, «сховок», «втеча», зрештою, як виклик тим, хто намагався всіх уніфікувати й таким чином відрепортувати про створення виду *homo soveticus*.

Лише тип нібито дивака здатний був «нести» неушкодженою первісну людську сутність: у світі уніфікованих приписів, де витруювалась сама автентичність людини й процвітав її самозахист за принципом зрівнялівки «усіх під усіх», характер постає як результат подібних трансформацій та маніпуляцій – не стільки внутрішніх, скільки, може, зовнішніх. Тому автентичність індивідуума, його вірність своїй природі, яка протистоїть уніфікації й одноманітності, видаються дивацтвом: очевидно, цей феномен, породжений реаліями суспільних деформацій, потребує окремого розгорнутого дослідження.

Через внутрішній світ людини, звичайної, нічим начебто не примітної, сказати б, маленької людини, заманіфестованої українськими шістдесятниками («людини серед тижня»), письменник розкриває соціальні зрушення, процеси деформації у моралі, етиці, перерваність родового коріння, порушення традицій, що неминуче призводить до змін у людській психології та взаємостосунках; як ніхто інший у ті роки – через звичайні життєві колізії та спробу їх розв'язання людською свідомістю він переконливо показав залежність людської психології від соціальних зрушень та деформацій.

Однак найбільше імпонує письменникові зображення внутрішнього світу людини, що формується: дитини, підлітка. Це можна пояснити не тільки тим, що він намагається використати свій власний, глибоко пережитий досвід дорослішання у його зовнішніх, та надто внутрішніх, колізіях, що супроводжують цей процес¹, а, очевидно, більшою мірою тим, що письменникова душа найбільше розкошує у світі ідеальному, до якого тягнеться юна, незіпсована (навіть якщо вона травмована війною) істота у своїх пориваннях до справедливого, світлого, гарного. Саме цей ґрунт найбагатіший для вибудовування чіткої, зрозумілої психологічної та поведінкової логіки: характер тут – як молоде деревце, що тягне своє гілля вгору, до неба й сонця. Надто такими пластичними душами були наділені *діти війни* – ті, кому випало пережити всю жорстокість 40-х років минулого століття. З одного боку, дитина війни

твориться у традиційному інтонаційному ключі сироти, беззахисної самотньої істоти [...]. З іншого – своєрідна ініціація пробуджує величезні духовні ресурси, які ціннісно перевершують світ дорослих².

Письменник дуже тонко передає *вікову психологію* – від новел «У сутінки», «Сито, сито...» до повістей «Облога», «Климко», «Вогник далеко в степу»... Саме у тому віковому діапазоні, в якому найяскравіше проявляється найбільш прийнятна для письменника риса – *загострене почуття справедливості* – Григору Тютюнникові щонайбільше вдається *концептуалізація характеру* – у тих його характерологічних параметрах, що визначають стрижневість людини. Однак її подальше «прямостояння» (В. Стус) стає проблематичним, оскільки моральні якості, опукло проявлені в ранньому, підлітковому віці, поступово, під тиском зовнішніх обставин, стираються з «лица душі», змиваються, наче пісок, залишаючи по тому інший рельєф свідомості.

¹ Інтерпретацію Тютюнникового досвіду воєнного дитинства див., зокрема: *Захарчук І.* Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму). – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. – С. 325–339.

² Там само. – 325.

Саме тут письменник, який усіма силами уникає фальшу, проектує героя на самого себе. Насправді маємо подвійну свідомісну проекцію: на себе колишнього (у підлітковому віці) та на себе нинішнього (свідомість підлітка, бачена людиною з «відстані» й відповідним чином художньо скоригована).

Юний герой Григора Тютюнника у будь-яких обставинах постає як *відповідальна особистість*, яка прагне відстояти себе перед складним ворожим світом, репрезентованим в особі Іншого, соціуму, обставин, ситуації. Кристалізація характеру у підлітковому віці, за художньою версією письменника, зосереджується у площині почуття *власної гідності*.

Власне, у розгортанні цієї психологічно вивіреної *вікової вертикалі підліток / доросла людина* й полягає чи не найбільша заслуга Григора Тютюнника. Адже це дало йому можливість психологічно доказово показати, що людина приходить у цей світ сповненою ідеалістичних настанов, тому намагається культивувати в собі найкращі риси характеру, будучи певною мірою запрограмованою на ту ідеалістичну шкалу людяності національною моральнісною матрицею. І тільки соціум, надто соціум ущербний, агресивний, тоталітарний, роз'їдає цей процес кристалізації характеру, який від початку заповідається бути толерантним і до природних задатків, і до самого світу, й до інших людей.

Тим-то прозу Григора Тютюнника можна назвати гостро соціальною із чітко заявленою письменницькою позицією: соціум (суспільство) несе відповідальність за довоколишню моральну антиекологію людської душі, за деформацію характеру кожної окремо взятої людини.

На «хвилі» потрактування прози українських шістдесятників, зокрема Вал. Шевчука¹, який за внутрішнім складом та за художньо-світоглядною настановою є своєрідним антиподом Григору Тютюнникові, почали

¹ Див.: Тарнашинська Л. Свобода вибору – єдина форма самореалізації в абсурдному світі (Проза Валерія Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму) // Сучасність. – 1995. – № 3. – С. 117–128; Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 2001. – 223 с.

«приписувати» філософію екзистенціалізму і Григорові Тютюннику, часто за інерцією, своєрідною «модю» на дослідницькі моделі. Насправді як світоглядна основа творчості й «самостояння» він був чужим письменникові, який виховувався на засадах селянської ґрунтової потуги і навіть в особистому життєпросторі не належав до одинаків-самітників, а потребував віддзеркалення себе як у соціумі, так і в Іншому. Принцип асоціальності, виживання людини поза соціумом, відчуження й ескапізм мало сумісні із специфікою *відкритості*, що її закладає у світосприйняття українське село, яким і був вихований письменник, до якого прихилився душею. Саме село як могутній материк традиційної етнокультури виявилось найуразливішим до соціальних деформацій суспільства, тим-то його мешканці чи «ось-ось колишні» селяни й стали найяскравішою ілюстрацією художніх звинувачень письменника на адресу системи. Така мета – звинувачення системи у продукованій ідеологічними натхненниками руїні, що відбувається буквально на очах, і не могла передбачити інших, героїчних, сильних, «маскулінних» героїв-господарів, бо саме ця домінуюча риса – господаря – нещадно виполювалася зі світогляду селян. Інакше це була б інша проза й інший Григир Тютюнник.

Попри певні ідеалістичні ілюзії щодо можливості гармонізації системи *індивід / суспільство* письменник насправді усвідомлює, що протистояння людини й системи відбувається не на користь людини, оскільки її родове коріння й родове самоусвідомлення власної самодостатності підрубане тими драматичними колізіями в історії українства, що про них він міг сказати хіба пошепки або натяком.

Психологізм Григора Тютюнника, що його загалом можна визначити як *жорсткий психологізм*, надзвичайно лаконічний, але сутнісно вглиблений у логіку формування та розвитку характеру. За цим – робота над найбільш точним, адекватним відчуттю словом, віднайдення максимально промовистої деталі, що за рівнем майстерності сягає стефаниківської.

Фраза тютюнниківська по-особливому містка, образна, насичена спостереженнями, а тоді, коли треба ство-

рити портрет чи характер людини, – досить лаконічна. Часом же – надто, коли йдеться про змалювання природи, – може сприйматися і як самостійна новела:

Аж різь у очах – так ясно, так жовтогаряче надворі від прив'ялого осіннього сонця, спілих динь-дубівок, жовтосподих гарбузів, позбираних у купки, та запізнитого цвіту гарбузового, на котрий уже й бджоли не сідають, бо не про нього пора, а летять собі далі, на червоний будяк чи падалішню гречку¹ («Гвинт»).

Письменника найбільше непокоїли бездуховність, неможливість та спричинена об'єктивними обставинами нехиті людини сповна реалізуватися в цьому світі, виконати своє призначення на землі. І про це він писав з усією серйозністю й зболеністю.

Так, трапляється у його прозі й іронія – і вже на цій формальній підставі його намагаються нині «занести» до реєстру постмодерністів. Однак іронія Григора Тютюнника особлива: вона зболена (й болісна), тоді як у постмодерністів іронія знімає з себе будь-яку моральну відповідальність, переходить у скепсис і сарказм. Тютюникова ж іронія іншого змісту: це виважена апеляція зневіреного серця до тверезого розуму і водночас чуттєва апеляція до «активної» сили совісті, це, зрештою, посилення моральної відповідальності, а не її скасування.

Часто прозу Григора Тютюнника називають сповідальною на тій підставі, що в ній присутній чималий автобіографічний компонент. Однак, якщо це й справді сповідальність, то сповідальність особливого, тютюниківського штибу: *сповідальність аналітична*, хоча поєднання цих термінів насправді нібито взаємовиключається. Маю на увазі те, що письменникові не властиве спонтанне чуттєве «виверження» на папері свіжих вражень і спостережень: «виношеність» його героїв «під серцем» включає в себе й серйозну осмисленість, продуманість логічного розгортання психології характеру. Сам прозаїк, який виробив у собі звичку до самоаналізу, зв'язався про це у своєму щоденнику так:

Я сприймаю те, що мене оточує, і те, що діється навколо мене, спочатку почуттям, серцем, а вже потім усві-

¹ Тютюник Гр. Гвинт // Тютюник Гр. Вибрані твори. – С. 223.

домлюю, тобто страждаю двічі з одного приводу. Боже, як важко¹.

«Відшукування душевної рівноваги в стражданні, задоволення в горі і задоволення горем – ось його (мистецтва – Л. Т.) підступна мета»² – так резюмував свої міркування про дуалістичну природу художньої творчості В. Стус, ще один носій української «формули болю», який стверджував творчість як «гримасу індивідуального болю»³. Цю підступність літератури як художньої творчості, що живе за своїми законами жорстокої логіки, повною мірою відчув на собі і Григорій Тютюник.

Багато порушених Тютюником тем проектується на долю цілої нації. Це, зокрема, одна з чільних тем – тема батьківства з актуалізованим ним архетипом Батька (і Шевченкова тема байстрюківства, розгорнута Тютюником у новій історичній реальності та в новій соціальній ситуації), драматична, глибоко пережита й спроектована на долі багатьох персонажів.

Його творчість – це була правда, часом жорстока правда, але правда мудра, людяна, яка ніколи не виходила за межу, що за нею – натуралізм і смакування темних сторін життя. Культ правдивості й совісті, естетика моральної чистоти й цнотливості інтимних почуттів – такі уроки тютюниківської правди художності, в оптиці якої людина постає без прикрас і сентиментальності, але й не викликає відчуття надриву чи приниження: «золотий перетин» проходить через мудре співчутливе серце митця, яке ніколи не зважилося б відібрати в людини почуття її власної гідності. «Не варто писати правду, яка розслаблює людину, а не зміцнює її»⁴, – був твердо переконаним.

Треба пам'ятати, що у творчому спадку Григора Тютюнника – не тільки прозорі, талановито виписані новели й оповідання, не тільки типологічно подані ха-

¹ Немає загадки таланту... – Частина перша: Григорій Тютюник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 61.

² Стус В. Зникоме розцвітання. Твори: У 4 т., 6 кн. – Т. 4. – С. 347.

³ Там само.

⁴ Немає загадки таланту... – Частина перша: Григорій Тютюник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 66.

ракти українських селян, не тільки згустки художньої правди, залишені для осмислення етнопсихологам і широкому колу читачів, не тільки уроки безприкладної чесності «самого з собою» та іншими, уроки правдивості, чуйності та безкомпромісності, а ще також логічно вибудована «кардіограма» творчого зростання письменника, уроки творчого пошуку, письменницької самовимогливості. Це засвідчує його щоденник, де на правду словам – тісно, а думкам – просторо: як зразок *граничної відкритості* й щирості, коли *сповідальність* набирає формату безжальної відповідальності.

У спогадах про письменника П. Мовчан писав:

Григорій Тютюнник – це Григорій Тютюнник. Такого у нас не було і ніколи не буде. Він ніби певний підсумок у нашому національному бутті: село перероджувалося, змінювався наш етнос, видозмінювалась відповідно до природи людської і природа навколишня... І все, що б не писалося після Григора Тютюнника про наше село, виглядає нині вторинним ¹.

Якщо судити із творчого доробку українських шістдесятників, то чи не найбільші «моралісти» серед письменників, які яскраво заявили про себе у 60-ті роки, – попри всю несхожість доль і суперечливість окремих ситуацій, попри різножанровість і різноплановість творчого набутку, – це Гр. Тютюнник, Є. Сверстюк та І. Дзюба – кожен у свій спосіб. На перший погляд, наче зовсім різні, «окремішні» особистості, та є в них і багато спільного, хоч і не задекларованого жодним із них.

У них щонайперше актуалізовано моральнісний імператив через апеляцію до совісті як субстанції, яка не повинна «мовчати». Те, що Григорій Тютюнник подав на рівні характеротворення – найвищого свого мистецтва, значно пізніше І. Дзюба «вбрав» у строгу форму логічних побудов, а Є. Сверстюк – у «формули» християнських сентенцій. Те, що Григорій Тютюнник творив письменницькою інтуїцією та вглибленням у людську психологію, Є. Сверстюк утверджує вірою, а І. Дзюба осягає інтелектуальною доказовістю.

¹ Мовчан П. Абсолютний слух на правду // Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – С. 340.

Однак, і перше, і друге, й третє виконує свою високу просвітницьку місію, наverting сучасників до джерел істинного буття. Тут, у просторі шістдесятництва, зіштовся чуттєвий та інтелектуальний досвід, що стоїть на сторожі моральної чистоти українства, який засвідчує ще й ту неспростовну істину, що справжній письменник через енергетику своїх творів незримо витворює моральне середовище чи бодай подає етичні сигнали про потребу його корекції.

Постскрипtum: «Домучуйте когось іншого...»

...Хто з нас, суцix на цій землі, може повідати всю правду про самого себе так, як це зробив Григорій Тютюнник – через своїх героїв: щиро, правдиво, без найменшого фальшу? Він залишив нам неперевершені твори, які дають підстави сподіватися на те, що через характери героїв ми зможемо подивитися на душевну драму письменника, що спричинилася до його трагічної смерті, причина якої досі залишається незбагненою для багатьох.

Звичайно, Григорій Тютюнник відчував істинно природні радощі життя, вмів переживати його глибинний ліризм, суголосність із довколишнім світом, але суперечності доби все ж домінували у його серці, націленому на ідеал.

Очевидно, – попри зовнішні, соціальні, мали місце й екзистенційно-психологічні моменти, про які, ясна річ, можна говорити з певною мірою ймовірності: надто це делікатні для розуміння й оприлюднення речі. Вже доводилося писати про ситуацію довкола самого письменника (до речі, позбавленого такої моральної опори, якою тривалий час був для нього старший брат Григорій). Феномен слави ¹ – а говорити про нього маємо повне право – має свою притягальну силу, що спричинює і появу епігонства, і водночас має своїм подальшим відзер-

¹ Див., зокрема: вичерпний розділ-роздум Івана Дзюби на цю тему «Слава» у його книжці «Тарас Шевченко. Життя і творчість». – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 618–637.

каленням таку антропологічну проблему, як *самотність / несамотність* митця.

Н. Хамітов зазначає:

Слава може розчинити межі самотності, а може й зробити самотність нестерпною. Такою є самотність Мартіна Ідена, розбагатілого та знаменитого. Ствердившись у житті завдяки своїм текстам, він якоїсь миті відчув ілюзорність цього утвердження [...]. Слава породжує переспіви. Знаменитий автор дістає в нагороду десятки і сотні послідовників, які силкуються переймати його манеру та стиль. Такий *замах на самотність* (курсив мій. – Л. Т.) приводить до її збільшення й помноження. Самотність відбивається у безлічі кривих дзеркал, потім її буття позбавляється цілісності і стає роздрібленим, винесеним назовні¹.

У подібному відбитті кривих дзеркал жив і працював Григорій Тютюнник – незрівнянний «формотворець» і яскрава особистість. Оточений численними поціновувачами й «наслідувачами», здійснюючи довкола себе «цілий вихор уваги й цікавості» (Н. Хамітов), він сповна пізнав *граничну самотність* серед тих, хто, здавалося б, розділяв його самотність, розбавляв її людським спілкуванням, а насправді лише увиразнював внутрішню письменникову кризу, а отже, тільки поглиблював метафізичну суть цієї самотності у Тютюнниковому особистісному вимірі. Так «мода на Тютюнника», умовно розсуваючи межі особистої самотності талановитого майстра, обернулася для нього граничним відчуттям ілюзорності сповідуваних життєвих цінностей і завершилася самогубством. Воно сталося у силовому полі визнання як популярності й визнання як заздрощів – і, цілком правомірно, набуло статусу бунту проти всього, що намагалися накинути письменникові суспільство й оточення у вигляді сурогатних моделей життя².

¹ Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології. – К.: Гранослов, 2000. – С. 200.

² Див.: Тарнашинська Л. Правочинність Франкового креативу літературної «моди» в дискурсі українського шістдесятництва // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – С. 84–103.

Григорій Тютюнник не зміг подолати роздвоєності, що приходить до людини, коли вона піднімається над звичним для неї середовищем, яке дає їй живильні соки, й починає відчувати неорганічність своєї присутності у ньому.

Звідки такий ранній сум і втома прийшли до мене? Я іноді проганяю їх гарячковою веселістю, та це рідко вдається. Тільки в самотині – на річці, в лісі, в степу – мені буває добре. Серед хороших людей, товаришів теж¹, –

запитував він сам себе в листі до московського перекладача Н. Дангулової і водночас заперечував штучний, показний, форсований оптимізм (як у житті, так і в текстах), вважаючи, що «оптимізм – це професія, професійний оптимізм»². Інша річ, що розібратися в тому, хто в його оточенні «хороший», а хто ні, – було не завжди просто.

Літературна слава, якої зажив письменник, а ще більше усвідомлення свого духовного росту, дають відчуття відчуження од навколишнього світу. Зазвичай,

що більше розвивається індивід і що більшим стає, то самотнішим він себе почуває, то дужча туга тягне його назад до мас, до народу³.

Очевидно, ніхто з-поміж сучасників Григора Тютюнника не зважиться заперечити факт його екзистенційної самотності (попри цілу вервечку епігонів), яка у славі посилювалася тугою за звичним, рідним і водночас гострим усвідомленням того, що він уже давно – за духовним та інтелектуальним рівнем «чужий серед своїх» (кревняків), та «не зовсім свій серед чужих» (городян). Цей розрив, обтяжений іншими суттєвими обставинами, значно поглиблював відчуття «неприкаяності», неперітності, внутрішньої розгубленості.

Селянська психологія зумовлена ментально чіткою ієрархією (колообігом) сезонних циклів, де все відбува-

¹ Немає загадки таланту... – Частина перша: Григорій Тютюнник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 126.

² Там само. – С. 102.

³ Райніс Я. // Даугава. – 1989. – № 5. – С. 114. Цит. за: Дзюба І. Універсальні мотиви в Шевченковій поезії // Дзюба І. Між культурою і політикою. – К.: Сфера, 1998. – С. 202.

ється закономірно, логічно й послідовно, а чесні та щирі людські зусилля увінчуються неодмінним результатом (урожаєм), а отже, внутрішнім відчуттям сенсу життя і вдовolenня. Усвідомлюючи це, письменник, попри всі намагання вжитися в «асфальтову філософію» міста, насправді важко при звичаювався до соціально-психологічного виміру міського середовища, надто тому, що цей дискомфорт обтяжувався синдромом специфічної літературної праці з її свободою вибору й водночас із цілковитою залежністю від неї.

Звісно, Григорій Тютюнник був не єдиним, хто прийшов в українську літературу «від землі»: і Є. Гуцало, і В. Дрозд, і І. Драч, і Б. Олійник та інші письменники епохи шістдесятих – селянські сини. Однак над психологією Григора Тютюнника, який прожив частину свого життя у Донбасі, тяжіє ще й «комплекс шахтаря» (невтомна праця, яка прирівнюється за важкістю до праці хлібороба і дає зримий, чесний для всіх – і це стає для письменника еталоном справедливості! – результат). У просторі столиці цей образ трудівника розмитий: він «розтікається» межі видимі й невидимі зваби мегаполісу, серед яких і божемне життя, і парадність вулиць, і масовість заходів, і анонімність. Людина опиняється нібито в якомусь вакуумі, де може знайти *комфортність індивідуального вираження* хіба у корпоративному середовищі. Письменицьке середовище, надзвичайно цікаве, насичене подіями, комунікативними дискурсами, має й свою специфіку ревнощів, дискурсивних поривань і «примірян», що в різних людей по-різному загострюють амбітність і водночас комплекси «вторинності». Саме «вихідці» з цього середовища й схилилися до тієї «гарячкової веселості», часто припрошуючи до чарки, вміло граючи на почуттях *справедливості / несправедливості*, амбіціях, торкаючи найвразливіші струни його гордої душі нащадка козацької вольниці.

Так само не треба забувати й про гнітючу сутінкову атмосферу 70-х років минулого століття, коли тоталітарна система всіляко культивувала не найкращі людські якості, тож не всіма сповідувалися кришталево чисті, а значить прозорі, чіткі й зрозумілі поняття людської честі й гідності. «Розчарування – це та сокира,

що часто обтинала йому крила», – дуже точно й образно сказав з цього приводу його сучасник і товариш А. Шевченко¹.

З одного боку, така атмосфера стимулювала письменника (саме тут він міг «на рівних», а то й «над» рівними «подати себе» і вдовольнити свої законні амбіції), а з другого – пригнічувала в силу складного конгломерату взаємозалежних людських комплексів. Це, зрештою, стосується кожної творчої особистості, однак у глибоко рефлексивного Григора Тютюнника це випробування набуло непосильного «градусу переживання». Мало не щодня роблячи безжальні «розтини» свого душевного стану (йдеться знову ж таки про добровільні «сеанси» творчого й чисто людського щоденникового автопсихоаналізу, який, проте, на практиці був не стільки автотерапією, скільки безжальним оголенням проблеми), Григорій Тютюнник, як людина вразлива й схильна до порівнянь, зазнавав особливого болю від найменшого вияву несправедливості (розтиражований дослідниками творчості письменника факт присудження премії ім. Лесі Українки замість очікуваної найвищої нагороди – Шевченківської премії – яскраве тому свідчення). А що може відчувати горда від природи людина, коли її зумисне принижують, нав'язуючи комплекс неповноцінності, цькуючи при цьому нестатками, злиднями? Вона то ховається у мушлю власного «Я» (ще більше культивуючи свою уражену гордість, несумісну з найменшими компромісами), то вибухає нестримним обуренням – такі емоційні перепади важко вгадати у завжди вивіреному, рівному прозописі письменника, де існує *культ персонажа* у його неповторному колоритному характері.

Автотерапія, тобто здатність «писати з себе» і цим самим – часто через механізм іронії та самоіронії – пом'якшувати психологічний тиск несприятливих обставин, була йому невласлива, на відміну, скажімо, від такого ж рефлексивного письменника, як В. Дрозд, у якого автобіографічні мотиви й психологічні комплекси часто домінують – цим письменник «стирав» внутрішні супереч-

¹ Шевченко А. Зустріч на все життя // Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – С. 452.

ності між індивідуальним сприйняттям та уніфікованістю світу, оскільки саме автобіографічний психологізм дає змогу скинути із себе тягар внутрішніх комплексів і негативних психологічних нашарувань, «програти» їх через своїх героїв і цим звільнити власну психіку для інших, позитивних психічних станів: таке розв'язання «проблеми проблем» дає своєрідний психотерапевтичний ефект.

Але Григорій Тютюнник писав насамперед «характери», де подібна «автотерапія» була мало прийнятною (та, власне, й не продуктивною). Тобто він жодною мірою не належав у своїй творчості до *ego*-центричних письменників: його справжнім покликанням було ліпити з «глини» ті виразні особистості, що їх він бачив довкола себе: прототипами ставали, як правило, знайомі чи стрінуті колись, частково «домислені» ним люди. Така не *ego*-центричність виросла в нім із поваги до Іншого – мабуть, чільної внутрішньої настанови письменника. Тим-то, очевидно, не міг змиритися із неповагою до нього самого як людини яскраво індивідуальної, самодостатньої.

Звісно, можна закидати письменникові й інфантильність, «відсутність мужності», як це намагаються робити деякі дослідники, однак це радше неосвоєння азів психологічного «лікнепу», психологічної праці над внутрішніми проблемами, імпульсивність, відсутність навичок внутрішнього «лікувального» психоаналітичного дискурсу, коли діалог із собою перетворюється на полілог різних досвідів і практик психологічного «виживання»; нетерпіння серця, коли не спрацьовує здатність вичекати, перечекати, перебути свій стан гострого невдоволення реаліями життя, наділивши його статусом тимчасовості, невміння «перерости» самого себе, тимчасово ослабленого, й вийти із того випробування переможцем.

За великим рахунком, це *внутрішня темпоральна проблема*, що постає в даному контексті як невміння внутрішньо співвідносити час теперішній (як індивідуальний, так і соціальний) із часом майбутнім, який завжди все розставляє на свої місця. Адже більшість людей в умовах загострених ситуацій дають собі установку, що такий плин подій тимчасовий – і тут спрацьо-

вує *темпоральний код* динаміки людського життя у його розгортанні подій, ситуацій, психологічних станів.

Важко погодитися з твердженням Н. Зборовської, «звуженим» до психоаналітичного ракурсу у його іпостасі психосемантики еросу, де, за О. Вейнінгером («Стать і характер»), суб'єкт прагне шукати досконалості не в собі, а у «здійсненому образі», замінюючи цим динаміку власного розвитку «несвідомою любов'ю»:

А саме духовного розширення любові немає у творчій психології Гр. Тютюнника. Його душевна криза і самогубство пов'язані з цим обмеженням спонтанного лібідозного почуття, породженим тоталітарною епохою, яка утримувала національного суб'єкта від пошуку істини і глибинного самоаналізу, переконуючи, що абсолютної істини не існує як і потреби самоусвідомлення¹.

Насправді не бачу підстав для думки, згідно з якою Григорій Тютюнник як «національний суб'єкт» був позбавлений внутрішньої тенденції, «пошуку істини і глибинного самоаналізу» – його щоденникові записи засвідчують протилежне: граничний самоаналіз – аж до безжальної оголеності власних недоліків. На потвердження цього варто звернутися до записів самого письменника:

Часто запитую себе: навіщо тобі істина? І відповідаю: щоб знати, де брехня. А вона навіщо? Щоб піти на неї і одержати по пиці. Ніщо так боляче не б'є людину, як брехня. Тому її так і ненавиджу, тому і прагну вперед, на пошуки істини².

Так само гостро виявляється у письменника й «потреба самоусвідомлення» – потвердженням цього також є щиро сповідальні записи щоденного свідомого (!) «самодоростання». І навіть якщо його пошуки істини зосереджувалися переважно у царині духовності антропоцентричної (тобто заґрунтованої в морально-ціннісну сутність людини), а не в сфері трансцендентного (що й справді пояснюється цілеспрямованим обезбоженням homo soveticus тоталітарною системою), очевидно, без-

¹ Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. – К.: Академвидав, 2006. – С. 362.

² Немає загадки таланту... – Частина перша: Григорій Тютюнник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 61.

підставно пояснювати таке трагічне розв'язання внутрішньої кризи лише цією абсолютизованою причиною. Насправді проблема ця значно ширша, складніша й більш контекстуальна – і знаходиться поза суспільно-історичними формаціями, даючи знати про себе і в посттоталітарний час.

І зацитований дослідницею, занотований з глибоко прихованою іронією, запис самого Григора Тютюнника:

Істина – поняття історичне. Тисячі років людям твердили, а люди вірили, повторювали: бог створив людину. А виявилось зовсім навпаки: людина створила бога¹,

що його можна доповнити й іншими нотатками подібної тональності², насправді залишає по собі відчуття, що письменник із усіх сил *переконував себе* у власній безбожності, на рівні інтуїції відчуваючи неусвідомлену (бо не зафіксовану на папері) тугу за трансцендентним. Хіба коли-не-коли проривається вона в його сповідальних рядках, як-от у листі до московської перекладачки Н. Дангулової від 20.V.1971 р.:

...я часто прокидаюся і думаю бог зна про що [...] під ранок все забувається, залишається тільки настрої: іноді дуже сумний, іноді вельми феєричний, але частіше – сумний. Як добре було б жити на світі, коли б менше було всяких життєвських дрібниць, що пригнічують душу, чвар, глупоти, багнюки...

Та про це краще всього говорити з богом, напевне, він слухав і мовчав, а людині ставало легше. Та ба, тепер і бога немає. А в людей своїх жалів повно. Вже краще мовчати, дихати, думати й писати – зупиняти прекрасну мить, що вдається нам, грішним, дуже і дуже рідко³.

У Григора Тютюнника (як, власне, й у М. Хвильового, чи пізніше у В. Близнеця) в критичний період відбулося «коротке замикання» структур часу (минуле / теперішнє / майбутнє) з акцентацією (як утриваленням) на теперішньому – у його звуженому спектрі бачення людської долі, коли втрачається здатність розгортання певного життєвого етапу у перспективі, й ситуація набуває

¹ Там само. – С. 58.

² Там само. – С. 31.

³ Там само. – С. 108.

статусу бомби, уникнути вибуху якої можна хіба через нібито альтернативний вид «порятунку». Цей ефект очікування «бомби», що має розірватися, і нестерпність очікування біжать начебто попереду самих подій й спонукають зробити спонтанне зусилля над собою і вкласти у руки людини знаряддя згуби, аби припинити, зупинити психологічний тиск проблем. Тим-то окремі критики вважають, що в останній незакінченій повісті «Життя Артема Безвіконного» в образі селянина Оксьона письменник передбачив власну смерть.

А. Шевченко пояснював:

У нього був, за сучасною термінологією, надто низький «больовий поріг» – чужий біль він сприймав як свій власний, а то й ще гостріше. Найменша несправедливість, чиїсь негідні вчинки, брехня, що вдягалася в шати правди, надовго виводили його з душевної рівноваги й незрідка вкидали в депресивний стан. У такі важкі для нього часи він не раз повторював: «Тютюнники довго не живуть»¹.

Письменник не зумів вивищитися над обставинами, постійно перебуваючи у «молекулі болю» – як у цеглинці часу вічно теперішнього. Темп саморозвитку, що його було взято на старті, важко було втримувати на тій самій високій позначці. Та й багато чого вже було досягнуто. Ще 1972 р. він зболено писав:

Я втомився... Вітер не дме у моє вітрило. Він дме навстріч. Я йду на веслах. Уже давно... І втомився. Гребу що сили, рухаюся повільно і не жду попутного вітру. Це найдужче виснажує... Розпачу немає, але й снаги теж².

Далось взнаки невміння письменника – творця переконливих художніх ситуацій – вичекати (згадаймо ментальність селянина, де все чітко, сезонно, закономірно розписано природними циклами), «відпустити» власну життєвську ситуацію, взяти тайм-аут, віддатися плину життя, як вчить, зокрема, східна філософія, повірити, що все у руках Божих і що кожна ситуація – лише зако-

¹ Там само. – С. 453.

² Немає загадки таланту... – Частина перша: Григор Тютюнник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 65.

номірною ланкою у ланцюгу життєвого плину, з яких лише згодом «вибудовується» чітка лінія життєбуття.

У ніч з 6-го на 7 березня 1980 р. – очевидно, на хвили такого гострого переживання – Григор Тютюнник пішов із життя, залишивши людям, яких так щиро любив, свої неперевершені твори – яскравий художній документ життя українства ХХ століття.

...Григор Тютюнник, на жаль, а може – хоч як це парадоксально звучить, – у цьому було його щастя, не встиг осмислити, вповні зрозуміти, наскільки ошуканою була українська людина, яку він любив над усе, наскільки окраденою, зневаженою, уярмленою. Ще був не час. «Смуток правди в Григорових очах»¹ тільки провіщав наше майбутнє прозріння. Очевидно, Григор Тютюнник відчував, що його правда, навіть та, що без найменшого фальшу, – ще не вся правда. Всієї правди тоді ще нікому не дано було досягнути – і Тютюнникові теж. Навіть незважаючи на те, що сам змалечку знав гірку ціну чи, радше, ваготу слів «син ворога народу», що жив поряд із тими, хто пам'ятав голодівки, кому судилися виморування, «добровільна» міграція, національне знеособлення, зване інтернаціоналізмом, духовне та моральне виродження, розпад родини і розірвання родового коріння. Але це було швидше передчуття, що навіть, сягаючи словом так глибоко, як дозволяли йому хист, знання життя, людської психології та каторжна праця, йому, однак, не дістатися чистої джерельної води: ще не настав час. Мабуть, оте неусвідомлене відчуття й труїло Тютюнникову душу, терзало совісне серце, випікало совість – відчуття на рівні інтуїції, якою Бог обдаровує лише талановитих і щирих людей.

Тим-то, змальовуючи своїх героїв сліпими, глухими («Вуточка», «На перекаті»), Григор Тютюнник, безперечно, підсвідомо вдається до метафоричного «закодовування» реальної ситуації: щоб вижити у тоталітарних умовах, не згинувати, не завдати собі шкоди, мислячи людина повинна вдавати із себе глуху й сліпу: бачачи, не бачити, чуючи, не чути, що відбувається насправді у

¹ Дзюба І. Смуток правди в Григорових очах // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 3: Літературні портрети. Дніпровський меридіан. Зі спогадів. – С. 798–806.

жорнах несвободи й визиску. А з іншого боку, це віддзеркалювало й ситуацію нерозуміння всієї тієї прірви, в яку було вкинуто українську людину, всієї міри її безправ'я й понищення.

А ще вловлюємо відчуття тривоги, якоїсь непоясненої вини перед своїми невігяданими героями. Може, однією з причин того, що письменник так трагічно пішов із життя, стало те, що не бачив попереду себе того крайнеба, яке було для нього символом чогось світлого, новонародженого, зведеного в абсолют, що відчував неспроможність «намацати» розумом ту тонку ниточку «найправдивішої» правди, яка вже снувалася підсвідомо насподі душі. Ще був не час. Внутрішнім відчуттям своїм він, вочевидь, зовсім близько наближався до того, що тоді не могло остаточно визріти у свідомості, але ще не настав час великої правди. І те напівусвідомлене прозріння приходило до нього важко, болісно, гнітюче...

Проте письменник, наче провідчуваючи й провіщуваючи, ніс у собі переконання: «Усе на світі пояснимо... у свій час. В ім'я цього вже варто жити і страждати»¹. Ці рядки з його записника – як передчуття, як передбачення тих змін, що їх приніс в українську історію перелом тисячоліть.

Треба думати, що вся творча спадщина Григора Тютюнника була лише предтечею нового етапу – великої роботи душі, доглибинного переосмислення життя на новому витку суспільного розвитку, що неминуче вилилося б у твори не просто соціального звучання, а *соціального потрясіння*, якби доля розпорядилася інакше й письменник дожив би до нової нашої епохи. Адже він тільки починав освоювати як історичні уроки минулого, так і соціальний простір великого міста (ясна річ, підходячи до нього із власними мірками, сформованими у сільській патріархальній культурі) з його катаклізмами та метаморфозами. Однак навіть попри те Григор Тютюнник став предтечею змін, що відбулися на зламі 80-х–90-х років минулого століття.

Творчість письменника мала не лише підсумковий характер, а й значною мірою прогностичний. Не можна

¹ Немає загадки таланту... – Частина перша: Григор Тютюнник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 60.

сказати, що Григір Тютюнник випереджав свій час, однак він попереджав: попереджав тими переконливими художніми засобами, які диктував йому час (йдеться, зокрема, про метафорику оповідання «Гвинт»). Його прогностика була жорсткою, та, на жаль, не засвоєною нашим суспільством. Провісницький характер творчості Григора Тютюнника потверджує ще й його творчий інтерес до стану передчуття, «зав'язі» – і людських почуттів, і майбутніх вигинів долі.

...Звичайно, умовного способу ні історія, ні література не мають, але уява дослідника цілком може, а часто й повинна проводити такі «лабораторні досліді».

Ясна річ, передбачити, що би написав нині Григір Тютюнник, важко. Але з огляду на його чутливу й мобільну «сигнальну систему», яка апелює до людської совісті, це, очевидно, були б гостро соціальні твори, і хтозна, чи не з'явився б у його творчому доробку твір не меншого епічного звучання про драматичні в духовному плані колізії сучасності, ніж, скажімо, роман його старшого брата Григорія Тютюнника «Вир».

А якою була б наша література сьогодні з Григором Тютюнником? Запитання далеко не риторичні – вони зі сфери моралі. А суспільна мораль (і її віддзеркалення – мораль індивідуальна) – явище позачасове. Хоч би як силкувалися витіснити її з духовної аури українства, хоч би як деформували нав'язуваними, чужими нашої ментальності «цінностями», генетична система нації однаково несе у своєму духовному спадку те, що закладалося віками, що було актуалізовано совісливим Тютюнниковим словом. І, думається, зусилля І. Дзюби, одного з-поміж «найінтелектуальніших інтелектуалів»-шістдесятників, відродити морально-етичні концепти нації, не минуть намарне – бо живе в наших генах Тютюнникове слово, що апелює до найглибшого у людському естві – *совісті*.

Як би про те написав нині Тютюнник? Як переживав би новітні суспільні землетруси, моральні деформації, девальвацію совісті та справедливості? Бо, коли думаєш про те, де – у політиці, як декотрі імениті письменники, чи в літературі – був би нині Григір Тютюнник, якби не той похмурий березневий день, що забрав його від нас у

Вічність, – приходить переконання, що неодмінно залишився б у літературі: його пряма, безкомпромісна натура не змогла би сприймати політичної гри, порожніх обіцянок, хитрощів та облуди. «Сигнальна система» Григора Тютюнника актуалізувала б себе всередині явища соціального розмежування, що вразила українське суспільство з початком ХХІ століття, вияскравивши цілу низку морально-етичних та психологічних проблем нації.

Можливо, це запитання та ймовірна відповідь можуть видаватися комусь некоректними з погляду Вічності, бо ж література, як і та ж таки історія, живе за своїми законами, де оте «якби» начебто неправомірне. Та хто може заперечити, що зі втратою Григора Тютюнника, рівно як і з втратою В. Симоненка, В. Стуса у нашій літературній атмосфері утворилася ще одна *озонна діра*? Отож і думається часом: якби поруч билося його совісне, чутливе до найменшого фальшу серце, менше потрапляло би в наші душі всілякої нечисті, а надто злоби, бездушності, лицемірства, що так роз'їдають сутність українства. Його совість була би пересторогою всім нам. І та тремтлива Тютюнникова струна милосердя, може, зачипала би зчерствілі душі не тільки з розрахунку політичного піару?

...Незабаром по смерті брата Григорія Григір Тютюнник писав його вдові Олені Федотівні Черненко:

Затули серце розумом, волею і не пускай туди отрути житейської – вона тебе доконає. [...] Життя розумніше за людей, бо керує ним безмежний час. Люди ж тимчасові. [...] Ти живеш лише минулим. Життя цього не любить, і за це карає. Отже, подивись перед собою: там ще не пріра¹.

Ці слова, думається, звернені й до його власного серця, і до читача, нагадуючи просту істину: люди на цій землі тимчасові. І життя в кожного з нас одне-єдине. Тож цінуймо кожну його мить, не марнуймо в гризотах, уміймо побачити навколо себе і журбу в очах старенької, і тиху чужу радість, і кленовий пагін, і крайнебо... Бо людині властиво відчувати, що воно, це крайнебо, близько-близько, досить простягнути руку, чекати, що зав'

¹ Черненко О. Не зміліє пам'яті криниця. – С. 247.

язь надій та сподівань ось-ось, уже завтра, виповнить життя ваговитими плодами, освяченими здобутою незалежністю, а насправду виявилось, що вдарили весняні приморозки, і ту зав'язь ще ген-ген скільки треба окурювати, щоб не прибило, не понищило її ніжну плоть, ще треба безжально обрізати сухе, нежиттєздатне гілля.

І звучать обнадійливо прості й мудрі у своїй простоті слова Миколки з оповідання «Зав'язь», яким і навіяні ці асоціації із нашою дійсністю, – перейнята ним від діда мудра заповідь: «Нічого, [...] буде в людей – буде і в нас...»¹, – застерігаючи проти зневіри, й проти ненависті також, і супроти сліпої заздрості теж. «Бо, щоб шанувати, треба мати талант, щоб заздрити, таланту не треба»² – це теж Тютюнникові слова. І ти готовий досягнути просту й глибоку істину, що люди живуть для людей, що тільки допомагаючи одне одному, співчуваючи, можна перебути житейські негаразди, здолати будь-які труднощі. Лише доброта, людяність і любов – істинні. Усе лихе – перебутне.

Так, кожному письменникові судилася своя епоха. Однак і нині, на новому етапі многотрудної історії українства, нашого суспільного буття, нам треба було б голосу Григора Тютюнника – розважливого, вдумливого, несуетного. І – безпощадного. Нам треба було б його серця – чутливого на правду й фальш, совісного, прозирливого. А найперше нам треба було б його милосердної доброти, непозірної (без політичних дивідендів) уваги до простої людини, її насущних потреб, які не кожен здатний побачити за політичними пристрастями та «стратегічними» завданнями. Кілька десятиліть тому, відчуваючи всюдисущу облуду, що спустошувала людські душі, розклала їх, вселяючи скепсис і зневіру, Григор Тютюнник записав у щоденнику: «Зараз особливо, як ніколи, потрібне мистецтво, яке пом'якшує мораль, а не озлоблює її. Як ніколи»³. Нині, може, навіть більше, ніж раніше, актуально звучать ці його застережні слова. Життя довело всю міру правоти письменника, який ніби

¹ Тютюнник Гр. Зав'язь // Тютюнник Гр. Вибрані твори. – С. 14.

² Немає загадки таланту... – Частина перша: Григор Тютюнник: Автобіографія. Щоденникові записи. Листи. Інтерв'ю. – С. 68.

³ Там само. – С. 57.

передбачив епоху, котра штовхає людину у безодню темних інстинктів і моральної безвідповідальності.

А головне – нам потрібно його совісті, яка одна тільки й дає можливість висвітлити усі закутки людської душі, надто нині, за сучасних містифікацій совісті тих, від кого залежить сутнісне наповнення української державності.

І все ж його незриму присутність українська література відчуває – як нагадування про критерії. Про совість. Про людяність. Про той рівень і жорсткий пафос письма, що не принижує, не очорнює, не доруйновує українську людину, якій випало на віку стільки випробувань, не позбавляє її оптимізму. «Мила моя ЛЮДИНО, – писав Григор Тютюнник, – ніколи я не скажу про тебе чорного слова!»¹. Така естетика душевної краси героїв прози ґрунтується на почутті поваги до людини загалом, а до старшої – зокрема. Повага ж зростає з почуття власної гідності, внутрішньо властивого письменникові: бо тільки та людина, яка його позбавлена, може принизити, образити іншу, виявити до неї зневагу й неповагу.

¹ Там само. – С. 46.

ТАЛАНТ БАЧИТИ КУЛЬТУРУ ЯК ЦІЛІСНІСТЬ:

Іван Дзюба в контексті своєї доби

Іван Дзюба був одним з піонерів чесної думки...

Є. Сверстюк

...Камертон, діагностик, моральний оберег покоління.

Л. Костенко

Постать Івана Дзюби, як, власне, й більшості українських шістдесятників, некоректно розглядати лише в межах 60-х–70-х років ХХ століття. Адже будь-чия інтелектуально-творча програма постійно розвивається й прирощується новими смислами, і тільки через десятиліття можна говорити про творчу концепцію непересічної особистості.

Однак саме 60-ті роки, а якщо точніше, 50-ті–60-ті роки минулого століття заклали міцну – ідеалістичну у своїй суті – основу бачення сенсу буття: як окремішнього, індивідуального, так і поколінневого – у розрізі життя цілої нації.

Як популярний колись літературний критик Іван Дзюба виріс в авторитетного академіка, так і Іван Дзюба шістдесятник-романтик виріс у переконаного послідовного державника, який мислить категоріями суспільного буття, спрямованими у майбутнє. Проте, якщо залишатися літературним критиком Дзюбі сьогодні наче вже й не випадає (хоча він таки ламає подібні стереотипи, час від часу оприлюднюючи блискучі рецензії, в яких вихлюпується і його ліричне начало, не до решти пере-

можене аналітикою), то залишатися шістдесятником, думається, є для нього не тільки досить почесною місією – власне, як для більшості тих, хто яскраво заявив про себе в коротку епоху хрущовської «відлиги» (за винятком, може, В. Коротича), а й потребою душі. Бо саме шістдесятницький рух з його пріоритетами гуманізму, моралі, гуртової й індивідуальної відповідальності є тим етичним компасом у нинішньому знеціненому соціокультурному просторі України, який допомагає не збитися курсу гуманітаристики як основи цивілізаційного розвитку суспільства.

Попри всі випробування й тріумфи долі Іван Дзюба завжди займав у шістдесятницькому русі одне з чільних місць. Його він відстоював послідовною громадянською позицією, розгорнутою програмою втілення в життя – через непоступливе слово – тих засадничих концептів, що й визначали ідеалістичну настанову шістдесятників на справедливо облаштований світ із національним «обличчям».

Аналітика погляду, послідовність громадянської, наукової, літературно-критичної позиції та інтерпретації історичних і наукових джерел завжди вирізняє цього дослідника з-поміж інших, засвідчуючи щораз ширше коло його зацікавлень: від літературно-критичних до культурологічних, суспільно-політичних.

Розвиваючи на новому історичному етапі, в контексті викликів ХХ–ХХІ століть *концепцію етичного інтелектуалізму*, уфондовану представниками Ренесансного гуманізму в Україні XV – початку XVII ст., Іван Дзюба, по суті, став продовжувачем традиції так званого *громадянського* або *етико-філологічного гуманізму**. Звідси – й виразний *антропоцентризм* Івана Дзюби, – як, власне, й усього українського шістдесятництва.

Тож порівнювати Івана Дзюбу доцільно не тільки з видатним гуманістом епохи Відродження Е. Роттердам-

* Виник в Італії наприкінці XV ст.; в Україні його ідеї поширювалися в першій половині XVI ст. як етико-філологічний гуманізм, осердям якого були викладання риторики, граматики, поезики, історії і моральної філософії на базі класичної античної освіти (Див.: *Литвинюк В.* Ренесансний гуманізм в Україні. Ідеї гуманізму епохи Відродження в українській філософії XV – початку XVII століття. – К.: Основи, 2000).

ським, як це зробив О. Тарнавський (хоча «звання» Еразма українського шістдесятництва йому дуже пасує), а й – якщо сягати тієї далекої епохи – і з Ю. Дрогобичем та К. Саковичем, Транквіліоном, М. Смотрицьким чи, скажімо, С. Оріховським (цей ряд імен можна продовжити), для чияї культурницько-просвітницької діяльності основоположним було переконання, що саме розум є тим «розумним інструментом» для духовного спасіння та гармонійного вдосконалення світу й себе у цьому світі, який варто використовувати максимально.

Попри те, що Іван Михайлович остерігається вселятих міфів, які створювалися й створюються довкола його імені, не бажаючи бути їхнім заложником, підпорядковуватися їм¹, точніше, не довіряючи неминучій у них долі фальшу, хоч би з яким знаком це було – «мінус» чи «плюс», воліючи радше власноруч подати свій автопортрет, який не влягав би у «готову портретну рамку», все ж з'являлися й з'являються спроби інтерпретації його життєпису. Це – одна з них. І підстави для такої «реконструкції» є: адже попри будь-які застереження має бути портрет, бачений стороннім оком, бо тільки так можна вирізати те, що самій людині видається нібито несуттєвим або настільки природним, що цьому просто не надається жодного значення. Та й природна скромність, надміру властива Іванові Дзюбі, який бачить себе тільки «зсередини» процесу роботи – найлюбішого для його душі заняття, – заважає побачити самого себе панорамно: той погляд «ізсередини» завжди є критично-вимогливим. До того ж над ним тяжіє – до певної міри приручений, а до певної – непоступливий, індивідуально загострений Хронос, драматизм якого полягає у суперечності між намірами й інтелектуальними потенціями – з одного боку, і реальною фізичною спромогою та обставинами – з другого. Тож на його особистих терезах частіше переважає доля незреалізованого чи ще тільки задуманого, аніж реально зробленого.

¹ Дзюба І. З відстані чвертьстоліття: Післяслово (до журнальної публікації 1990) // Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – К.: Видавничий дім «KM Academia», 1998. – С. 215.

Знакова постать українського шістдесятництва

Іван Михайлович Дзюба народився 26 липня 1931 р. на Донеччині у с. Миколаївка, тепер Волноваського району в родині робітників. Закінчив Донецький педагогічний університет (1953), аспірантуру Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (1956). Працював у видавництвах та редакціях журналів та газет: у 1957 р. – редактор відділу літератури і критики видавництва «Дніпро», у 1957–1962 рр. – завідувач відділу критики журналу «Вітчизна», звідки був звільнений «за ідеологічні помилки», у 1964–1965 рр. – літературний консультант відділу першої книги видавництва «Молодь» (звільнений за участь у протестах проти політичних арештів української інтелігенції 1965 р.), у 1966–1969 рр. – коректор в «Українському біохімічному журналі», у 1969–1972 рр. – редактор видавництва «Дніпро» (звільнений у січні 1972 р. під час другої хвилі арештів учасників шістдесятницького руху).

Дебютувавши 1950 р. першою своєю рецензією у регіональній пресі Донбасу, Іван Дзюба крок за кроком осягав таємниці літературно-критичної аналітики. Вже 1959 р. його аналітичні спостереження підсумувала книжка літературно-критичних статей «„Звичайна людина“ чи міщанин?» Вона засвідчила тяжіння автора до конкретизації та увиразнення соціокультурних проблем суспільства, в основі яких завжди лежить альтернатива вибору, а значить, і поглибленого внутрішнього аналізу.

Того ж року Івана Дзюбу було прийнято до Спілки письменників (тоді – СРСР).

Навчання в аспірантурі академічного інституту, а головне – прагнення завжди дошукуватися істини й висока самодисципліна виробили смак до аналітичної роботи, системності досліджень, самовимогливості. А ще – той масштаб етико-філологічного гуманізму, яким вимірюється сукупний творчий доробок дослідника.

Випробовуючи своє критичне перо на творчих здобутках О. Довженка, І. Сенченка, А. Малишка, Г. Тютюнника, В. Міняйла, М. Стельмаха, І. Дзюба не оминав увагою праць О. Білецького, Л. Новиченка, виробляючи

власний інструментарій та критерії поцінування творчості представників «шістдесятницької епохи». Найперше його увагу привернули твори Вал. Шевчука, пізнішого В. Голобородька, поезія якого репрезентувала пошуки тих, хто ступав у «шістдесятницький слід». Очевидно, диктат заборон, вимушена необхідність друкуватися під псевдонімом, прагнення не нашкодити опальним неофітам своїм контрверсійним ім'ям, а ще, можливо, потреба серйознішого вглиблення в художній світ своїх ровесників, бажання побачити те чи те мистецьке явище з більш віддаленої перспективи дещо «відсунули» в часі активне писемне поцінування їх непересічної присутності в українській поезії й прозі.

Наомість Іван Дзюба був речником більшості літературних вечорів, творчих зібрань шістдесятників тощо. Скажімо, легендарним став його виступ на вечорі, присвяченому 30-літтю від дня народження В. Симоненка в Будинку літераторів 16 січня 1965 р., оскільки, по суті, оприявнював ті духовні константи, на яких базувався світогляд його ровесників та сучасників. Його виражене красномовне слово, запальна манера переконувати інших, відчуття присутніми цілковитої переконаності його самого в тому, про що він говорить, – усе це «працювало» на зростання популярності нової хвилі талановитої молоді.

На знак протесту проти масових арештів у Києві, Львові, Івано-Франківську, Луцьку й Тернополі відомих представників української молоді інтелігенції Іван Дзюба виступив у кінотеатрі «Україна» під час прем'єри фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків», а пізніше звернувся з листом до тодішнього першого секретаря ЦК КПУ П. Ю. Шелеста і голови Ради міністрів УРСР В. В. Щербицького, в якому намагався донести думку про те, що людей засуджено безневинно: за чесне слово, синівське вболівання за долю України.

Однак відчуття марності таких зусиль продиктувало потребу узагальнити цю гостру проблематику, що сконцентрувалася у тугому «вузлі» національних питань, і, за свідченням самого Івана Дзюби,

спробувати проаналізувати історичну, національно-політичну ситуацію загалом, викласти позицію тих, кого

тривожило становище України, схарактеризувати явища, які цю тривогу викликали, побачити, що за ними криється, – а водночас що, яка політика стоїть за репресивними акціями влади¹.

Тож цілком конкретною реакцією автора на ті події, а водночас і каталізатором націєтворчих рецепцій, які проектувалися на художню літературу, стала відома праця Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», написана у вересні-грудні 1965 р. Вона мала надзвичайно великий вплив на свідомість шістдесятників – переважна більшість із яких (як-от В. Симоненко, М. Вінграновський, І. Драч, В. Стус) мислила художніми образами – на рівні художньої інтуїції та поетичних прозрінь.

Так спільними «зусиллями» художнього мислення та логічної аналітики в 60-ті–70-ті рр. минулого століття творилося поле національного самовизначення, в якому актуалізувалися ті поетично насажені національні поняття, які через емоційну сферу впливали на масову свідомість, поступово пробуджуючи й формуючи почуття національної самосвідомості.

Своє звинувачення правлячим колам Радянського Союзу «джереловглиблений Дзюба» (як назвав його в одному з листів І. Світличний) побудував на численних документах та матеріалах, що дали йому можливість порівняти національну політику радянських очільників із національною політикою російських царів XVIII–XIX століть й переконливо аргументувати свою наскрізну тезу щодо русифікації та денационалізації неросіян, які мешкають у єдиному радянському просторі. Обґрунтовуючи в «крамольному» рукописі важливість і місце національного питання у суспільному житті, «ревізіоніст» Іван Дзюба нічого не вигадував «від себе»: його конструктивною ідеологічною зброєю проти практики переродження комуністичної партії стали, власне, самі ідеї доби ленінської національної політики і чийми задокументованими аргументами він дуже вправно скористався. Навіть такі актуалізовані шістдесятни-

¹ Дзюба І. В обороні людини й народу // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 1: Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 17.

ками поняття, як «національне почуття», «національна свідомість», «національні обов'язки», взяті в актив їхнього руху, Іван Дзюба зумів наповнити змістом і потвердити (а значить, у тих умовах, і дати право на життя) «устаами» партійних діячів різних країн.

Взагалі структура цієї праці свідчить про системний підхід її автора до винесеної у назву теми: поза його увагою не залишилися передбачення будь-яких можливих контраргументів опонентів, окрім, хіба, огульної ідеологічної лайки та різного ґтибу ярликів, що їх радянська апологетика зазвичай застосовувала замість аргументованого діалогу з опонентами, оголошуючи їх відразу «ворогами народу» та «українськими буржуазними націоналістами». Перед таким брутальним стилем розв'язання суперечностей між теоретико-методологічними претензіями марксистів та практикою самого життя виявилася вразливою навіть та сила доказової джерельної аргументації, що її сповна використав автор начебто у межах самої комуністичної світоглядної системи. Різномасштабний підхід до цілого корпусу проблем, пов'язаних із цією темою, дав змогу Івану Дзюбі розплутати лабіринти фальшивої фразеології, за якою ховалася справжня суть великодержавницької політики «єдиної і спрямовуючої» партії.

Конструктивна й науково обґрунтована спроба Івана Дзюби дати аргументовану відповідь від імені покоління на запитання «Проти чого ми протестуємо і чого ми хочемо?» викликала шалений резонанс: тема й справді набрала надзвичайної суспільної гостроти. Праця не тільки стала архіпопулярною в українському «самвидаві», а й, починаючи з 1968-го, виходила друком – без відома й дозволу автора – за кордоном окремими виданнями українською, російською, англійською, французькою, італійською (у видавництві Італійської компартії), китайською мовами.

І тільки 1990 р. праця «Інтернаціоналізм чи русифікація?» Івана Дзюби, відома нашим співвітчизникам у статусі «самвидавної» та закордонної, вперше з'явилася в Україні як авторська публікація (ж. «Вітчизна», № 5–8), а 1998 р. вийшла без будь-яких змін, у початковому авторському варіанті 1965 р. (але в су-

проводі вступного слова автора і післямов автора та дослідника Л. Бойка) й окремою книгою¹, маючи так само друге видання з нагоди 40-х роковин її оприлюднення (2005).

Власне, сісти за письмовий стіл, зосередитися в умовах арештів, підозр, стеження, обшуків, викликів на допити в КДБ й за такий короткий час (якихось три-чотири місяці) на основі проаналізованих першоджерел написати фундаментальну доказову працю, де твереза аналітика обґрунтувань перемагає емоційний запал протесту проти беззаконних дій влади, того свавілля, що чиниться за твоїх очей, – це вже був учинок сміливця, й учинок з великої літери. За великим рахунком, те вроджене (чи набуте силою волі?) вміння за будь-яких, часто нестабільних суспільно-політичних та соціокультурних умов зосереджуватися на інтелектуальній праці, абстрагуватися від емоцій і тверезо «перевести» свої враження, спостереження й роздуми у знакову систему аналітичного тексту не раз працювало на користь Івана Дзюби (у нинішньому часі таким вчинком стало, скажімо, написання праці «Пастка. Тридцять років зі Сталіним. П'ятдесят років без Сталіна» виразно застережливого звучання). Власне, воно й визначило його еволюційний шлях від апологета «чистої» комуністичної ідеї, очищеної від злодіянь сталінізму (а проте, з певною дозою сумніву), до міцного державника, який став в обороні національної ідеї українства.

...У ті осінні дні 1965-го найперше своє завдання Іван Дзюба вбачав у тому, щоб перекопати тодішнє керівництво УРСР і СРСР (ясна річ, передусім союзне, адже всі ідеологічні вказівки «спускалися» з Кремля): назріла потреба звернути особливу увагу на забезпечення національної політики в тому її варіанті, який проголошувався класиками марксизму-ленінізму. Це, так би мовити, зовнішній адресат. Окрім того, автор розглядав свій трактат як обвинувачення партійного керівництва у фарисействі, й «мусив сказати їм це в очі»². Тож З. Франко

¹ Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – К.: Видавничий дім «КМ Academia», 1998.

² Діалог: Віталій Абліцов – Іван Дзюба // Спрага / Упоряд. В. Абліцов. – К.: Український світ, 2001. – С. 37.

за домовленістю з Іваном Дзюбою віднесла примірник рукопису в експедицію ЦК. Оперативно, буквально за тиждень, кілька співробітниць Інституту мовознавства разом із нею переклали цю працю російською мовою, аби її могли прочитати і в Москві, куди й було відразу надіслано ще один примірник.

Однак не менш важливою була апеляція й до адресата внутрішнього. А конкретніше, з одного боку, – до совісті, сумління й почуття справедливості, зрештою, до тверезого політичного глузду тієї частини російського та зрусифікованого населення в Україні, яка несла потужну «русифікаторську енергію системи» (Іван Дзюба), а з другого, – до розуму тих, хто стояв на позиції відродження України на основі ленінської національної політики, довкола якої, як у тому був тоді щиро переконаний автор, могли «консолідуватися найширші верстви української суспільності»¹. Тим-то статус «антирадянського», що на нього відразу ж здобувся рукопис, по суті, суперечив не тільки задумові, а й змістові праці; проте вона викликала шалені звинувачення в антирадянській пропаганді й спричинилася до послідовного цькування Івана Дзюби та намагання вилучити його з соціокультурного процесу.

Щоб відтворити гнітючу для автора цієї праці атмосферу тих років, досить згадати бодай кілька епізодів. Так, Б. Стенчук (псевдонім) у книжечці «Що і як обстоює Іван Дзюба. (Ще раз про книгу „Інтернаціоналізм чи русифікація?“)»², виконаній на замовлення спецслужб, усіяло чорнить автора, акцентуючи на начебто перекрученні ним творів К. Маркса, Ф. Енгельса, В. Леніна та документів КПРС та КП України, фальсифікації історії, економічного та культурного розвитку СРСР і Радянської України. Досить навести лише кілька цитат:

¹ Дзюба І. В обороні людини й народу // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 1: Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. – С. 19.

² Стенчук Б. Що і як обстоює Іван Дзюба (Ще раз про книгу «Інтернаціоналізм чи русифікація?»). – К.: Тов-во культурних зв'язків з українцями за кордоном, 1969.

І. Дзюба настільки глибоко поринув в націоналізм, що ніде не говорить про комуністичне майбутнє українського народу. Він взагалі ніде в позитивному плані не веде мови про комунізм, а лише глумиться з комуністичних ідей¹ [...].

Книга І. Дзюби – «коштовна» знахідка для буржуазної пропаганди, яка десятиліттями заперечувала, нищила, таврувала марксистсько-ленінську думку, вбачаючи в ній головну небезпеку для себе, а тепер, переорієнтовуючись, бере новий курс – використовувати авторитет марксизму-ленінізму з тим, щоб, ревізуючи його, обстоювати старі концепції та капіталістичні ідеали. Отож недаремно так ухопилася буржуазна пропаганда за книгу І. Дзюби, видавши її в ряді країн на Заході² [...].

Для методології І. Дзюби характерна метафізика, тобто розгляд всіх понять застиглими, раз назавжди даними, такими, що не розвиваються³ [...].

Будь-який порядний дослідник із сорому згорів би, викладаючи оте все, що пише І. Дзюба⁴ [...].

Книга І. Дзюби не має нічого спільного з сумлінним науковим дослідженням, що ведеться – з позицій марксизму-ленінізму. У даному випадку перед нами автор, який намагається, як це було показано вище, підібрати аргументи до заздалегідь зроблених, цілком упереджених суб'єктивістських висновків, видати завідомо буржуазно-націоналістичні ідеологічні принципи і політичні настанови за марксистсько-ленінську трактовку національного питання, за ленінську політику⁵.

Це досить розлоге цитування виправдане бажанням не тільки бодай кількома штрихами відтворити енергетику злоби й ненависті, яка «посилалася» згори й за якою вгадувався цілком відчутний страх ідеологів від марксизму-ленінізму за «непорушність» своїх «основ», а й дати можливість молодому читачеві дешифрувати ті «ідеологічні» блоки звинувачень від супротивного, тобто прочитати все навпаки. Адже правда, хоч як би її за-

¹ Там само. – С. 151.

² Там само. – С. 155–156.

³ Там само. – С. 23.

⁴ Там само. – С. 121.

⁵ Там само. – С. 163.

ковували в гранітні береги заборон, усе одно постає правдою, якщо вдумлива людина хоче її знайти чи бодай побачити її найперші пагони.

Цікаво, що після появи книжки Б. Стенчука Іван Дзюба вирішив написати «відповідь», тобто ще одну аргументовану працю, «яка була б „ґрунтовнішою“ за „Інтернаціоналізм чи русифікацію?“¹ і збирав матеріали в Києві та областях, у чому йому особливо допомогли В. Захарченко та О. Орач, зокрема матеріалами з Донбасу. Однак не встиг – розпочалися репресії.

Інший резонанс на ідеологічні «прозоріння» Івана Дзюби був на Заході. Автор передмови до закордонного видання цієї праці «Сучасністю» (1968) С. Олійник, зокрема, зазначав, що серед поважних закордонних досліджень про стан національного питання в СРСР саме вона має чи не найбільше значення. Адже автор її

остаточно зруйнував міт, що досі панував по обидва боки «великого ідеологічного вододілу», оскільки «вивів національне питання на громадський форум у Радянському Союзі і таким чином заперечив офіційні та наївні приватні твердження, що, мовляв, національне питання там «уже – не проблема». Поза межами СРСР Іван Дзюба своєю студією, немов рефлексором, прослав широку смугу світла крізь туман байдужості, незнання, половинчастих істин і навіть зловмисної баламутності, що прикривали цю реальну проблему. Він, зокрема, кинув виклик усім тим, хто далі твердить, що «на національному фронті – без змін»².

Видана з нагоди 40-річчя оприлюднення цього трактату книга «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005) містить також відгуки інших зарубіжних інтелектуалів, які мали можливість тоді, у другій половині 60-х років, оцінити систему аргументації молодого Івана Дзюби. Так, Пітер А. Тома з Арізонського університету (США) писав:

¹ Діалог: Віталій Абліцов – Іван Дзюба // *Спрага* / Упоряд. В. Абліцов. – С. 37.

² Олійник С. Передмова // *Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація?* – Мюнхен: Сучасність, 1968. – С. 6–7.

Праця Дзюби є найглибшим науковим аналізом радянської національної політики, будь-коли здійсненим радянськими авторами (*The Western Political Quarterly*, 22. – № 1. – March, 1969. – Р. 203–208).

Стурбований долею представників української інтелігенції, арештованих за націоналістичні погляди, український письменник пише свого роду меморандум, головно призначений для партії та уряду України, а насправді адресований ширшій громадськості, –

писав Дж. Ньютон (Університет Глазго. – *Soviet Studies*, 21. – № 1. – July 1969. – Р. 101–103).

Відважним звинуваченням радянської національної політики ще у 1968 р. називала цю працю Е. Шигі, вважаючи її безцінною, оскільки вона проливає світло на причини «національного обурення» в Радянському Союзі.

На початок – середину 60-х років припадає також публічна активність Івана Дзюби. Він – незмінний промоувер на всіх літературно-мистецьких заходах, що їх організовує Клуб творчої молоді. Але не тільки літературно-мистецьких – усім Дзюбиним сучасникам пам'ятний його виступ на несанкціонованому мітингу 29 вересня 1966 р. з нагоди 25-х роковин розстрілів у Бабиному яру. За спогадами Івана Дзюби, у двадцятих числах вересня письменник В. Некрасов запискою запросив його на розмову, на якій був присутній і Г. Снегирьов, згодом відомий правозахисник, та запропонував разом поїхати на несанкціонований мітинг. Імпровізований пристрасний Дзюбин виступ хтось записав на магнітофон, і за кілька днів текст з'явився у самвидаві. Згодом цей текст долучили до його кримінальної справи. Про друк подібних текстів тоді не могло бути й мови (опубліковано його вже у наш час), як, зрештою, не була й не могла бути надрукована, скажімо, стаття «Більший за самого себе», написана 1965 р. до Лукашевого перекладу «Дон Кіхота» (стаття мала з'явитися в журналі «Ранок», але не була пропущена цензурою і прийшла до читача аж 1995 р. зі сторінок журналу «Сучасність» (№ 7/8).

Історична пам'ять живиться фактами, а тому є потреба повернутися до тієї події 1966 р.

В минулому в нас – не тільки спільна ворожнеча і прикрі непорозуміння, хоч їх було багато. В минуло-

му – і зразки мужньої солідарності та взаємодопомоги в боротьбі за спільні ідеали свободи, за кращу долю своїх націй. Цю традицію ми, теперішнє покоління, і повинні продовжувати, протиставивши її поганій традиції недовіри і недомовок¹, –

закликав молодий запальний доповідач. Але, очевидно, не ці заклики поставили під підозру ідеологічну лояльність Івана Дзюби, і навіть не публічно проголошена думка, що «євреї мають право бути євреями, українці мають право бути українцями у повному і глибокому, а не тільки формальному значенні цих слів»², а прозорі паралелі, до яких він тоді звернувся:

...Однак не треба забувати, що фашизм починався не з Бабиного яру і ним не вичерпується. Фашизм починається з неповаги до людини, а кінчається знищенням людини, знищенням народів – але не обов'язково тільки таким знищенням, як у Бабиному яру...³

Тож саме час зазначити, що *антропоцентризм* Івана Дзюби, розгорнутий у його літературознавчих студіях (про що детальніше йтиметься далі), вглиблений у природне право людини бути самою собою і – обстоювання такого права через Слово.

А 2 березня 1972 р. в стінах Спілки письменників України розглядалася персональна справа Івана Дзюби. Члени правління одноголосно проголосували за його виключення із членів СПУ – «антирадянське спрямування» праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?» вже ні в кого з керівників Спілки не викликало сумніву⁴. Поява такого факту в біографії вільнодумця практично вже дорівнювала його арешту.

¹ Дзюба І. У 25 роковини розстрілів у Бабиному яру. Виступ на несанкціонованому мітингу 29 вересня 1966 р. // Дзюба І. Україна у пошуках нової ідентичності. Статті. Виступи. Інтерв'ю. Памфлети. Вст. слово М. Подовича / Біб-ка Шевченківського комітету. – К.: Вид-во «Україна», 2006. – С. 792.

² Там само. – С. 793.

³ Там само. – С. 789.

⁴ Див.: Бойко Л. Як розпинали Івана Дзюбу // Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – С. 250–271; Жулинський М. «У мене свій світ, своя позиція» // Феномен Івана Дзюби. Матеріали круглого столу. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С. 31–32.

У квітні 1972 р. Іван Дзюба був заарештований, у травні 1973-го засуджений «за антирадянську діяльність» до 5-ти років таборів суворого режиму – саме такий термін було визначено слідчими органами для «ідейного перевиховання»: цілком достатній, аби погубити людське життя, тим паче за умови слабкого здоров'я. Попри всі намагання КДБ «приписати» трактату «колективне авторство» й на цій підставі «накрутити» термін, подібні спроби успішно провалилися: Іван Дзюба зумів усе те спростувати й довести самостійність виконання своєї праці.

Після багатомісячного перебування в ізоляторі КДБ й виснажливих допитів та «очних ставок» Іван Дзюба був помилуваний і випущений на волю. Його життя повернулося нібито у звичайний режим, якщо таким можна назвати режим офіційного нагляду й заборону працювати за фахом, що означало також неможливість публікуватися. Один тільки приклад: аж 1995 р. у часописі «Сучасність» (№ 1) було вперше надруковано текст виступу в Будинку літераторів 16 січня 1965 р. на вечорі, присвяченому 30-річчю з дня народження В. Симоненка, виступу, що набув розголосу в українському суспільстві й публікувався за кордоном.

Тим-то в 1974–1982 рр. визнаний інтелектуал і поет Іван Дзюба – коректор, літературний кореспондент багатотиражної газети Київського авіазаводу (до речі, цей витвір радянської ідеологічної системи, що його поблажливо називали у журналістських колах «багатотиражкою», з одного боку, давав унікальну можливість бодай якось вижити й хоч якоюсь мірою не втратити творчої «форми» й ритму творчого життя, а з другого – ставав, по суті, своєрідним творчим «цвинтарем» для тих, кому за родом і силою покликання було надто тісно в локальних межах контрольованої «території» маленької виробничої газетки з кучим набором дозволених тем, тим більше, для людей такого широкого «закрою» та масштабу мислення, як Іван Дзюба).

І тільки з 1982 р. Іван Дзюба дістав можливість писати в анкетах: «Перебуваю на творчій роботі».

...У післяслові до першої в Україні авторської публікації праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?»

1990 р. (після численних зарубіжних) Іван Дзюба, зокрема, звертаючись до сучасного, особливо молодого читача, торкається теми колишніх своїх переживань із приводу тодішніх закордонних публікацій та всього, що було з тим пов'язано й обросло міфологією чужих трактувань:

Щоб судити про мене і мої душевні терзання, треба було б знати моє покоління, а ще більше – мене самого, мою біографію, мою ідейну еволюцію¹, –

про все це він згодом розповість на сторінках своїх спогадів². Йдеться про складний шлях від ранніх літературно-критичних студій початку 50-х років минулого століття, позначених впливом марксистської ідеології, – через відомий антирадянський трактат, який неможливо «вийняти» з історії шістдесятницького руху, через що місце у цьому русі його автора незаперечно й непохитне, – до підсумкових праць кінця ХХ – початку ХХІ ст. із їх концепцією національної культурологічної ідеї як розбудовчої, державотворчої, об'єднавчої, так би мовити, енергозберігаючої та енергоакумуючої для розвитку нації.

Можна сказати, що тоді, у 60-х, Іван Дзюба зазнав поразки. Однак насправді це далеко не так. Поразка націонал-патріотичних виступів

це не просто торжество владних репресій, а й вияв глибокої духовної кризи нової української політики. Вона опинилася перед дилемою: або повернення до ідеології старого українського націоналізму, або фундаменталістський націонал-комунізм. Ні той, ні інший шлях не мав перспектив. Іван Дзюба не з особистісно-психологічних, а з ідейних мотивів не міг стати на шлях правого радикалізму, бо це суперечило тим гуманістичним засадам, на яких оперта була його культура національних почуттів. Не було тоді ще навіть і на обрії альтернативи демо-

¹ Дзюба І. З відстані чвертьстоліття: Післяслово (до журнальної публікації 1990 р.). // Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – С. 208.

² Дзюба І. Спогади і роздуми на фінішній прямій // Рукопис: Український альманах щоденників, листів, документів, світлин: У 2 т. – Т. 1. – К.: Криниця, 2004.

кратичного характеру. Але фундамент нової української політичної культури був закладений¹.

Цілком слушно зазначає Мирослав Попович, що нині, коли стали доступні документи часів «української революції» 1917 р., стало зрозумілим, що Іван Дзюба

почасти перевідкривав ту демократичну національну ідеологію, яка була спочатку програмою для незалежної України. В чомусь повторював Дзюба 1965 року і націонал-комуністичне світорозуміння 20-х років [...] Це було гуманістичним, демократичним варіантом національних прагнень України ХХ століття, нечуванним для тодішнього суспільства. Вперше люди замислились над «культурою національних почуттів» – ці слова з книги Івана Дзюби найбільше, мабуть, врізалися відтоді в пам'ять².

Саме тому Іван Михайлович не втомлюється повторювати, що він, власне, займається не політикою, а *етикою в політиці*. Наголошуючи на культурі національних почуттів, а, за великим рахунком, на значенні для національного розвитку *політичної культури*, він значно випередив свій час, який у нинішньому варіанті розбудови держави явив нам повну духовну й моральну варваризацію цих концептуальних понять.

Однак Дзюбине застереження – знати, щоб скласти правдиве й адекватне уявлення, – стосується не тільки гучного епізоду у Дзюбиній біографії опору системі, пов'язаного з відомою цілому світові працею, а й усього життєвого й творчого шляху, який не виглядає лінійно прямим, а, швидше, децю обхідним, оскільки Іван Михайлович дотримувався власної логіки самореалізації. Проте, йому не властиво було діяти «в обхід самого себе» (назва однієї з рецензій Івана Дзюби), а тільки «всередині» того душевного настрою й переконань, які й визначили його життєве спрямування.

Власне, саме праця «Інтернаціоналізм чи русифікація?», що виявилася знаковою у шістдесятницькому русі й підняла її автора до статусу ідеологічного натхненника цілого покоління, стала крутим віражем на тій,

¹ Попович М. Перевідкривач // Дзюба І. Україна у пошуках нової ідентичності. – К.: Вид-во «Україна», 2006. – С. 7.

² Там само. – С. 6.

спершу нібито прямій (або «сродній», за Г. Сковородою) дорозі, яку сам Іван Дзюба визначив як «заняття літературою». Він не раз повторював і повторює, що не почувався політиком і не хотів ним бути, а взявся за цю тему тільки тому, що «ніхто інший тоді за неї не брався в ширшому обсязі»¹. Думав: напише, висловить наболіле, донесе до інших своє розуміння суті тих процесів, які відбувалися на його очах, а далі повернеться «до літератури, щоб більше від неї не відриватися, займатися своїм прямим ділом»².

Однак творча доля завжди розгортається за власною логікою, яка не завжди узгоджується з намірами того, кого вона обдарувала талантом. Тож вибір між Дзюбою-ліриком та Дзюбою-аналітиком відбувся на користь аналітика.

...Очевидно, тим, хто не мав щастя бути знайомим із цією непересічною людиною, цікаво було би дізнатися: а який він насправді, Іван Михайлович Дзюба, в реальному, а не тільки «портретному» житті?

Можу запропонувати своє особисте, очевидно, якоюсь мірою й суб'єктивне, а проте, зовсім не емоційне, а досить аналітичне бачення цієї знакової постаті. З усього, що я знаю про Івана Дзюбу з літератури, «живих» розповідей шістдесятників, їхніх спогадів, із власного доголітнього знайомства з Іваном Михайловичем (зокрема, в роки моєї роботи в «Літературній Україні» чи в рамках проекту «Енциклопедії Сучасної України» та ін.), можу вирізнити кілька його визначальних рис, які, на моє глибоке переконання, й творять образ того Івана Дзюби, що залишається (хоч як пафосно це для когось звучить) честю й совістю шістдесятицтва як питомо української гуманістичної ідеї (очевидно, дратуючи тих хулителів цього унікального явища, які хотіли б якщо не перекреслити цей історичний етап нації та її літератури, то хоча б кинути тінь недовіри до істинних поривань його представників).

¹ Дзюба І. З відстані чвертьстоліття. Післяслово (до журнальної публікації 1990 р.) // Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – С. 215.

² Там само.

Перше. Іван Дзюба, безперечно, за своєю суттю *інтелігент* – у тому глибинному розумінні цього поняття, що його пропагує Є. Сверстюк – ще один інтелігент-мораліст із плеяди соратників і одномудців-шістдесятників. (Недаремно ж Ю. Шерех-Шевельов влучно назвав Івана Дзюбу інтелігентом з великої літери.) Стосовно Івана Дзюби (та й, власне, і Є. Сверстюка теж) я б ще уточнила: *м'який інтелігент*. Проте з одним «але»: але послідовний, твердий у обстоюванні власної позиції.

Друге: він, безперечно, *гуманітарій* – у тому широкому розумінні цього поняття, що його не дає жоден вищий навчальний заклад, а тим паче радянський, а лише постійна самоосвіта й уперта робота над собою. Завдяки цьому він – найяскравіший з-поміж тих *гуманітаріїв*, чийми вустами «говорить культура», бо, на переконання Л. Костенко, «саме вони є обличчям нації»; «саме вони визначали собою цілі історичні епохи»¹.

Третє. Іван Михайлович – *романтик*: згадаймо, з яким романтичним поривом сприйняв він як шістдесятицьке відродження, так і хвилю національного відродження в період нашої новітньої історії – здобуття Україною своєї незалежності. Проте водночас він і *прагматик* (і це, мабуть, *четверте*) – і то не тільки у виборі «болючих» для суспільства тем, конкретизованій, а не абстрактній передбачливості, а й у виборі життєвого шляху. Так, недовгочасне перебування у ранзі міністра культури, очевидно, зайвий раз переконало його в тому, що людина універсальної освіти (радше – самоосвіти), аналітичного складу розуму, незалежного мислення, здатна генерувати не самі лише суспільно важливі ідеї, а й суспільно перспективні концепції, повинна скористатись обставинами для їх детальної розробки у тиші кабінету, а не, скажімо, очолювати якусь виборчу кампанію чи блок того чи того політичного лідера або ж займатися адміністративно-апаратною роботою. Тобто писати, маючи відповідні умови для *тяглості* праці всього свого життя.

¹ Костенко Л. На тектонічному розломі // Феномен Івана Дзюби. Матеріали круглого столу. – С. 52.

П'яте. Іван Дзюба вільний у всьому: у виборі громадянської позиції, у виборі ідеологічної платформи, у виборі тем, у виборі друзів та кола спілкування, у виборі літератури для читання (Іван Михайлович – постійно активний читач, і то не тільки за професійною потребою, а й «з натхнення»). *Невільний* хіба у стосунках зі своїм індивідуальним часом: він його намагається підкорити на користь щоденній копійчкій роботі над рукописами, вилучаючи із розпорядку дня все, на його погляд, несуттєве, другорядне, аби встигнути *сказати максимально багато*.

Очевидно, за своєю внутрішньою суттю Іван Михайлович – *тонкий лірик*, і ця *шоста* позиція впливає з попередніх, проте внутрішні суперечності між його ліричним та аналітичним началом назагал завершилися перемогою аналітичної компоненти його натури – тим-то ми й бачимо Івана Дзюбу таким, яким він зробив себе сам у процесі багаторічної повсякденної праці над собою, не розрахованої на золоті литаври. І ця перемога мала певну мотивацію: іманентним ліриком можна залишатися впродовж цілого життя, лише поглиблюючи й розширюючи спектр почуттів й естетичних переживань. Натомість аналітика потребувала постійної самоосвіти, руху саморозвитку, а отже, постійного долаття труднощів, чим, очевидно, й привабила Івана Михайловича: все легке для справжнього пошуковця прохідне, нецікаве.

Із цього, відповідно, впливає *висока самодисципліна*, що само собою зрозуміло й не потребує додаткових коментарів. Саме ця риса – *сьома*, яку, очевидно, можна було би поставити першою, дала можливість здобутися на статус *інтелектуала* – одного з-поміж найбільших українських інтелектуалів ХХ–ХХІ століть (Саме цей інтелектуалізм Івана Дзюби розкриватиме окремих – наступний розділ). Це – його особистісний (та і в межах цілої нації – також!) поступ, але оплачений певними жертвами й відмовами від усього, що не стосується роботи, – і ця *жертвовність* є, очевидно, *восьмою* рисою, яка забезпечила набуття усіх попередніх.

Окремо варто вирізнити Дзюбин *конструктивізм*, який може бути як *дев'ятою*, так і першою рисою його вдачі. Власне, він бере витоки з того пам'ятного 1965 р.,

коли, не покладаючись на ефект від колективних листів протесту (які, проте, мали відповідний резонанс і давали право шістдесятникам називатися шістдесятниками), Іван Михайлович зібрався з думками й оперативно, «по-гарячому», написав свою відому працю: це була конструктивна відповідь на виклики часу, позиція, що з'ясовувала причини конфронтації між системою і здоровим глуздом (його носіїв називали тоді «інакодумцями» – і це було знаменням шістдесятницької епохи: думати інакше, мати іншу, аніж санкціонована, думку). Так, у згадуваній вже передмові С. Олійника до закордонного видання цієї праці дуже слушно зазначалося: «Його студія – не тільки відверта критика, але й конструктивний проект іншої, позитивної політики»¹.

Цю свою рису конструктивізму (або конструктивної критики) Іван Дзюба не раз і не два потверджував упродовж цілого свого життя: тоді, коли інші розмахували руками з трибун на догоду кон'юктурі моменту, він свідомо працював на перспективу, доводячи свою продуктивну правоту вагомим доробком останніх десятиліть. Є й інший бік цієї здатності до позитивної конструктивності. Безперечно, не один Іван Дзюба помічає ту чи ту симптоматику життєдіяльності або ж розладу суспільного організму – світлих умів нам не бракує. Однак саме він – попри постійну зайнятість і стратегічні творчі плани – здатний змобілізуватися для того, аби зафіксувати це у слові (наукові розвідки, статті, відгуки, відкриті листи в мас-медіа – жанрові означення тут можна продовжувати), тоді як інші зчаста обмежуються лише усною констатацією на публіці та власними внутрішніми рефлексіями поза публікою, що часом переростають у порожню балаканину та марно згаяний час.

Отже, така *діяльна чи активна небайдужість* (умовно кажучи, *десята* позиція) – вона звідти, з тих уже наче й далеких 60-х, коли громадські інтереси ставилися вище особистих. Тим-то у творчій біографії Івана Дзюби часом знаходиш теми, здавалося б, далекі від його наукових / творчих зацікавлень, як, скажімо, стаття «„Секс, секс...“ і трохи „антисексу“: Жіночий ідеал у по-

¹ Олійник С. Передмова // Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – Мюнхен: Сучасність, 1968. – С. 19.

езії»¹. Але й тут вибір теми продиктований пошуком ідеалу «одухотвореної істини» буття з «жіночим обличчям».

Іван Дзюба, за *одинадцятю*, звісно ж таки, умовно, позицією – здавна *полеміст*. Бо коли говорити про енергетичну наповненість його творчості, треба насамперед мати на увазі саме цю його якість. Дзюбина полемічність, проте, має два пласти: видимий, зовнішній, за допомогою якого автор апелює до опонента (часто уявного) силою аргументації, і невидимий, внутрішній, який вибудовує лінію поведінки, розгортання дискурсу – силою внутрішніх переконань, що «перемагають» у внутрішніх діалогах виважування ідей і тез.

Івану Михайловичу властиві також тонка *іронія*, *легкий гумор*, як і все в його характерологічній палітрі, не агресивний та ненав'язливий – і це можна умовно об'єднати порядковим числом *дванадцять*.

І, нарешті, та риса (у цьому контексті вона *тринадцята*), яка, можливо, визначає всі інші, але й інші визначаються нею теж. Це знаменита Дзюбина *толерантність* – рису такого *шляхетного огранення* «Я» – за всієї широти спілкування з інтелектуальною елітою як материкової України, так і її еміграційної еліти – я спостерігала хіба тільки в І. Кошелівця, завжди толерантного зі своїми опонентами – людини, яка прожила майже все життя на Заході й завжди мала, за його зізнанням, щасливу можливість висловлюватися так, як думалось. Іван Михайлович таку щасливу можливість не завжди мав, але надзвичайну толерантність і зовнішній спокій, вилонений із вваженості суджень, мудрої розважливості, завжди зберігав і зберігає. Це толерантність, яка обертається різними гранями до друзів та опонентів, до державників та міфотворців, але ніколи не втрачає своєї стрижневої суті: *поваги* до іншої особистості, надто особистості творчої. Вільше того, Дзюбина толерантність (читай – *делікатність*) має свою власну *філософію поваги до Іншого*:

А взагалі я б не хотів говорити, хто мої друзі. Треба ж мати на це їхній дозвіл. Назвати когось своїм дру-

¹ Дзюба І. «Секс, секс...» і трохи «антисексу»: Жіночий ідеал у поезії // Слово і час. – 1991. – № 8. – С. 26–33.

гом – це назватися чийсь другом, а то вже може бути самозванство. Це речі делікатні, не для публічного обговорення [...] А друзі були і є. Вони мені завжди допомагали, завжди виручали в скрутні хвилини¹.

Чи зустрічали ви ще витонченішу й мудрішу делікатність, особливо у наш прагматичний і цинічний час?

Звісно, одна тільки ця риса (*толерантність*) не ставить Івана Дзюбу у ряд людей, які мають виразно «європейську сутність», як і означений Л. Костенко «європейського горизонту інтелект»², оскільки це сума багатьох рис і наслідок копіткої праці над собою (внутрішній вишкіл, помножений на вроджену шляхетність і повагу до іншого – думки, шляху, особистості), так само як широка освіченість у різних галузях знань. Однак вона є дуже знаковим психологічним маркером того, що ми вкладаємо в поняття «європеець» – оскільки воно інтегральне, то числове позначення тут просто недоречно. Отже, з повним правом можемо назвати Івана Дзюбу тим *європейцем*, наслідувати якого може вважати за честь кожен мислячий сучасник.

Не претендуючи на категоричність, Іван Дзюба, проте, усвідомлює вваженість і обґрунтованість власного погляду чи системи суджень. Звідси – його *послідовна безкомпромісність* (і це хай буде *чотирнадцятою* позицією, яка формує і визначає чи не всі попередні, хоча з таким самим успіхом могла би бути названою другою чи третьою) – попри м'яку інтелігентність і толерантність («Дзюба не схильний до компромісів. Він – постать різко окреслена, послідовна і навіть по-своєму уперта»³). Цю рису, мабуть, і можна було б назвати визначальною в його характері, якби... не всі інші, так само рівноцінні, без яких годі собі уявити цю людину.

Окрім усього названого, Іван Дзюба, безперечно, *стратег* (про що йтиметься далі). Однак він також і *тактик*. І ця *п'ятнадцята* позиція, що містить «два в одному»,

¹ Діалог: Віталій Абліцов – Іван Дзюба // Спрага / Упоряд. В. Абліцов. – С. 50–51, 52.

² Костенко Л. На тектонічному розломі // Феномен Івана Дзюби. Матеріали круглого столу. – С. 49.

³ Попович М. Перевідкривач // Дзюба І. Україна у пошуках нової ідентичності. – С. 5.

як два боки однієї медалі, розкриває Івана Михайловича якнайповніше. Він може бути і непоступливим, послідовним, і гнучким, що тільки розгортає цю послідовність у відстоюванні власної позиції. Йдеться про те, що в час заборон та ідеологічних табу Іван Михайлович вимушено пішов начебто «обхідним» шляхом, намагаючись пізнати закономірності розвитку рідної літератури через оптику бачення інших національних літератур – і, залишаючись вірним цій лінії впродовж багатьох років, щасливо знайшов свою магістральну тему, що також належить до інтегральних понять, оскільки національна культура – явище багатомірне.

Через посередництво інших Іван Дзюба зумів акцентувати (самим вибором «національної літературної теми» і спектром обраних для дослідження, так само упосліджених у єдиному загальносоюзному просторі літератур – від якутської до, скажімо, литовської) на національній самобутності, праві національної літератури на оригінальність, відмінність. У такий спосіб – через літературу – доводилася аксіома національної самодостатності. Тож, обійшовши ідеологічні загати, Іван Дзюба, на перший погляд, пішов не вглиб явища національної самобутності, а начебто кружеляв довкола цього. Однак напрацьовані ним «концентричні кола» досліджень насправді поглиблювали уявлення про це явище, що його І. Франко вирізняв як інтернаціональне, а ми сьогодні розуміємо швидше як інтертекстуальне¹.

Усе це зовсім не означає, що Івану Михайловичу не властивий сумнів як такий. Сумнів у нього завжди присутній – це безперечно. Без сумніву не існує аналітики, вироблення власної системи аргументації. Однак це той сумнів, що не має нічого спільного зі скепсисом: Дзюбин сумнів конструктивний. Він несе енергетику творення. Бо ним рухає справжній пошук «одухотвореної істини»². Отже, цей сумнів «працює» в аргументаційному полі лише до певного часу – доки не викристалізується у певні уявлення, відтак – у переконання. Тоді його

¹ Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 31.

² Див.: Дзюба І. Інновації інтелекту. Одухотворена істина чи бенкетування технологій? // Віче. – 2002. – № 9. – С. 32–35.

заступає рішучість сказати й, відповідно, бажання бути почутим. Однак останнє – окрема досить непроста тема, яка часто обертається у парадигмі відомої сентенції «Немає пророка у власній Вітчизні». Ця (умовно шістнадцята) позиція впливає з усього попереднього, що, своєю чергою, свідчить про цілісність Дзюбиної натури.

І, зрештою, сімнадцяте – те, що також базується на всьому життєво набутому: Іван Дзюба *переконливо самодостатній*: характеристика, як і попередня, також зі сфери інтегральних понять, а тому числовому означенню не підлягає.

Однак усі ці характерологічні риси перебувають в органічній сув'язі зі ще однією, теж стрижневою, якістю його вдачі: це надзвичайна, в жодному разі не штучна, а природна його *скромність* – риса, властива тільки справді видатним натурам.

Таким чином, у світоглядній системі Івана Дзюби виокреслюється струнка ієрархія аксіологічних домінант, які обертаються довкола його *апологетики громадянського обов'язку*. Через це внутрішньо викристалізоване почуття обов'язку перед громадою він апелює до української інтелігенції. Саме українська інтелігенція у всіх її активних проявах, а ширше – українська людина, в основі духовної конституції якої є небайдужість, і до розуму, серця й совісті якої можна апелювати, становить *осердя антропоцентризму* Івана Дзюби. Мова ж – той життєтворчий субстрат національного буття, який робить інтелігента інтелігентом, народ – народом, націю – нацією. А культуру – культурою.

Звісно, спроба вибудувати логічно послідовну струнку ієрархію чеснот цієї людини досить умовна: адже одне впливає з іншого, а кожне наступне формується попереднім. Вона продиктована хіба намаганням чіткіше структурувати власну систему поглядів на систему поглядів і переконань Івана Михайловича Дзюби.

Однак, у цій системі аргументації завжди виважених, продуманих, логічних доказів Івана Дзюби є один аргумент, який важко назвати логічним, але й заперечити чи спростувати який просто неможливо – навіть із по-

гляду здорового глузду. Він – універсальний: на всі випадки життя. І наскрізний у Дзюбиній життєвій філософії, бо протистоїть усім філософіям світу, разом узятим, усім сумнівам і найважчим випробуванням. Зрозуміти його можна тільки у контексті «неспростовної сучасності» та «непромінального минулого», озвучених цим дослідником. Цитата:

І хоч як важко і боляче бачити багато з того, що твориться навколо, але є життя, є надія. І варто працювати для України, для її майбутнього. *Знову для майбутнього?! Ну а що – опустити руки?*¹ (курсив мій – Л. Т.)

Присутність Івана Дзюби на численних форумах, конгресах, симпозіумах, «круглих столах» тощо жодною мірою не сприймається як гарний жест їхніх організаторів щодо «знакової постаті» нашої національної історії чи бажання його самого «засвітитися» ще в одному актуальному контексті сьогодення. Роль «прапора» на скрижальях сучасності для Івана Дзюби просто неприродна. І неприпустима. Він просто не йде туди, де без нього можуть обійтися. Вибір аудиторії переважно зважений, продуманий – як і слова, з якими він до цієї аудиторії звертається, незалежно від того, чи це наукова доповідь, чи просто вітальне слово. Тобто його присутність в аудиторії завжди активна, конструктивна і відкрита. Це – один із способів спілкування Івана Дзюби із зовнішнім світом.

Та, очевидно, найбільше імponує йому інтимніший, індивідуальний спосіб спілкування: через творчість, книгу, художній світ Іншого. У цьому світі розкошує душа Івана Дзюби-лірика, а не людини публічної, трибунної. Тим-то маємо і ми можливість «увійти» у ці Дзюбині світи, пізнані ним через талановите слово Іншого – не чужого, а духовно спорідненого, де є свої улюблені художні світи, як, скажімо, Б. Мозолевського, М. Вінграновського чи Л. Талалая. Адже він вважає літературою «все, що написано талановито» (з доповіді на пленумі НСПУ восени 1992 р.) й уміє відрізнити справжнє від

¹ Дзюба І. «Навколоювілейне»: Неполітичні роздуми політичного маргінала // Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – К.: «Києво-Могилянська академія», 1995. – С. 269.

того, що тільки під нього маскується. Сам же для себе цю планку «талановитості» підняв так високо, що навжився хіба заявити про свій нереалізований потенціал прозаїка – яскравим «задокументованим» свідченням цього стали його «Спогади і роздуми на фінішній прямій», де самі вже тільки нотатки із розділів «Сюжети» та «Дзюбізми» складають шану Іванові Дзюбі як талановитому потенційному майстрові художнього письма.

Є ще одна дуже «дотична» (у різних аспектах) до всього мовленого вище тема: Іван Дзюба і дисидентство. Розуміння дисидентства як явища української історії ХХ ст. склалося на підставі тих подій, що розгорталися в 60-ті–70-ті роки, розмежувавши шістдесятників на тих, хто «сидів» і був «на засланні», і тих, хто уник цієї страдницької долі. Дзюба сидів. І його нібито «покаянний» лист, можливо, немає підстав класти на одні терези разом із останнім словом на суді Є. Сверстюка чи когось іншого. Зрештою, ту ситуацію «зсередили» самої ситуації щонайкраще міг пояснити сам Іван Дзюба¹, хоча існують численні спроби дослідників якомога об'єктивніше відтворити ситуацію того «моменту істини», як це делікатно робить, зокрема, М. Жулинський². Та й вичерпне роз'яснення тієї ситуації устами І. Світличного, який відбув в ув'язненні і на засланні загалом 12 років, усе ставить на свої місце:

...І. Дзюба, що визнав себе винним ніби з голови до п'ят [...] кався з юридичного погляду нефахово: він визнав, що об'єктивно завдав шкоди радянській владі, але жодним словом не прохопився, ніби він того й хотів, ніби саме таку мету він і ставив перед собою, ніби робив те свідомо. А стаття кодексу, за якою його судили, передбачає саме усвідомлену мету – підірвати чи послабити радянську владу, і якщо І. Дзюба цього не визнав, він уже тим самим і не визнав себе винним по суті звинувачення³.

¹ Дзюба І. З відстані чвертьстоліття: Післяслово (до журнальної публікації 1990 р.) // Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – С. 215–218.

² Жулинський М. «У мене свій світ, своя позиція» // Феномен Івана Дзюби. Матеріали круглого столу. – С. 17–21.

³ Світличний І. Відкритий лист Миколі Бажану // Голос доби: Кн. перша. Листи з «Парнасу». – К.: Сфера, 2001. – С. 524.

Тепер безперечно: «покаянний» лист нерозкаяного Івана Дзюби ввійшов в історію шістдесятницького руху як ще одне випробування (чи не найперше) їхньої гуртової сили, взаємної підтримки, мистецтва порозуміння, «нерозколотості» поколінневої єдності, що так лякала офіційні кола й дратувала радикально налаштованих підбурювачів чи просто недалекоглядних людей, ревних «оборонців» ідеї безкомпромісної жертвності, що мислили лише поняттями «так» і «ні».

Повертаючись до уявних терезів, тепер уже відповідаємо: а можливо, той лист й можна було б туди покласти. Якщо зважити на них як сам трактат «Інтернаціоналізм чи русифікація?», так і все зроблене Іваном Дзюбою за десятиліття безжальної до самого себе (за режимом життя) праці, яка завжди диктувалася одною-єдиною метою – державницькою. І річ тут не тільки в такій рисі характеру, як *надзвичайна працьовитість*, а й у самій цій меті теж. Такий погляд на Дзюбину долю викликаний не бажанням, здавалося б, примирити непримиренне (їх примирило саме життя з його логікою якоїсь вищої доцільності), а спробою поглянути на Івана Дзюбу як *дисидента у нинішньому часі*. Саме так – попри високі наукові ступені й вчені звання, попри високі державні посади й високі державні нагороди, найвищою з-поміж яких є Зірка Героя України – і в цьому парадокс і певний трагізм не тільки цієї начебто цілком успішної людини, а й усього нашого сьогодення.

Основним спостереженням, на якому ґрунтується моя теза щодо дисидентства Івана Дзюби, є те, що «репрезентант» цього нібито колишнього явища випереджає час, в якому йому випало жити й працювати – як, скажімо, випереджав свій час один з улюблених Дзюбиних «героїв іншого часу» – Г. Сковорода.

З одного боку, все, написане Іваном Дзюбою в останні десятиліття, зокрема про стан національної культури, – на часі: воно має надзвичайно високий «градус актуальності». Коли ж, як не тепер, молодій Українській державі брати «на озброєння» Дзюбині стратегічні засади розвитку демократичного суспільства на духовній основі? А з іншого боку, можливо, Іван Дзюба й справді випереджає свій час, а молода Українська дер-

жава (в особі її очільників), роздerta феодалними чварами й змаганнями «чия хата краща» й «чия думка вища», ще не дозріла до *системного* бачення шляхів розвитку держави? Бо роздрібненість загального інтересу на приватні інтереси, невміння піднятися над особистим і зосередитися на перспективі, кон'юнктура «моменту» породжують і фрагментарність бачення загальнодержавних пріоритетів, де нема місця не «вищим», а мудрим думкам. А звідси – й відсутність уміння (і культури!) політиків-тактиків пошанувати своїх страгегів-інтелектуалів – не лише орденами й званнями, а й дослуханням до їхніх спостережень та застережень.

Отже, Іван Дзюба – дисидент незалежної Української держави? Звісно, нинішнє дисидентство, як уточнює сам Іван Михайлович, в ім'я України, безпечно, воно не несе загрози існуванню чи навіть остраху переслідування – безпечно у вимірах життя однієї людини. А у вимірах життя цілої нації? Відповідь легко знайти, якщо серйозно перечитати Дзюбині праці культурологічного спрямування і якщо при цьому мислити масштабно, категоріями національної перспективи.

Якщо ж мислити категоріями окремо взятого життя, то воно не менш болісне, – і кому, як не шістдесятникам, більшість яких у глухі застійні часи відчули на собі *трагедію незатребуваності* суспільством, знати це щонайкраще. І звання, і посади, і нагороди, якими доля щедро обдарувала Івана Дзюбу в роки незалежності (все це заслужено самозреченою працею заради самої праці), думається, не притлумлюють цього болісного відчуття (а може, й переживання) *бути непочутим*. Воістину парадокс нашого часу: бути поцінованим, але не почутим. Парадокс, що прийшов на зміну парадоксові 60-х років ХХ ст.: тоді Іван Дзюба був почутим, але «поцінованим» хіба органами КДБ. Така ось оптика бачення суспільством непересічної особистості. Скільки ще таких парадоксів можна нарахувати в долі українських шістдесятників?..

Однак, безперечно, духовного дисидента ХХІ століття Івана Дзюбу почує майбутнє. Проблема тільки у тому, наскільки морально здоровим буде те майбутнє. Можливо (а швидше, таки напевно) почує із каяттям і жалем за

спізненість, яку нічим не виправдати і якої, зрештою, може й не бути, якщо... Але така вже доля всіх дисидентів – не бути пророком у рідному краї.

Безпечне дисидентство Івана Дзюби – хоча сам Іван Михайлович може й не погодитися зі статусом дисидента – він називає себе «політичним маргіналом»¹ – має й інший парадокс. Адже у 60-ті апелювати доводилося до монолітної системи, яка панічно боялася свого краху і пробити яку було практично неможливо. Тепер же слово Івана Дзюби звернене до тих, кому народ довірив будувати демократичне суспільство на цивілізаційних засадах. Але якщо дивитися у суть цієї проблеми оптимістичніше, то насправді попереджувальні сигнали духовного дисидента чи політичного маргінала із немаргінальними стратегіями культурного розвитку, тривожні «вироки» щодо духовного й морального неблагополуччя нинішнього суспільства «поціляють» якщо не в кабінети провідників нації, то принаймні у духовну матрицю нації – а це, як правило, безрезультатно.

Очевидно, у нормальному громадянському суспільстві, яке поважає себе, учений Дзюбиного рівня, постави і «профілю» здобувся б на статус «ідеолога культурної політики» (нехай у даному контексті не лякає подібна термінологія: означник «ідеологія» не завжди «працює» зі знаком «мінус» – вона має і будівничий потенціал, надто в умовах розбудови молодого демократичної держави).

Натомість маємо свій український сучасний варіант *конфуціанства* як етико-політичної та культурологічної системи поглядів, бо все, що написано Іваном Дзюбою у час наших глобальних перемін, покликається до застережувального провіденціалізму Конфуція, тільки відкоригованого іншою, демократичною системою цінностей.

І ще один висновок, винесений із власних спостережень. Іван Дзюба вірить в інших, і ту свою віру (довіру до *Іншого*) у творче начало іншої особистості всіляко підтримує. Саме Іван Михайлович Дзюба (як і М. Жулинський та А. Макаров) давав мені рекомендацію до Національної спілки письменників України тоді, коли в

¹ Див.: Дзюба І. «Навколоювілейне»: Неполітичні роздуми політичного маргінала // Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – С. 238–249.

мене не було ще жодної виданої книжки, а тільки публікації в періодиці – власне, це був виняток із правил у роки видавничої кризи, який, проте, довелося продуктивно виправдовувати всім подальшим творчим життям. Маю ще одне, може, дрібне, надто приватне, однак, як на мене, суттєве спостереження: Іван Михайлович не любить повільних людей, оскільки надзвичайно цінує свій власний час. Це спостереження виникло з такого незначного епізоду: 2001 р. в Одесі, під час чергового Конгресу МАУ, трапилося так, що одного ранку ми з Іваном Михайловичем добиралися трамваем до університету на засідання секцій. Заговорившись, проїхали свою зупинку. Вийшли на наступній і змушені були повертатися назад пішки. Коли вже підійшли до університетського корпусу, Іван Михайлович раптом сказав: «А я боявся, що Ви повільно ходите й що ми будемо довго долати цю відстань. На щастя, виявилось, що це не так». Цей дрібний епізод висвітлив цілий спектр характерних для Івана Дзюби рис: і толерантність, і уважливість та повагу до *Іншого*, і, безперечно, здатність поступитися заради іншого своїми внутрішніми домінантами.

Достеменно знаю від інших, що Іван Дзюба в статусі очільника Шевченківського комітету ненав'язливо й некрикливо опікувався родинами померлих лауреатів Шевченківської премії; та й, власне, мало не кожна, навіть випадкова зустріч із ним (моя чи будь-кого іншого) озвучувалася м'яким толерантним: «А як Ви?», за якою завжди відчувається готовність до співпереживання (не принизливого, а розуміючого), а в разі потреби – й готовність підтримати добрим словом чи порадою. Не кажучи вже про те, що багато хто з-поміж нас, письменників, зберігає у своєму домашньому архіві листи, написані характерним (твердим!) Дзюбиным почерком (як правило, писані від руки) – із теплою подякою за надіслану книжку й гарними словами про неї. І при цьому Іван Михайлович щиро стверджує: «Взагалі – в житті люди зробили для мене більше, ніж я для них»¹.

Оця *некрикливість* (читай – *вроджена скромність*), думається, великою мірою закрила Іванові Дзюбі шлях

¹ Діалог: Віталій Аблицов – Іван Дзюба // Спрага / Упоряд. В. Аблицов. – С. 52.

у велику публічну політику – для нього було б неприйнятним творення свого гучного «паблісіті», де межі між доцільністю та пристойністю (совісливістю – у Дзюбиному розумінні) часто розмиті, де тяжіє примат популізму – а все, що не є органічним, Дзюба беззастережно відкидає як непотрібне. Власне, вільний у всьому – виборі, судженнях, ставленні до оцінки його власних вчинків, він

визначив свою життєву позицію як певну альтернативу, протиставив її іншим позиціям у такий спосіб, що багато хто так і не зрозумів, у який колір треба його фарбувати. А спроби віднести Дзюбу до якихось політичних чи інших категорій безглузді – він із тих людей, які самі створюють еталони¹.

І з цим важко сперечатися.

Однак його «політика» неперепутна, бо викликана не бажанням миттєвої популярності чи її постійним підтвердженням, не спрагою публічного самоутвердження, не хронічною залежністю від думки інших, а потребою розбудови концептуальних засад того духовного середовища, в якому тільки й можлива еволюція українства.

Можна сказати, що попри те, що Іван Михайлович Дзюба – академік, більше того, тривалий час академік-секретар Відділення мови, літератури та мистецтвознавства НАН України, провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, він, по суті, залишається незаангажованим т. зв. офіційною наукою – у тому розумінні, що диктат (чи «спрямовуючий курс») вищих інстанцій, коли, що і як «розробляти» на науковому полі, для нього не існує. Іван Дзюба завжди керувався і керується власним вибором, орієнтованим на насущні суспільні потреби. Таким компасом у колі проблем завжди було його вміння вслухатися у життя («На пульсі життя» – це не банальна назва книжки, а точно заявлена позиція і характерологічна риса).

За покликком серця, власним інтересом, а ще – за громадянським обов'язком, рівно як і з бажанням забезпечити тяглість української інтелектуальної традиції, що її

¹ Попович М. Перевідкривач // Дзюба І. Україна у пошуках нової ідентичності. – С. 5.

розвивали В. Кубійович в еміграції, М. Бажан у радянській Україні, очолив він 1998 р. редакційну колегію «Енциклопедії сучасної України». ЕСУ – цілий окремий розділ у творчій біографії Івана Дзюби, як і в «біографії» незалежної України, ще повною мірою не оцінений. Адже він і його команда заповзялися, по суті, не тільки відродити засади відкритості «інформативної позиції» В. Кубійовича, а й виробити новий сучасний системний принцип подачі інформації вже новим поколінням читачів, для яких навіть недавня радянська духовна «атрибутика» української дійсності уже є історією і часто викликає безліч запитань – бо незрозуміла. Тож видання, заявлене як «Енциклопедія сучасної України», мало претендувати не тільки на всеохопність дефініцій сучасного життя, а й на історичну ретроспективність у поєднанні з модерністю подачі матеріалу.

Універсальність світовиміру, «вміння рівночасно сприяти й діяти в присутності різних систем цінностей»¹ сприяли переплетенню у творчості Дзюби історичного та сучасного, явивши сплав ґрунтовного модерного письма у кращих традиціях етичного інтелектуалізму.

З початком національного відродження кінця ХХ століття Іван Михайлович Дзюба – одна з ключових постатей не тільки культурного, а й громадського життя. З 1992 р. з перенесенням редакції відомого часопису «Сучасність» із Мюнхена до Києва він – його багаторічний редактор (після багаторічного редакторства І. Кошелівця). Так само з 1992-го – був членом Державної Думи України. З грудня 1992-го до серпня 1994 р. – Міністр культури України. З 1996-го – академік-секретар Відділення літератури, мови і мистецтвознавства НАН України, з 1997-го – співиголова Головної редакції «Енциклопедії сучасної України».

У 1988–1991 рр. – перший президент Республіканської асоціації українців, член наглядової ради Міжнародного фонду «Відродження» (від 1989 р. й досі). З 1999-го по серпень 2005-го – голова Комітету з Націона-

¹ Павлишин М. Явище і норма: Іван Дзюба, критик // Іван Дзюба – талант і доля: Біобібліографічний нарис / Шістдесятництво: профілі на тлі покоління / Бібліограф-укладач Т. Заморіна. Передм. М. Павлишина. – Вип. 7. – К., 2005. – С. 43.

льної премії України ім. Т. Г. Шевченка. Був також одним із ініціаторів створення Народного руху України.

Іван Дзюба – лауреат премії ім. акад. О. Білецького у галузі літературно-художньої критики (1987), Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка (1991, за серію публіцистичних виступів «Бо то не просто мова, звуки...», «Україна і світ», «Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність?»), Міжнародної премії Фонду Антоновичів (США, 1992), якою були відзначені тільки яскраві творчі особистості, що у своїх творчих засадах не влягали радянському режимові, та ім. В. Жаботинського (1996), «Визнання» (2001), премії ім. В. Вернадського (2002). Іван Дзюба – Герой України (2001), нагороджений орденом Держави (2001).

А попри все він був і залишається українським шістдесятником, який відчуває відповідальність за все своє покоління («Камертон, діагностик, моральний оберіг покоління», як означає Дзюбину роль у параметрах генерації Л. Костенко¹), право належати до якого здобув послідовною позицією та вірністю ідеалам національного відродження.

Сила Івана Михайловича Дзюби не тільки у тому, що він має свою систему поглядів і послідовно й аргументовано їх обстоює, а ще й у тому, що в його силовому полі обертаються інші дослідники, підсилюючи той струмінь націєтворчої енергії, яка мусить жити наш поступ вперед.

У пошуках «одухотвореної істини»

Усім своїм творчим життям Іван Дзюба засвідчив продуктивність тієї «гілки» українського шістдесятництва, яка протягом десятиліть щедро родила добірний плід правди й невтомного пошуку в царині інтелектуального розвою. З року в рік вироблялося аналітичне системне бачення Іваном Дзюбою суспільно-політичних та соціокультурних проблем.

¹ Костенко Л. На тектонічному розломі // Феномен Івана Дзюби. Матеріали круглого столу. – С. 53.

Складається враження, що Дзюбина *урівноважуюча мудрість* (у тому сенсі, що він зумів збалансувати максималізм, незалежність суджень, невміння терпіти диктат – з одного боку, і ситуативність, тиск обставин, розумну необхідність «дотикальних» шляхів – із другого) дала йому можливість уже тоді, в «глуху» для творчого самовияву часи, якимось глибинно внутрішнім чуттям «провідчуття» (на рівні інтуїції) майбутній власний сукупний доробок панорамно, що нині не залишає сумніву щодо чіткої системи, структурованості – і це дає нашим сучасникам уявлення про *цілісного* Івана Дзюбу.

Така послідовно втілювана програма дій рік за роком природжує (в дедалі ширших тематичних обширах) смисли, змісти, висновки, прогнози, застереження, виявляючи, по суті, розгортання системного бачення української проблематики крізь персоналістську призму послідовності життєвого шляху однієї людини. Це легко простежити, взявши до рук біобібліографічний покажчик¹, де скрупульозна рука бібліографа зафіксувала кожен його (рік за роком) публікацію – і за тими назвами – його власних книг та статей і численних публікацій про нього – розгортається шлях індивідуальної праці людини високої інтелектуальної потуги й високого громадянського обов'язку.

Зовсім не відкидаючи гарної метафори О. Тарнавського про Еразма українського шістдесятництва, все ж таки спробуємо уобразити ренесансну паралель у Дзюбиній світоглядній системі. Принагідно: ми маємо досить добре уявлення про закоріненість у барокову культуру творчої концепції письменника-шістдесятника Вал. Шевчука: його барокову «заангажованість» видно «неозброєним оком». Тим часом ніхто не пробував пошукати подібних паралелей у Дзюбиній творчій долі, і гарна ренесансна метафора так досі й залишалася лише метафорою. Однак його свідомо обрана, вистраждана й potwierджена цілим життям інтелектуальна настанова міцно заґрунтована у той пласт питомо української національної культури, що його розробляла колишня інтелектуальна еліта – викладачі Києво-Могилянської акаде-

¹ Іван Дзюба – талант і доля: Біобібліографічний нарис / Шістдесятництво: профілі на тлі покоління / Бібліограф-укладач Т. Заморіна. Передмова М. Павлишина. – Вип. 7. – К., 2005.

мії, першої академії на теренах Східної Європи, які вбачали сенс власного життя у творчій праці заради громадської користі.

Є всі підстави вважати, що *ренесансний універсалізм* Івана Дзюби, про який піде мова далі, очевидно, найближче стоїть до *концепції етичного інтелектуалізму*, котру обстоював один із ректорів Києво-Могилянської академії, яскравий представник барокової доби, богослов і філософ І. Гізель (бл. 1600 – 18/28.11.1683).

Паралелі більш ніж яскраві й переконливі. І лежать вони у площині не тільки культивованого інтелектуалізму, а й моралі. Іван Дзюба, як і його «ренесансний» попередник І. Гізель, пріоритетного значення у творчій самореалізації надає *силі розуму*. Саме розум, на думку І. Гізеля, «даючи волі різні варіанти вибору між добром і злом, здійснює моральний вплив на неї»¹. Ця теза, що розкриває світоглядні засади барокового мислителя, цілком органічно «вкладається» у світоглядно-творчу настанову Івана Дзюби. Так само привертає до себе увагу ще одна подібність: І. Гізель, надаючи великого значення чуттєвому досвіду, справжнім джерелом пізнання істини вважав «чисту інтелектуальну діяльність», ускладнену миттєвостями інтуїтивного осяяння². Власне, це та тенденція інтерпретації пізнавальних стратегій людства, що має свої витoki ще у Княжій добі. Адже проблема співвідношення між чуттєвим та раціональним способами пізнання світу порушується як одна із центральних ще в «Ізборнику» Святослава 1076 р.³

Така рівновага чуттєвого та раціонального у творчій практиці взагалі-то характерна для сучасного українського літературознавства: в такому режимі інтуїтивного «балансування» працюють, зокрема, М. Жулинський, М. Ільницький, В. Моренець, А. Ткаченко та ін. Однак у Дзюбиному випадку маємо саме поєднання цих пізнавальних стратегій із зосередженістю на морально-етичній

¹ Філософська думка в Україні: Біобібліографічний словник / Ред.-упор. М. Ткачук, відп. ред. В. Горський. – С. 56.

² Там само. – С. 55.

³ Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні. Ідеї гуманізму епохи Відродження в українській філософії XV – початку XVII століття. – К.: Основи, 2000. – С. 112.

складовій української традиції, або, точніше, інтелектуальному універсалізмі, що виходить за межі суто літературознавства чи культурології.

Але центром будь-якої морально-етичної системи була й залишається *людина*. Тим-то в осерді уваги Івана Дзюби завжди перебуває людина з усім комплексом її світоглядно-пошукових, суспільно-ідеологічних, соціокультурних, екзистенційних проблем: *людина у соціумі, людина у творчості, людина як індивідуальне «Я» у всій сумі чеснот і суперечностей*. Адже, на переконання дослідника, в «ім'я людини література завжди зважувалася судити час, суспільство, державу»¹ – переконання, висловлене ще 1988 р.

Поступово, рік за роком, у творчості Івана Дзюби виокреслюється засаднича вертикаль: *людина–явище*, а ще далі – й *людина–нація* – та вертикаль, яку образно актуалізував В. Симоненко своїми відомими рядками «Ти знаєш, що ти – людина...», проте, як поет за покликанням і способом світобачення, «намацував» хіба публіцистично загострений «нерв», не наближаючись до аналітики системного національного антропоцентризму, що його натомість розбудовує Іван Дзюба.

Власне, це те, що йде від прагнення «бути собою» – прагнення, що його осмислював молодий Іван Дзюба у ранніх своїх студіях, і прагнення, яким він вивершує свої багаторічні роздуми й спостереження у підсумкових своїх виданнях (див., зокрема, післямову «Як нам бути собою?» до солідного тому праць, виданого в Бібліотеці Шевченківського комітету), де ця вертикаль *людина–нація* окреслена у всій категоричності й вичерпності порушеної проблеми – попри знак запитання наприкінці самої назви: «Визначатися кожному з самим собою – задля спільного самоозначення на своїй землі. Інакше нас розвіють холодні вітри історії»².

¹ Дзюба І. В обороні людини й народу // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 1: Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. – С. 88.

² Дзюба І. Як нам бути собою? (Замість післямови) // Дзюба І. Україна у пошуках нової ідентичності: Статті. Виступи. Інтерв'ю. Памфлети / Вст. слово М. Поповича (Біб-ка Шевченківського комітету). – К.: Вид-во «Україна», 2006. – С. 844.

Антропоцентризм Івана Дзюби вкорінений у гуманітаристику як систему аксіологічних домінант (звідси – його сповідування принципу самоцінності людини, на чому акцентує увагу М. Коцюбинська)¹ й акумулює нарощувану віками аксіологічну традицію українства у її модерному прочитанні. Власне, це той гумус, який живить усі інтелектуальні ініціативи й «сигнали», що їх посилає суспільству материк під назвою «Іван Дзюба». Попри навіть «феномен соціального і морального фальшу людини»², що його «прищепив» людській природі експеримент під назвою «побудова комунізму», дослідник у своїх людинознавчих поглядах усе ж виходить із потреби розглядати проблему людини у сув'язі екзистенційних, соціальних, психологічних аспектів:

Адже самоусвідомлення нації починається з самоусвідомлення особистості, яке, в свою чергу, дістає потужні імпульси від потенціалу національного самоозначення: тут діє двобічний зв'язок³.

Саме тому він закликає:

Не демонізуйте життя, не підпорядковуйте йому людини... Не робіть життя чимось окремим від людини, чимось, що стоїть над людиною⁴.

Взагалі оцінити все зроблене Іваном Дзюбою, а надто «камертонний» вплив його настроїв на світоглядні засади українського шістдесятництва, можна лише тепер, коли почали з'являтися друком не відомі раніше його праці. З-поміж таких привертає увагу, зокрема, написана 1963 р. стаття «Відповідальність за

¹ Коцюбинська М. Іван Дзюба очима колеги й ровесника: константи і значення // Феномен Івана Дзюби. Матеріали круглого столу. – С. 47.

² Дзюба І. В обороні людини й народу // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 1: Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. – С. 93.

³ Дзюба І. Як нам бути собою? (Замість післямови) // Дзюба І. Україна у пошуках нової ідентичності. – С. 342.

⁴ Дзюба І. Спогади і роздуми на фінішній прямій // Рукопис: Український альманах щоденників, листів, документів, світлин: У 2 т. – Т. 1. – К.: Криниця, 2004. – С. 102.

людину»¹, не друкована в Україні аж до 2006 р., а тільки фрагментарно за кордоном, оскільки у 60-ті роки її авторові приписували «реабілітацію ідеалізму» як найсерйознішу ідеологічну хибу. Вже перша її фраза: «Правдивими стражами людськості в людині й у людстві були завжди великі письменники, чесна передова література»² актуалізує «голос совісті, голос відповідальності за людину»³ – ті екзистенційно-світоглядні константи, що стали ядром «розбудови» художньої свідомості цього літературно-мистецького покоління.

Уже в цій студії намітилася та *вертикаль дослідницької моделі*, що її й далі розгортав автор з усією послідовністю переконаного гуманіста: *людина–цивілізація*, де людина сама несе відповідальність за деформацію власної природної суті на шляху цивілізаційного розвитку. При цьому він звертається до незаперечної аргументації світової філософської думки, оскільки вбачає у цій класичній лектурі напружену й болісну роботу «думки й совісті найбільших умів»⁴, зокрема до ідей морального відродження людства та піднесення його до ідеалу (І. Кант, Ж.-Ж. Руссо, Г.-Е. Лессінг, Д. Дідро, Ф. Шиллер, Т. Карлайль, Д. Раскін, Л. Толстой, Ф. Достоевський та ін.).

Розглядаючи естетику І. Канта у її продуктивному розрізі, де ідеалістичне набуває сенсу гуманістичного й демократичного, Іван Дзюба потверджує свій пафос «оборони людини» перед «притлумленням її нездоровим суспільством»⁵ поглядами Ж.-Ж. Руссо з його криком «сумління при погляді на нівечення природної людської істоти»⁶ та Шиллеровим визнанням «тяжкої моральної недуги суспільства і ненормального становища людини в ньому»⁷.

¹ Дзюба І. Відповідальність за людину // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 1: Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. – С. 38–60.

² Там само. – С. 38.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 54.

⁵ Там само. – С. 41.

⁶ Там само.

⁷ Там само. – С. 45.

Тільки незрячий міг не помітити, що «історично-соціальний аналіз життя, аналіз суспільно-політичного механізму»¹ доби Шиллера покликається до тих же параметрів суспільного буття початку 60-х років ХХ ст.

У цій науковій розвідці зішлися воедино позиції Дзюби-лірика (романтика) та Дзюби-аналітика: свої гуманістичні філософські погляди він обстоює через естетичний феномен краси – як сугестованого вираження людського духу. Взявши за відправну точку думку Д. Раскіна, який наголошує на тому, що цивілізації побудовані на послідовному нищенні краси, Іван Дзюба саме поняття краси намагається постулювати як культ *гуманістичного антропоцентризму*.

Така позиція домінує й у поглядах Івана Дзюби на творчість В. Шекспіра, в якій йому імponує «велика тривога за людину»: у розгортанні виокремлених ним тез ця тривога, вже в іншому, сучасному часі, набуває «нового змісту й сенсу, небаченої напруги». Усе це подається дослідником кризь призму соціальних зламів, які, за Іваном Дзюбою, «переформовують людину», а отже, антропоцентризм розглядається у контексті соціальному, виводячи дослідника за межі антропології екзистенційно-філософської.

Суголосність гуманітарних «ідеологем» шістдесятництва із загальнолюдськими принципами та цінностями, напрацьованими віками, тут очевидна. За всієї надчасовості таких загальнофілософських спостережень аналогії до тодішньої сучасності тут більш ніж прозорі. Тим-то цю статтю не змогли врятувати навіть звертання її автора до «надійного класика» Льва Толстого (щоправда, у порівнянні його поглядів із моральними пророцтвами Д. Раскіна).

Більше того, Дзюбин антропоцентризм, розгорнутий ним далі через «уроки» минулих епох та яскравих особистостей, актуалізований зрозумілими для загалу поняттями у контексті сучасності, дає йому змогу відчутти всі взаємопроникні зв'язки не тільки між особистостями, а й між подіями та явищами національної історії, в якій не губиться, а, навпаки, виопуклюється роль окре-

¹ Там само.

мої особистості. Такої виробленої методологічної позиції Іван Дзюба послідовно дотримувался, простежуючи, зокрема, стосунки Т. Шевченка зі слов'янофілами.

Сам він розкриває подібний антропоцентричний підхід до ретроспективного «відчитання» історичних та культурологічних реалій таким чином:

Звичайно, не випадкові, важливі ідеї «носяться у повітрі» – як безособові, як доступні для багатьох. Але в реальній духовній історії контактували, взаємодіяли – впритул або на відстані – й опонували одні одним не тільки такі схеми ідей, не тільки цілісні ідеологічні системи й конгломерати суспільної думки, а й індивідуальні погляди, позиції, долі. Різномовлена й різноспрямована соціальна та духовна енергія великих особистостей не тільки визначала контури і полюси всієї сукупної суспільної думки, а й створювала незриму мережу взаємозалежності, взаємостимулювання і взаємозаперечення. Були ідеї, які самим своїм існуванням «вимагали» наявності інших, протилежних або коригуючих. Були люди, які своєю появою викликали появу інших діячів...¹

Таке панорамне бачення взаємовпливаючих речей на рівні мікро- та макроаналізу дало йому змогу працювати методом «розбудовування» своєї системи, розширення й поглиблення визначеного ним самим дослідницького поля, тим-то «кожне явище представляється Іванові Дзюбі в багатьох ракурсах рівночасно»².

Інтелектуальна уява (такий термін цілком має право на існування, коли йдеться про «випереджувальний принцип» чи, радше, прогностичний механізм інтелекту) дозволяє Іванові Дзюбі не тільки приймати виклики часу, визначати больові симптоми на ранніх стадіях духовної недуги та чітко відчувати й усвідомлювати «історичні шанси», що ними так бездумно розкидаються наші політики, а й значною мірою передбачати їх появу. Подібна прогностична здатність – результат великої внутрішньої роботи, вміння спостерігати, зіставляти, аналі-

¹ Дзюба І. У всякого своя доля (Епізод із стосунків Шевченка зі слов'янофілами). – К.: Рад. письменник, 1989. – С. 7.

² Павлишин М. Явище і норма: Іван Дзюба, критик // Іван Дзюба – талант і доля. Біобібліографічний нарис / Шістдесятництво: профілі на тлі покоління / Бібліограф-укладач Т. Заморіна. Передм. М. Павлишина. – Вип. 7. – К., 2005. – С. 13.

зувати, вирізняти головне й другорядне, а також проводити відповідні історичні аналогії. І – можливо зовсім несподівано як для характеристики Дзюби-аналітика – мислити не тільки конкретними категоріями свого часу, а й *мислити метафорично*. Бо тільки так, у зіштовхуванні нібито звичних поглядів, підходів, уявлень, образів, народжується нове бачення, з якого й постає, своєю чергою, нове явище, не відрефлексоване публічно іншими. Це стосується не тільки утривалених тем, як-от Шевченко і Кавказ («„Кавказ“ Тараса Шевченко на фоні непереходячого прошлого. К 150-летию со дня написания поэмы „Кавказ“, 1996¹), що викликала резонанс на сторінках московського журналу «Дружба народов», де ім'я Івана Дзюби завжди було в пошані як авторитетного автора, який гідно репрезентує національну літературу, – а тем нових, порушуваних уже в контексті новітніх історичних реалій.

Однак у глухі післявідлигові часи не завжди вдавалося «прорватися» навіть на сторінки тоді депо ліберальнішої союзної періодики.

Так, лише недавно прийшла до читача написана на замовлення московського часопису «Новый мир» 1967 р. з нагоди виходу п'ятитомного зібрання творів О. Білецького (1964–1965 рр. видання) велика літературознавча розвідка «Рыцарь литературной науки» – не опублікована тоді і з причини великого обсягу, і в зв'язку з розгромом редакції «твардовського призову» – нині її з'яву уможливило тритомне російськомовне видання творів Івана Дзюби². Це не просто панорамний огляд доробку видатного попередника, а детальна експрес-студія з аналітичними «виходами» на різні аспекти літературознавчих проблем, ґрунтовний аналіз літературознавчої методології тощо, що у «виконанні» Івана Дзюби значно підвищує статус самої літературознавчої науки в Україні.

¹ Див.: Дзюба І. «Кавказ» Тараса Шевченко на фоні непереходячого прошлого: К 150-летию со дня написания поэмы «Кавказ». – К.: Глав. спец. редакция литературы языков нац. меньшинств Украины; Гос. биб-ка Украины для юношества, 1996.

² Дзюба І. Сквозь завихрення времени. – К.: Изд. дом Дмитрия Бураго. – Т. 1: 2006. – 376 с.; Т. 2: 2007. – 376 с.; Т. 3: 2007. – 352 с.

Взагалі Іван Дзюба віддав помітну данину шани своєму славетному попередникові. Розділ «Естетика і культурологія» у першому томі тритомника «З криниці літ» містить цілий корпус статей про О. Білецького, як-от: «Лицар літературознавчої науки (До 90-річчя від дня народження О. І. Білецького)», «Олександр Білецький і проблема літературознавчого синтезу», «Читач як естетична проблема у працях Олександра Білецького», «Перед широким світом (О. І. Білецький про місце української літератури серед літератур світу)».

Так само в центрі його методологічних пошуків і зв'язань власного шляху постійно перебуває науковий доробок О. Потебні – рівно як і рецепція його концепції іншими дослідниками. Серед найвідоміших, очевидно, слід назвати студію «Потебнянська зоря Івана Фізера», запропоновану увазі дослідників у вигляді передмови до книжки І. Фізера «Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: метафоричне дослідження» (К., 1996), де «розтин» потебнянських наукових ідей можемо побачити через оптику двох найсолідніших учених сучасності. Привертає увагу також аналітична розвідка «Білецький і Потебня: ідеї О. Потебні в працях О. Білецького» та ін.

У цьому інтерпретативному полі сам Іван Дзюба розкривається як вдумливий дослідник пізнавальних метастратегій, які через посередництво літератури, всередині *концепції етичного інтелектуалізму* встановлюють естетичну істину про людину як творчу, креативну особистість, зберігаючи при цьому її етичні критерії й виміри.

Іван Дзюба одночасно працює в різних пластах української культурної свідомості: від хрестоматійних імен Г. Сковороди, Т. Шевченка, Я. Головацького, О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського – до повернення українській культурі імен забутих чи репресованих митців, органічно «перетікає» до творчості наших сучасників, надаючи перевагу, ясна річ, тим, із ким розділяв і розділяє духовне «тяжіння» шістдесятницьких ідеалів. Таким чином з'явилися в його творчому доробку і блискучі статті та рецензії на книги М. Вінграновського «І час був мірою» (Літ. Україна. – 1982. – 27 трав.), Б. Мозолевського «Скіфський степ під небом України»

(Дніпро. – 1984. – № 4), штрихи до портрета Є. Гуцала «Жага всеосяжності і межі таланту» (Українська мова і літ-ра в школі. – 1985. – № 11), передмова «Духовна міра таланту» до «Вибраних творів» М. Вінграновського (1986) та одночасно стаття «...Що ти – це ти» (Літ. Україна. – 1986. – 6 листоп.) й пізніша аналітична передмова до його ж книжки «Северин Наливайко» (К., 1996), стаття про В. Симоненка «Більший за самого себе» (Наука і культура України: Щорічник. – К., 1989), передмова до книжки І. Світличного «Серце для куль і для рим» (К., 1990) під назвою «Душа розпластана на пласі», «Неопалима книга» (Україна. – 1987. – № 7) про історичний роман у віршах Л. Костенко «Маруся Чурай», аналітичні передмови до творів В. Стуса, І. Драча, С. Параджанова, Г. Чубая, Б. Чичибабіна, стаття «Феномен Євгена Сверстюка» (Літ. Україна. – 1995. – 2 бер.), стаття (а потім і передмова до книжки) про ще одного шістдесятника Б. Мамайсура «Забуті поруч» (Літ. Україна. – 1991. – 13 черв.), про також забутого побратима із тих років Григорія Тименка «Апокаліпсис Григорія Тименка» (Сучасність. – 1997. – № 2), роздуми про творчість неопустливого В. Некрасова та ін.

Усі ці публікації, як і його книжки «На пульсі доби» (1981), «Автографи відродження» (1986) та ін. ставали помітним явищем у культурному житті й розширювали уявлення про ту незвідану планету українського шістдесятництва, яка досі залишається непізною й притягальною для читачів та науковців.

При цьому виразний антропоцентризм Івана Дзюби сягає складного внутрішнього світу творчої особистості – Особистості з великої літери: «І бачу Особистість, бачу поета, в якого є Біографія», – напише він про Бориса Мозолевського¹. Для нього самоцінною є «не та особистість, що приміряє до себе епоху як тло, як декорацію, а та, що виступає в неї краплею поту на чолі або краплею солі на шкірі»².

¹ Дзюба І. Скільський степ під небом України // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 1: Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. – С. 486.

² Там само.

Тим-то, за зізнанням самого Івана Михайловича, питомим «своїм» жанром він вважає жанр літературознавчого портрета.

Мені здається, я відчуваю світ письменника і прагну його інтерпретувати, а не похизуватися своїм умінням закрутисто висловлюватися і дивитися на письменника згори вниз, як це роблять деякі сучасні критики нарциси¹.

Витворюючи власне панорамне бачення українського літературно-мистецького шістдесятництва, Іван Дзюба не обмежився самими тільки творчими портретами своїх духовних побратимів (йдеться, зокрема, про розділ «Літературні портрети» у третьому томі тритомника «З криниці літ»), аналізом їхньої творчості, дослідженням тенденцій художнього мислення «покоління нескорених», а вдався й до жанру мемуаристики. «Спомини і роздуми на фінішній прямій», а перед тим розділ «Зі спогадів» у тому ж таки третьому томі тритомника містять живі яскраві свідчення не тільки про тих, із ким довелося пройти разом «шістдесятницький шлях» у вимірах ХХ–ХХІ століть, а й про багатьох людей, які тією чи тією мірою залишили слід у письменницькій душі. Ці спогади органічно доповнюють і розширюють панораму цілої «бібліотеки спогадів» інших шістдесятників, як-от І. Жиленко, В. Дрозда, Л. Танюка, Вал. Шевчука, М. Коцюбинської, Є. Сверстюка та інших.

Тут доречним буде одне спостереження, що його можна в цьому контексті навести в дужках. А можна про це сказати й без дужок – бо це, безперечно, також належить до сутнісного Дзюбиного активу й ставить Івана Михайловича у ряд тих, хто словом відтворює правду життя. Йдеться про його *майстерність портретиста*. Вона виявляється не тільки у здатності проникати у внутрішню сутність людини, а також у вмінні розкрити цю внутрішню сутність через візуальний портрет. Скажімо, вражає точністю слова портрет Гр. Тютюнника, що його міг змалювати саме так добрий психолог, аналітик та ще й донбасівець Іван Дзюба, який ніколи не цурався

¹ Діалог: Віталій Абліцов – Іван Дзюба // Спрага / Упоряд. В. Абліцов. – С. 53.

простих людей свого краю, а придивлявся до них, шанував за нелегку працю:

Він мені нагадував шахтаря, який щойно повернувся з вибою і несе на собі знак небуденної глибини. Трохи сутулиться, відчуваючи над собою незриму стелю, обличчя наче припорошене, а очі зблискують антрацитовою чорнотою. В тих очах було не завзяття. Трохи втоми все-розуміння і – великий сум. Але сум не такий собі романтично-сентиментальний, «красивий». Ні. Важкуватий, застиглий. На самому денці його лежала зболена твердість. Здавалося, тими очима промовляла сувора печаль правди¹.

Іван Дзюба-критик чітко означає тенденції в літературі, не замаскуюючи їх доколамовленням та недомовленостями, рівно як і зайвими «красивостями».

Смію думати, що він належить до тих небагатьох у нашій літературі некон'юнктурних критиків, для яких сама ця критика є не так роботою над текстом (текстами), як внутрішньою *роботою власної душі*. Йдеться про спромогу – нині практично реліктову – співпереживання авторові через текст, художньо-образну його систему, здатність сприймати внутрішньо ті невидимі енергетичні струмені, що ними пронизані будь-які талановиті твори, й, переплавлені у власному енергетичному полі, повертати читачеві збагаченими новими імпульсами. Це та робота, яка, відбираючи багато душевних сил та енергетичних запасів, вимушено обмежує як вибір імен для публічної оцінки (бо ж читає Іван Михайлович надзвичайно багато), так і саму кількість енергетично живих «автороприсутніх» текстів. Хоча, очевидно, має він і свій, сказати б, літературний сентимент (очевидно, до таких належить творчість Б. Мозолевського, М. Вінграновського, Л. Талалая) – рівно як і здатність несподівано «сколихнутися» чужим свіжим словом – і «по гарячому» написати! – вже, очевидно, без давніх сентиментів, а під тиском глибоких емоцій, як це відчувається з однієї з недавніх проникливих рецензій про поезію Г. Лютого.

¹ Дзюба І. Смуток правди в Григорових очах // Дзюба І. З криниці літ: Твори: У 3 т. – Т. 3: Літературні портрети. Дніпровський меридіан. Зі спогадів. – С. 801.

Цей стиль літературної критики можна означити стилем, який діє за *законом сполучених посудин*, коли і автор твору, і сам критик є наче одним суцільним енергетичним полем, де за законом збереження енергії ніщо не щезає, не пропадає марно: думки, виношені першим, передаються другому у всій повноті відчуттів і повертаються до нього назад збагаченими і духовно наснаженими. Цей стиль не так критики, як *віртуального спілкування через текст* завжди передбачає вимогливий вибір імен або, іншими словами, споріднених душ, що й визначає обшири *свободи вибору*, яка обмежується хіба відчуттям духовної спорідненості.

Така *критика спільного енергетичного поля* у час комерціалізації духовних імпульсів та кон'юнктурної «групівщини» відмирає, поступаючись місцем ерзац-критиці. Однак її незриму присутність в українському духовному космосі – як звірвання критеріїв, констант, доміант – завдяки таким іменам, як, зокрема, Іван Дзюба, годі заперечити й відкинути як зухиту: вона існує в самій матриці української характерології як одна з її суттєвих частин, що наповнена концептами розуміння й співпереживання у сфері духовності. І, думається, в якийсь сприятливий час здетонує якусь нову, збагачену сучасними духовними напрацюваннями якість літературно-критичної думки.

Тож з огляду на все, означене вище, можемо сказати, що Іван Дзюба впродовж років виробив власну *сигнальну систему*, яка має ознаки універсальності, оскільки діє однаковою мірою як у культурному, так і в суспільному полі – друге у нього завжди залежне від першого. За «барометром» першого якраз і визначається «погода» другого. Ця сигнальна система включає у себе не тільки віднаходження «больових точок» (як правило, таку здатність має мало не кожен із тих літераторів, хто звик до критичного мислення), а й уміння чітко їх означити і вчасно вияскравити у суспільній свідомості. Часто ця система включає в себе *ієрархію риторичних запитань і натяків*, а також *ієрархію взаємозалежностей*.

У всьому розмаїтті послідовностей Івана Дзюби повертає увагу його вірність у доборі назв своїм творам, тон яким задала назва вже першої книжки – збірника

літературно-критичних статей «„Звичайна людина“ чи міщанин?» (1959). Безпретензійне, але чітке й багатозначне називання власних праць характеризує дослідника як людину, яка прагне місткого смислового наповнення слова-знаку, слова-символу, слова-метафори.

Запитальність (як апеляція до тверезого розуму й совісті читача), що передбачає вибір відповіді на актуалізоване автором запитання залежно від рівня усвідомлення проблеми й системи переконань, – такий *методологічний принцип спілкування дослідника з читачем*.

На перший погляд, своїм прикінцевим знаком питання він завжди начебто залишає за собою право на сумнів. Однак то *знак сумніву* лише для довірливих: насправді для себе Іван Дзюба сумніву не залишає: позиція його завжди вивірена, виважена. Натомість він залишає за читачем право на власну відповідь. Але й на сумнів теж, як-от: «Чи вистачить державі мудрості?» (виступ на II Всесвітньому форумі українців 1997 р.) або ж «Чи немає і нашої вини?» (виступ на Конгресі української інтелігенції 11 листопада 1995 р. в Києві)¹.

Подібна апеляція до сумніву опонента (чи читача) – це своєрідна *стратегія* спонуки суспільної свідомості до *співдумання*, усамостійнення мислення, зрештою, до конструктивного діалогу: вроджена тактовність, толерантність й апіорна повага до *Іншого* не дозволяють Іванові Дзюбі бути категоричним, безапеляційним, «остаточним».

У системі первісної *маніфестації позиції*, що нею, як правило, виступає у Івана Дзюби вже сама назва, завжди активно присутні *конкретність*, що передбачає і вичерпність, та *простота*, що виключає банальність (для прикладу: «Великий людинознавець» – про Г. Тютюнника; «Різьбяр власного духу» – про В. Стуса; «Слово совісне і добре» – про Б. Чичибабіна; «Випробувано на справжність» – про В. Забаштанського; «Забуде ім'я» – пам'яті М. Вдовиченка, «Забуті – поруч» – пам'яті Б. Ма-

¹ Дзюба І. Чи вистачить державі мудрості? (виступ на II Всесвітньому форумі українців) // Слово і час. – 1997. – № 10. – С. 90–91; Його ж: Чи немає і нашої вини? (виступ на Конгресі української інтелігенції 11 листопада 1995 р. в Києві) // Слово і час. – 1996. – № 1. – С. 14–17.

майсура). Тут чітко простежується наголос на стрижневій рисі того чи того письменника, що про нього пише Іван Дзюба, а також намагання автора привернути увагу читача до забутих імен якраз виразною акцентацією на цій нашій здатності *забувати* гідні імена, котрі попри все мусять повернутися в історію української літератури, аби працював той лотманівський концепт «культурної пам'яті», про яку вже мовилося, – інакше наша література буде неповною, неавтентичною, а отже, «несправжньою». При цій актуалізації проблеми *повернення* забутого чи вилученого сам акт пригадування / заповнення лакун постає не тільки як чітко означена наша потреба «повноти минулого» заради «повноти майбутнього», а й як акт *історичної справедливості* – це та домінанта, що також «працює» у смислового просторі *етичного інтелектуалізму* у його Дзюбиному варіанті тяжіння до антропоцентризму.

Повертаючись до творчої манери самого дослідника, варто додати, що експресивність відчуємо хіба у розділових знаках – якщо говорити лише про називання (виняток із правил становить хіба «гаряча» «Спрага»); у *тексті* ж експресивність завжди відчувається *поза текстом*, за силою напруги в суспільстві самої проблеми, що її спокійно й виважено публічно актуалізує автор.

Усі ці «точки дотику» до різних пластів національної культурної свідомості, сходячись воедино у наскрізній для Івана Дзюби темі національної самоідентичності, втворювали того вченого-універсала, який працює не тільки «панорамно», на різних «поверхах» рідної культури (доказом чого є, зокрема, й книжка 1990 р. «Бо то не просто мова, звуки...», відповідні розділи «Естетика і культурологія», «Гостини у світі кіно» на сторінках книжки «З криниці літ»¹), а й вглиблено, із взаємоперетіканням і взаємодоповненням літературознавчих і соціокультурологічних проблем.

У глухі застійні роки, позначені всілякими ідеологічними табу, він знаходить свою нішу, власний, нібито «обхідний» шлях вияскування національного, само-

¹ Дзюба І. З криниці літ. – Т. 2: Українська модерна література. – К.: Обереги-Гелікон, 2001.

бутнього – через посередництво сусідніх (або, як мали за правило їх називати в радянський час, «братніх») національних літератур. Те, що офіційними колами сприймалося як утривалений інтерес до «єднання братніх літератур», насправді було увиразненням тези щодо самотності, найкращим ілюстративним способом довести, що ідеологічна мета «злиття» національних літератур і мов суперечить самій природі самоідентифікації людства. Таким чином, у його доробку з'являється цілий корпус публікацій про яскраві з'яви і тенденції розвитку літератур інших народів, репрезентованих іменами А. Упіта, В. Беекмана, С. Данилова, А. Абу-Бакара, В. Бубніса (окремими книжками репрезентовано творчість С. Айні, 1975, та С. Зоряна, 1982), – як спроба не тільки пізнати іншу літературу, іншу ментальність, іншу систему цінностей, специфіку іншої художньої свідомості, а й як цілком продумана спроба через інше, чуже, дотикальне краще відчутти, вияскравити власне, національне, довести його право на самотність, суверенність, зрештою, відстояти ту неспростовну істину, що тільки національне може бути інтернаціональним (за І. Франком), цікавим для сприйняття іншими.

У Дзюбиному «виконанні» оркестрована ним тема «братніх літератур» у союзному контексті перетворюється з пафосної, ілюстративної на пізнавальну й таку, що спонукає до мислення, оскільки автор підспудно пропонує переконливу систему контраргументів у площині практики національної політики радянської імперії, поданих через оптику художньої свідомості, яка зберігає в собі національне на підсвідомому, архетипному рівні й «диктує» письменникові відповідні художні засоби. Більше того, свій інтерес до цієї теми – а радше можемо говорити про певне *почуття внутрішньої відповідальності* за «взяту на себе тему», що розгортає *тематичну послідовність*, – Іван Михайлович зберігає й нині: хто, крім нього, у круговерті внутрішньодержавних та особистих проблем може згадати, скажімо, про 80-річчя осетинського письменника Н. Джусойти¹ чи 200-річчя

¹ Дзюба І. Вірний друг України: До 80-річчя Нафі Джусойти [Про творчість осетинського письменника] // День. – 2005. – 11 листоп.

від дня народження Х. Абовяна¹ й написати про них ґрунтовні статті до масової газети? І це не для пафосу декларованої раніше нерозривної «дружби республік-сестер» і літератур, а з істинно братерського почуття солідаризованості на тій ниві, де важко висівається й важко перемагає духовність, в основі якої завжди лежать загальнолюдські цінності.

Власне, так він формує не тільки нашу *національну історичну пам'ять*, а й *пам'ять культурну*, яка є потенційно життєздатною тільки тоді, коли зберігає у собі багатокомпонентність і багатоаспектність, не «замикається» у хутірському бутті лише своєї нації. Загалом же Іванові Дзюбі, завдяки «особливості його інтелекту, здатного охоплювати, узагальнювати й творчо використовувати енциклопедично широкі пласти людського досвіду як сучасного, так і історичного», так само завдяки «винятковому логічному і риторичному обдарованню»², опертому на гостре відчуття справедливості й громадянського обов'язку, вдалося – від перших років своєї літературно-критичної діяльності до нинішнього триумфального видавничого «прориву» – окреслити в українській культурі той простір національних проблем, які історично належить розв'язати українству. Шукаючи «синтези дійсності», він зосереджується на ключових культурологічних концептах: національна самосвідомість, історична пам'ять, національна мова як основний атрибут нації, особистість як активний творець історії та власної долі.

Подібно, за тим же лотманівським концептом «культурної пам'яті», наділеної креативною потенцією, розбудувалися й обшири компаративістської думки у дискурсі Івана Дзюби, що згодом сконцентрувалися у кількох ключових іменах світового рівня, через світоглядну оптику яких стереоскопічніше вияскравлюється постать нашого пророка Тараса Шевченка.

¹ Дзюба І. Родоначальник нової вірменської літератури. До 200-річчя від дня народження Хачатура Абовяна // День. – 2005. – 4 черв.

² Павлишин М. Явище і норма: Іван Дзюба, критик // Іван Дзюба – талант і доля: Біобібліографічний нарис / Шістдесятництво: профілі на тлі покоління / Бібліограф-укладач Т. Заморіна. Передм. М. Павлишина. – Вип. 7. – К., 2005. – С. 9.

Шевченкіана Івана Дзюби – це розлога дослідницька система тих аспектів цієї широкоформатної теми, які, власне, підпорядковані дослідницькій оптиці цього науковця. До неї Іван Дзюба послідовно йшов упродовж життя – від з'ясування філософського підложжя націєтворчих поглядів Т. Шевченка¹ до підсумкових книг, зокрема, монографії «Тарас Шевченко»², які становлять золоту скарбницю нашої Шевченкіани.

Шевченківська тема, актуалізована українськими шістдесятниками на початку другої половини ХХ ст., знайшла в Івана Дзюби розгорнуту парадигму глибокого дослідження концептів національного буття, найперше закодованих у глибинній структурі національного характеру. Тут особливо вияскравилося уміння Івана Дзюби через суспільно-політичні чи культурні явища іншої національної спільноти (і навпаки) показати «больові вузли» та доміанти власного народу, яскравою ілюстрацією чого й стала низка його праць.

Мабуть, можемо твердити, що ніхто інший не знає так добу Шевченка – у всіх деталях, взаємопереплетеннях доль, як Іван Дзюба. Ґрунтовне дослідження «У всякого своя доля (епізод із стосунків Шевченка зі слов'янофілами)» (К., 1989) – це не тільки намагання заповнити певну тематичну нішу в Шевченкіані (бо перед цією книгою зо два десятиліття праць на подібну тему не було), а й бажання розібратися у досить складній проблемі, висвітлення якої обросло бездоказовими свідченнями, домислами, хибними уявленнями, ідеологічними маніпулюваннями тощо. По-перше, з'ясувати витoki й природу такого явища, як панславизм та споріднене з ним російське й українське слов'янофілство. А по-друге, через стосунки Тараса Шевченка із слов'янофілами, зокрема з його ідейним очільником Хом'яковим, поставити якого обросло домислами й легендами, визначити рівень впливу на поета цієї суспільно-політичної течії в Росії середини ХІХ ст., а відтак і міру присутності чи

¹ Дзюба І. Пророче слово: Студія про філософські погляди Т. Г. Шевченка // Київ. – 1986. – № 3. – С. 116–140.

² Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005; 2-е вид., доопрац. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008.

відсутності «слов'янофільської наснаженості» в Шевченковій поезії. І все це заради того, аби повніше і якомога адекватніше оцінити й усвідомити спадщину, діяння та устремління Тараса Шевченка.

Однак Іван Дзюба не тільки історик літератури, який намагається якомога об'єктивніше розставити крапки над «і», а й талановитий інтерпретатор, який вміє побачити «сучасне обличчя» минулого, свідченням чого є, зокрема, праця «„Застукали сердешну волю...“ (Шевченків „Кавказ“ на тлі непроминального минулого: До 150-річчя з часу написання „Кавказу“)»¹.

М. Жулинський зазначає:

Шевченко для Івана Дзюби – своєрідний барометр. Який у будь-яку політичну погоду і в будь-якій точці планети непомилково свідчить про збільшення тиску до критичної межі в суспільно-політичній атмосфері людства. А поема «Кавказ» – це мов гуманістичний барометр, яким поет уловлював підвищення температури антилюдяності в будь-якій ділянці світового організму, зараженого агресивними мікробами, здатними знесилити гуманістичну природу людства².

І тут Дзюбин конкретний антропоцентризм, заґрунтований у гуманітаристику як осердя збереження істинності людини від корозії та нищих інстинктів, набирає такої сили дієвості, що долає кордони й часові простори, увиразнюючи позачасові, вічні проблеми.

Прагнучи простежити «зустріч геніїв», Іван Дзюба ставить на перехрестя різних світоглядних систем Шевченка і Петєфі, Шевченка і Шиллера, Шевченка і Гюґо, Шевченка і Словацького³, підсумовуючи свою розлогу тему «Шевченко і світ» неспростовною тезою «Шевченко вівки суцїй» (назва однієї із статей).

¹ Дзюба І. «Застукали сердешну волю...» (Шевченків «Кавказ» на тлі непроминального минулого: До 150-річчя з часу написання «Кавказу»). – К.: Дніпро, 1995.

² Жулинський М. «У мене свій світ, своя позиція» // Феномен Івана Дзюби. Матеріали круглого столу. – С. 31–32.

³ Див., зокрема: розділ «Шевченко і світ»: Дзюба І. З криниці літ. – Т. 2: Українська модерна література. – К.: Обереги-Гелікон, 2001, та ін.

Одне суттєве спостереження: Іван Дзюба практично не вживає у своїх шевченкознавчих розвідках і студіях іконічного символу «Кобзар»: для нього Тарас Шевченко – це завжди Тарас Шевченко, людина, яка пізнається – з покоління в покоління – у всіх своїх чеснотах, прозріннях, запитаннях і суперечностях.

Завжди вільний у виборі тем і методологічних підходів, Іван Дзюба, проте, демонструє переконливу самодисципліну у площині обстоювання власної позиції, відкрито й чесно вказуючи на ті «болючі вузли» нашого суспільства, що гальмують розвиток українства як нації.

Іван Дзюба і мова – це не просто окрема тема, а цілий пласт буття українства ХХ–ХХІ століть. У немалій шережені тих, хто у своїй творчій та громадській діяльності надає пріоритету саме темі мови (А. Погрібний, П. Мовчан, П. Кононенко, А. Ткаченко та ін.), Іван Михайлович займає, сказати б, особливе місце – як незаперечний авторитет нації. Для нього це не просто тема, а *дім буття*, за М. Гайдеггером, органічне середовище перебування й мислення. Вона лежить не тільки у сфері громадянських пріоритетів, а й в екзистенційному просторі особистості і, за Дзюбою, *рівнозначна самоповазі*, із самоповаги починається й самоповагою формується.

Романтичний період становлення української незалежності кінця ХХ ст. поставив Івана Дзюбу у ряд (на жаль, нечисленний) тих, хто розумів вагу і намагався виробити концептуальні підходи до устійнення духовних основ молодій українській державі. Озираючи недалеко минуле, можна вирізнити принаймні два паралельні – і взаємодоповнюючі – потоки цього процесу. Так, якщо академік М. Жулинський намагався з державницьких позицій розробити наукові підходи до вироблення концепції української національної ідеї, яка б об'єднала українське суспільство й вивела його на обшири сучасних цивілізаційних шляхів із збереженням індивідуальної національної сутності (про це свідчать його публікації середини 90-х рр. ХХ ст.), то академік Іван Дзюба – як можна підсумувати його науковий й творчий доробок – поставив собі за мету концептуально забезпечити культурологічне підложжя української національної ідеї. Так пояснюється послідовність і системність розроблен-

ня ним цієї проблематики, широта її охоплення, глибина проникнення в усі «вузлові» моменти.

Окрема велика Дзюбина тема, що органічно випливає з його *ренесансного універсалізму*, – це тема *культури нації*. Точіше, цілий комплекс культурологічних проблем, що їх дослідник мислить як *цілісність*, шукаючи в тому підході цементуючих націєтворчих концептів, що знайшли сугестивне вираження у назві книжки «Україна у пошуках нової ідентичності». Іван Дзюба має власний, широкий погляд на національну культуру, заґрунтований як у національний духовний світопорядок, так і у світові соціокультурні тенденції.

Власне, до цієї наскрізної теми – теми національної культури як найвищого надбання нації, активного чинника самоусвідомлення суспільства – Іван Дзюба прийшов через низку актуальних статей, роздумів, доповідей, інтерв'ю, певною мірою підсумувавши свої напрацювання в царині системної розбудови культурологічної програми українства книжкою із промовистою назвою «Між культурою і політикою» (К., 1998). Все напрацьоване ним зрештою логічно й системно «вкладається» в основний концепт його творчості – ту національну картину світу, що фіксується й передається поколіннями через культуру як певну універсальну самосвідомість нації.

Такий підхід передбачає передусім позицію відмови од стереотипів у сприйнятті української культури, мислення концептами нової доби, яке не відкидає тягlosti традиції.

Культурологічна стратегія Івана Дзюби – плід багаторічних роздумів і підсумок різнометричних напрацювань. Діапазон його творчих уболівань у цій сфері окреслюється від «невсипущих безжалісних і безглузких переслідувань національно-культурного життя»¹ до «мовних гримас» суспільства на переломі тисячоліть² та болючих проблем масованої мас-медійної інтервенції в інформаційний простір уже незалежної України, яка спотворює

¹ Дзюба І. Лист Шелестові П. Ю. і Щербицькому В. В. // Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – Мюнхен: Сучасність, 1968. – С. 26.

² Дзюба І. Мова і гримаси суспільства: сучасна мовна ситуація // Літ. Україна. – 2003. – 20 бер.

її національне «обличчя» до невпізнаності, а також прогностичного аналізу цивілізаційних шансів України в умовах глобалізаційних процесів.

Якою ж є культурологічна концепція академіка Івана Дзюби? Оскільки його засадничою позицією стала теза про бачення культури як цілісності, то, безперечно, йдеться про наповнення цієї цілісності певними концептами, що визначають пріоритетні напрямки. Головне: вчений визначає культуру як досить широке поняття: це і сфера буденної свідомості, і звичаєві установлення, і правові поняття, і моральна орієнтованість, й етичне світопереживання, й політична культура, й естетизація побуту, й технологічна освіченість (чи неосвіченість), і характер взаємодії з природою. Тобто все, що формує стан духу і побут народу та спосіб його самореалізації у світі.

Варто підкреслити: як антропоцентризм – філософсько-світоглядна настанова етичного інтелектуалізму літературознавця Івана Дзюби – в основі своїй мав *індивідуальне (персоналізоване) «Я» («Я» – як сума неповторності)*, так і культурологія академіка Івана Дзюби як явище соборне в основі своїй має поняття *самобутності, національної індивідуальності*. Головний постулат, з якого виходить дослідник, звучить по-історичному широкомасштабно й по-сучасному переконливо: «Культура – це самовідтворення нації в часі та просторі»¹. Тим-то, за Іваном Дзюбою, політичні, соціальні, економічні та культурні сфери не просто взаємозалежні, а й глибоко взаємопроникні; більше того, вони й стимулюють одна одну – однак, зі знаком «плюс» чи зі знаком «мінус» – це залежить уже від ситуації та рівня її осмислення тими, хто ту ситуацію, зрештою, моделює.

У культурології Івана Дзюби міцно зцементувалися національні концепти (національна та культурна самоідентифікація, мова, історична пам'ять, культура політична і культура масова, так само культура побуту, звичаїв тощо). І водночас вчений стоїть на ренесансній засадничій позиції універсальності:

¹ Діалог: Людмила Тарнашинська – Іван Дзюба: «Культура – це самовідтворення нації в часі та просторі» // *Тарнашинська Л. Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний простір довкола неї.* – К.: Університетське вид-во «Пульсари», 2001. – С. 10–18.

Не маргінальна культура, а універсальна – ось мета. Але універсальність – не в абстракції, а в конкретному: в широкому діапазоні національних самобутніх форм вираження, що збагачують багатоманітність людства¹.

У цьому контексті прозирання майбутнього української культури крізь призму процесів глобалізації Іван Дзюба формує, за його власним визначенням, настрої поміркованого оптимізму. Тим більше, що сформульоване 1992 р. й актуалізоване ним у публічних виступах, зокрема в 1998, 2001 рр., запитання «Яким буде місце української культури в Україні»² залишається актуальним і понині й, очевидно, з тією чи тією мірою відповідальності переосмислюватиметься і наступними поколіннями.

Намагаючись простежити закони розвитку культури, він, власне, доводить, що сама культура не є результатом певного суспільного процесу, а самим цим процесом. Саме в культурі і тільки в культурі, насамперед духовній, яка постає узагальненим вираженням творчих зусиль народу, його осягів у світорозумінні, релігії, моралі, художньому мисленні, науці та філософії і водночас – способом самореалізації української людини з усіма особливостями її психіки, темпераменту, творчої уяви, на думку Івана Дзюби, й дістають остаточну «санкцію», як і гарантію історичного тривання, національна суб'єктність, національна ідентичність, національний розвиток. Адже, наполягає дослідник, творення, збереження і розвиток культури було й залишається основним змістом історичного процесу – лише здобутки культури здатні зберігати свою актуальність для всіх поколінь людства і таким чином брати участь у постійному самовідтворенні «образу людства».

У цих універсальних підходах означена нами вище дослідницька вертикаль *людина–цивілізація* набирає особливий повноти змісту і не втрачає за масштабністю цього «образу» свого осердя: *людина–явище й людина–нація, де людина в соціумі, людина у творчості, лю-*

¹ Дзюба І. Образ української культури // *Дзюба І. Україна у пошуках нової ідентичності.* – С. 245.

² Дзюба І. Яким буде місце української культури в Україні // *Спрага.* – С. 135.

дина як індивідуальне «Я» зберігає за собою право на самотність і неповторність.

Згідно із системними поглядами Івана Дзюби, висловленими у його книжках, численних наукових розвідках, статтях та інтерв'ю, безперечним генератором культури є суспільно-етнічна система, у надрах якої та культура твориться, сприяючи набуттю цієї системою зрілості. Культура стає способом вираження національної ідентичності та виявлення сенсу буття народу.

Однак Іван Дзюба не замикає українську людину у просторі національної культури – у цьому він бачить природні і найоптимальніші можливості для самореалізації цієї людини з усіма національними ментальними та характерологічними її особливостями. Тобто це її найдоступніший, найорганічніший (і духовно найкомфортніший) спосіб «бути українцем» як індивідуальністю, яка прагне універсальності. Універсальність же, безперечно, передбачає сповідування загальнолюдських цінностей, закодованих у пам'ятках світової культури.

Ще на початку епохи нашої незалежності Івана Дзюбу передусім непокоїла проблема постколоніального синдрому, а саме: культурної самоідентифікації, брак усвідомлення «загальнонаціонального смислу існування». Важко пригадати, хто інший з-поміж українських культурологів, окрім нього, вирізняє такі концепти культурної свідомості нації, як *соціальна совість* та *соціальний стид*, – на переконання Івана Дзюби, це найточніший індикатор соціальної відповідальності особистості. Призабуте, особливо в урбаністичному середовищі, слово «стид», підняте із праглибин національної мовної пам'яті та національної ментальності, апелюючи до архетипних глибин чуттєвості українця, набуває статусу *очищення*: йому в інтерпретації дослідника повернуто ту первісну селянську психологічно-етичну насиченість, що змушує відчувати за ним процес *катарсису*.

За всієї зболеності, з якою Іван Дзюба осмислює процеси, що відбуваються у свідомості наших сучасників, він, власне, не може категорично й бездумно осудити людину-носія тривало колонізованої свідомості – його апелювання радше розраховане на рівень державних умів, точніше, їхньої недалекоглядності, до свідомої

інтелігенції, щоб заручитися саме її підтримкою й на решті «достукатися» до цієї приспалої, обдуреної й самообдуреної *маленької людини*. Аби, пробудивши її, спонукати повірити у свою самотність і, відповідно, спровокувати здорові національні амбіції.

Так, актуалізовані шістдесятниками у поезії минулого століття поняття *совісті* й *відповідальності* (як гуртової, суспільної, так і особистісної) повторно актуалізуються Іваном Дзюбою на переломі століть, уже у зовсім іншій історичній ситуації, на рівні осмислення духовних набутоків і втрат суспільства, яке так важко здобувається на статус демократичного, розбудовуючи засади гуманістичної цивілізованості.

Акцентація на дегуманізації практичної соціальної етики в Івана Дзюби не випадкова. І ось чому: саме ця дегуманізація викликає відповідні деструктивні процеси в культурі і мистецтві – вже на рівні явищ і стилів, які в такому випадку не формують, «не підтягують» масову свідомість до певного рівня, а покликані задовольняти спримітизовані смаки нуворишів, які видають себе не тільки за господарів життя, а й його нібито інтелектуальну еліту.

Отже, цілісна культурологічна концепція Івана Дзюби, згідно з антропоцентричною традицією, проектується (хоч він про це начебто прямо й не каже) на *людську душу*: її моральну екологію, на змістову й емоційну наповненість без «домішок» деструктивних емоцій. Сповідуваний ним сквородинівський принцип людської душі як мікрокосму та світу як макрокосму набуває, таким чином, повного змістового наповнення на рівні національних та особистісних концептів.

Апелюючи до держави щодо її не усвідомленої відповідальності за рівень культури, яка мала би забезпечувати конструктивне майбутнє, Іван Дзюба жодною мірою не знімає відповідальності із себе та свого покоління. Тим-то його публічні виступи часто носять дещо покаєний характер, оскільки апелюють і до його власної совісті, як-от: «Чи немає і нашої вини?» (виступ на Конгресі української інтелігенції 11 листопада 1995 р. в Києві¹,

¹ Дзюба І. Чи немає і нашої вини? (виступ на Конгресі української інтелігенції 11 листопада 1995 р. в Києві) // Слово і час. – 1996. – № 1. – С. 14–17.

продиктований щирим бажанням повторити відомі Шевченкові рядки:

Ми просто йшли, у нас нема
Зерна неправди за собою,

якими Іван Дзюба завершив 1965 р. свою працю «Інтернаціоналізм чи русифікація?» і які не втратили для нього пекучої актуальності й нині, через сорок п'ять років).

Так само Іван Дзюба чи не єдиний став в обороні *інтелекту нації*. Окрім того, що вчений чутливо вловлює найменші негативні, тим паче загрозливі тенденції у вітчизняній інтелектуальній рефлексії й звертає на це нашу увагу (скажімо, свого часу прозвучало досить слушне застереження, звернене до «носіїв» методологічної свідомості, щодо надмірного захоплення децибелним «впливом» новітніх термінів, які не завжди органічні при «пересаджуванні» на український ґрунт)¹, його *застережна місія* цим далеко не обмежується. Ставлячи проблему у звичному для себе (й читача вже також) полемічному ключі – «Інновації інтелекту. Одухотворена істина чи бенкетування технологій?»², Іван Дзюба таким чином декларує свою позицію: попри всі технологічні «витівки» людської цивілізації, інтелект нації насамперед має служити гуманітарним процесам, спрямованим на гармонійний розвиток людини, а не її машинізацію, звуження її інтелектуальних можливостей процесами технологізації, яка вихолощує людську природу, позбавляє особистість творчого начала³. Такий *технологічний акцент* у системі гуманітарних антропологічних поглядів Івана Дзюби з'явився як відповідь на виклики часу, що свідчить про темпоральну суголосність ученого з ритмами доби, в яку йому випало жити й працювати.

Останніми роками академік Іван Дзюба також переймається інноваційною діяльністю у гуманітарній сфері,

¹ Дзюба І. Метод – це насамперед розуміння // Спрага. – С. 124–134.

² Дзюба І. Інновації інтелекту. Одухотворена істина чи бенкетування технологій? // Віче. – 2002. – № 9. – С. 32–35.

³ Дзюба І. Які інновації потрібні науці та нації? // Урок української. – 2002. – № 9. – С. 6–8.

намагаючись проаналізувати перспективи застосування сучасних інформаційних технологій і викликаних ними методологічних новацій після штучної ізоляції інтелектуальної думки українства. Тож у руслі методологічної свідомості «працюють» й інші Дзюбині аналітичні розробки, публічні виступи (скажімо, його доповідь на спільній сесії Секції суспільних і гуманітарних наук НАН України, Міністерства освіти і науки України, Академії педагогічних наук України, Академії правових наук України від 21 серпня 2002 р. «Гуманістичні та гуманітарні витoki інноваційної діяльності вченого»), де аналізуються тенденції розвитку інформаційного суспільства, зосереджені, зокрема, в концептуально-методологічному апараті лінгвістичної науки та загального наукового гуманітарного циклу.

Тематичний блок наукових і творчих інтересів та надбань Івана Дзюби можна умовно розглядати як *систему ціннісних домінант*, складовими якої є: літературно-художня критика, яку визначає антропоцентрична позиція (з відчутним перевисанням до свідомості українського інтелігента, ширше – людини совісної, небайдужої до долі нації); література народів світу, зокрема й колишніх республік колишнього спільного радянського простору, в контексті якої вияскравлюється толерація до *Іншого* й формується вміння у конгломераті загально-го вирізнити національне й надати йому *європейського огранення*; шевченківська проблематика як окремий потужний масив творчих прозрінь та аналітики дослідника; українське шістдесятництво – у тенденціях та поста-тях, надто забутих – як досить плідна вербалізація почуття *поколіннявої відповідальності*, вміння мислити *концептами покоління*; мова як буттєва основа нації; класична літературна спадщина, яка потребує перепро-читання й переосмислення та нових інтерпретаційних моделей; методологія науки – як спроба вберегти сучасну наукову свідомість від деструктивних процесів і водночас «закріпити» у ній ментально національні коди (дискурс Г. Сковороди, О. Потебні, О. Білецького та ін.); суміжні з літературою види мистецтва, зокрема кіно, об-разотворче мистецтво тощо. Все це замикається у досить

продуктивне коло Дзюбиної концепції культури як цілісності, необхідної умови розвитку суспільства.

Великий трудівник на ниві культури, Іван Дзюба виявив себе і талановитим стратегом, і тонким тактиком. І не його в тому вина, що надміру заполітизоване й закоммерціалізоване українське суспільство досі не виробило ретрансляційного механізму прийняття тих позивних його *сигнальної системи*, що її він невпинно й послідовно розробляв і розробляє впродовж десятиліть у силовому полі шістдесятницької націєтворчої насаженості.

Очевидно, індивідуальний час Івана Дзюби і національний час України, хронос нашої доби певною мірою не збігаються: у хроноса свої логічні «ходи» й «контрходи». Можливо, це властиво перехідним епохам, в одну з яких випало жити Івану Михайловичу. Та, зрештою, це доля всіх великих: говорити і не бути почутими вчасно. У цьому їхня велич і глибока внутрішня драма. І водночас – вияв свідомої сили волі й жертвовності: попри все працювати далі, шукаючи «*одухотвореної істини*». Працювати із почуттям виконаного обов'язку перед рідним народом і власною совістю. Наперекір усьому. І його державницький нібито романтизм, а насправді одухотворений прагматизм працює на перспективу: у цьому матимуть можливість переконатися наступні покоління українства.

СВЯТО
ТА НЕ ПОДЕРТАЄТЬСЯ?

Частина II

З ДОСЛІДНИЦЬКОГО АРХІВУ:

проекції та ретроспекції

...СВЯТО, ЯКЕ НЕ ПОВЕРТАЄТЬСЯ?

Думка додати до літературознавчих розвідок ще деякі свої публікації з дослідницького архіву, що «обертаються» у силовому полі українського шістдесятництва, виникла із бажання бодай певною мірою відтворити у цьому книжковому просторі як саму атмосферу тих далеких днів, так і сприйняття самого явища з віддаленої у часі диспозиції.

Хрестоматійно відомо: велика дорога в літературу молодих неофітів, що їх ми зємо шістдесятниками, розпочалася 1961 р. публікаціями в «Літературній газеті» (тодішня назва «Літературної України») І. Драча, М. Вінграновського, Є. Гуцала, Вал. Шевчука, Ю. Щербака та ін. При цьому часом забувається, що цю газету тоді (1961–1963 рр.) очолював П. Загребельний – молодий, ініціативний письменник. І саме за його гарячого схвалення й активної підтримки почалося триумфальне входження молодих, доти нікому не відомих поетів і прозаїків, в історію українського письменства.

Кожен номер «Літературної газети» читачі виривали з рук один в одного. Павло Архипович був кумиром молодих, –

згадував у своїй книжці «Як по струні безодню... Кілька особистих сторінок до біографії шістдесятництва» очевидець і учасник тих подій Л. Кореневич¹. Отже, П. Загребельного по праву можна вважати «хрещеним

¹ Кореневич Л. Як по струні безодню... Кілька особистих сторінок до біографії шістдесятництва. – К.: Смолоскип, 2004. – С. 50.

батьком» українського шістдесятництва – у його літературному, звісно, форматі.

Пропонована тут розмова з Павлом Архиповичем, прокоментована в контексті тих подій, очевидно, внесе цікаві акценти в історико-літературний дискурс українського шістдесятництва, – рівно як спостереження й роздуми за матеріалами конференції, організованої у квітні 1997 р. Спількою письменників України та Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України «Шістдесятництво – як явище, його суспільно-естетична природа, витоки і наслідки», на якій були присутні як літературознавці, так і самі репрезентанти цього явища, а також письменники, очевидці тих подій. Якраз це багатолюдне зібрання в стінах НСПУ, ініційоване й організоване одним із фундаторів «київської школи» В. Кордуном, викликавши величезний резонанс у літературно-мистецькому світі незалежної України, стало потужним поштовхом для нової хвилі інтересу до цієї проблематики: дали «фахову ініціативу» перехопили ентузіасти Дніпропетровського національного університету (який по війні закінчував О. Гончар і де у 1946–1951 рр. навчався П. Загребельний). У 2000 р. вони провели всеукраїнську наукову конференцію «Шістдесятництво як літературне явище», а через п'ять років, 2005-го, так само всеукраїнську наукову конференцію «Творчість шістдесятників у координатах української і світової літератури», на яких було представлено різні методологічні підходи до вивчення шістдесятництва як явища і в цьому розрізі – творчості його репрезентантів¹.

Так само цікавим, «живим» документом є по-своєму унікальний діалог Є. Сверстюка – Вал. Шевчука (1997): співрозмовники торкаються проблеми художньо-естетичних вартостей шістдесятників та їхніх літературних наступників, причому проблем дражливих, часом контроверсійних. Цей діалог несе «нерв переживання»,

¹ Див. матеріали конференцій: Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць. Т. 7. Наук. ред. проф. Н. І. Заверталюк. – Дніпропетровськ: Вид-во «Навчальна книга», 2000; Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). Збірник наукових праць. – Вип. 5. – Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2006.

а ширше – той шістдесятницький код, що його нині шукають молоді дослідники, по суті, не сфокусовуючи свої зусилля на чільній проблемі – проблемі критеріїв та аксіологічних вартостей (саме їх обстоював І. Кошелівець, обстоювали й обстоюють Вал. Шевчук та Є. Сверстюк). Він тим більш цікавий, що не був запрограмованим, а виник цілком несподівано й спонтанно, з «живої» спонуки й живої розмови, не «на диктофон» – після якоїсь чергової імпрези у стінах НСПУ. І на нинішній подив і радість, це був саме той щасливий випадок, коли у мене в руках виявився цей самий диктофон, який чесно виконав свою непомітну роботу. І нині, перечитуючи цю давню вже публікацію середини бурхливих 90-х років минулого століття, розумієш, наскільки потрібні нашому розумінню українського шістдесятництва й ці розставлені самими його репрезентантами акценти, бачені ними і «зсередини», і з відстані часу теж.

Власне, і такі «живі документи», факти й акценти, як і окремі профілі на тлі покоління українських шістдесятників (і дисидентів, що зазнали арештів і таборів, і «тихих книжників», які чинили тоталітарній системі внутрішній спротив, обравши «самоеміграцію»), і «мандрівка» сторінками періодики 60–70-х рр. ХХ ст. здатні витворити цілокупний портрет тієї епохи в усіх її розмаїтих виявах.

ДВА РОКИ, ЩО ПОТРАСЛИ..., АБО КОЛИ РЕДАКТОР КЛИЧЕ НА ДОПОМОГУ КОНФУЦІЯ¹

У працях істориків літератури розглядові прози чи поезії часто передують розділи: «Літературний процес». В ньому неодмінно йдеться про діяльність літературних газет, журналів. Їхній вплив на художній розвиток слушно вважається безсумнівним і значним. Мине час, і так само досліджуватиметься роль у художньому русі «Літературної України», зокрема, того часу, коли її очолював Павло Загребельний.

З книжки В. Дончика «Істина – особистість (Проза Павла Загребельного): літературно-критичний нарис». – К.: Радянський письменник, 1984. – С. 60 (далі подаємо лише сторінки з цього видання).

Ну, хай не світ потрясли – не будемо прив'язуватися до Дж. Ріда, а, скажімо, потрясли літературу. Та хіба тільки літературу? А Україну?! Її людність?! І хоча дослідження ролі «Літературної України» в розвитку художньої творчості мусимо й досі залишати історикам літератури (агов, де ви, молоді і доскіпливі?), сьогодні є нагода бодай перегорнути сторінки газети

¹ Інтерв'ю було надруковане в «Літературній Україні» 20 березня 1997 р. з нагоди 70-річчя від часу заснування газети. Подається з невеликими скороченнями. Розмовляла Л. Тарнашинська.

тих двох років, коли її очолював такий видатний прозаїк, яким є у нашому письменстві П. Загребельний.

...3 березня 1961 р. номер 18 «Літературної України» (тоді – «Літературної газети») вперше підписав новий редактор, 37-річний П. Загребельний. Заступником його був Ю. Бедзик, у складі редколегії – П. Панч, В. Минко, Ю. Дольд-Михайлик, М. Шумило, Б. Буряк, М. Строковський, Л. Дмитерко, П. Оровецький, А. Хижняк, П. Моргаєнко...

А вже 7 квітня вся четверта полоса була присвячена поезіям М. Вінграновського «З книги першої, ще не виданої», на фото – натхненний, крокуючий з цигаркою у руці поет. 5 травня – ще один дебют: «Вірші лікаря Коротича». 3 червня надруковано маленькі поеми «Чотири сторони світу» М. Сингаївського. 30 червня – розворот прози дебютантів – прозаїків Є. Гуцала («Припутень») та Ю. Щербака («Три оповідання»). 18 липня – пішла у світ феєрична трагедія І. Драча «Ніж у сонці». 23 січня 1962-го – знову розворот прози «Голубий попіл» В. Дрозда, «Олень Август» Є. Гуцала, «Мій батько надумав садити сад» Вал. Шевчука. 26 січня – велика добірка поезій Л. Костенко з її фотопортретом, а поряд – ґрунтовна стаття Л. Новиченка «Пора змушніння», у лютому – ціла газетна сторінка «З перших новел» Вал. Шевчука...

Далі було відкриття поезії І. Жиленко. А ще друкувалися вірші В. Симоненка, Б. Олійника...

Завважили, скільки нових імен одразу?! Так стрімко, тріумфально входили в літературу шістдесятники... Тому не випадково наша розмова з тодішнім редактором «Літературної України» розпочалася з такого запитання:

– Павле Архиповичу, Вас по праву називають батьком шістдесятників – адже саме з Вашим приходом до «Літературної газети» розпочалися оті історичні вже публікації, з'ява нових імен, що – без перебільшення! – потрясли українську громадськість. Тож давайте повернемося до тих березневих днів тридцятишестирічної давності...

– Цей рух шістдесятників зроджувався вже у стінах Спілки письменників України. Після ХХ з'їзду КПРС

там відбулося кілька зборів, де з різкою критикою на адресу московського Політбюро, Кремля виступив Андрій Малишко. Люди вже перестали боятися. І молоді чули це, вони народилися з цього...

А редакторствувати в «Літературну газету» мене послав тодішній голова СПУ Олесь Гончар (до того я сім років працював у редакції журналу «Вітчизна»), кинувши замість побажань та інструкцій лише одну «напутню» фразу: «Набридли вже „оці люди“!» Так мій попередник, призначений для «підняття ідейного рівня» письменницької газети, з трибун усіляких зборів та нарад громив ідеологічних противників. Я й без слів зрозумів Гончареву настанову боротися не з ідейними «ворогами», а з нездарами.

Тож як тільки став редактором, перше, про що подумав, це про те, які переміни можливі в літературі і хто їх принесе. Ліна Костенко та Дмитро Павличко вже мали ім'я, їх широко друкували. А нові голоси? Адже люди завжди мріють про переміни, жаждою нового – це домінанта людської натури.

Коли Конфуцій складав свій канон древньої китайської літератури, то, вивчивши увесь її масив, – а вона розвивалася до нього майже три тисячі років, – вибрав з цього величезного культурного спадку свого народу кілька книжок, з-поміж яких були томики поезії «І-Чжін», літопису, історії, філософії, а ще – «І-Дзін» – книга перемін (на жаль, ми не маємо її перекладів ні українською, ні російською, а лише англійською та німецькою – я бачив німецький переклад і знайомий з її ідеями). Це видання містить усілякі загадки, ребуси, але водночас воно несе глибоку філософію перемін у житті суспільства, природі, характері людини – усе це узагальнює тисячолітній досвід народу. Коли Герман Гессе вперше ознайомився з цією книгою перемін, він був просто приголомшений і писав прозу та вибудовував свою життєву поведінку під її впливом.

Тож усі, хто зі мною тоді працював, можуть засвідчити, що другого ж дня я поставив вимогу шукати нові імена в літературі – хоч сам як письменник, звичайно ж, мав і свої амбіції чи, сказати б, ревнощі, але по-іншому я не міг.

– У мене таке переконання, Павле Архиповичу, що подібну позицію може займати лише людина непересічна, котра сама є особистістю і вміє те розгледіти й поважати в іншому.

– Ну, я себе не можу оцінювати сам, але в редакторській роботі завжди дотримувався постулату, що працівники газети, особливо літературної, повинні не просто відбирати матеріали, а шукати і знаходити їх самі, відкриваючи нові імена. Три з половиною десятиліття тому я надрукував перший поетичний твір Івана Драча й досі радію з того. А було це так. Прийшов до мене Іван Дзюба – а він тоді був нашим «головним критиком», – з яким ми кілька років до того працювали у «Вітчизні», і приніс кілька машинописних сторінок з віршами невідомого автора, сказавши при цьому цілком відверто, що цього хлопця щойно виключено з Київського університету «за політику», що пробував молодий поет читати свої вірші на літоб'єднанні видавництва «Молодь», але був затюканий.

Досі пам'ятаю ту ніч у своїй напханій до самої стелі книжками кімнаті на вулиці Мечникова, коли я читав Драчеві вірші, дивуючися й вражаючися зухвальству й новаторству цього талановитого селянського хлопця, котрий написав таку незвичну річ, якою була феєрична трагедія «Ніж у сонці» – саме її я вирізнив з-поміж усього прочитаного. Паралель Драчевого голови колгоспу із шекспірівським Отелло була несподівана, смілива, вражаюча. Цього не можна було не друкувати.

Вранці приніс цю незвичайну поему до редакції, покликав завідувача відділу літератури Анатолія Боженка і сказав: «Ставимо в номер!» Кинулися шукати фотографію Драча, самого Драча. (Який він? Прекрасно-розвирений, як Вінграновський? Чепурний, як Коротич?) Немає. Кажуть, поїхав десь із Києва шукати щастя. Мусили публікувати поему так, без фотографії, з малюнком редакційного художника Костюченка, не знаючи, власне, чи той поет взагалі існує в природі – може, його й на світі не було, як якогось поручика Кіже. Але таку сильну річ не можна було не друкувати. Як того ж таки Гупала чи братів Шевчуків...

Гортаючи сторінки книжки В. Дончика:

В редагуванні Павла Загребельного виразно відбилася його органічна і, сказати б, вроджена жилка новатора, непримиренного звойовувача сірого й стереотипного. І в редакційній роботі, і в творчості він найбільшим ворогом вважав шаблон і трафарет. І це виявлялось і в головному, і в дрібницях (С. 51).

Звідси – і пошуки нових рубрик, і дискусії на сторінках газети, і звертання до «суміжних муз», і публікації дотепних малюваних рецензій Ю. Щербака, і статті-фейлетони «Як у нас пишуть» І. Дзюби, і блискучі редакційні статті самого П. Загребельного, що стосувалися здебільшого літературної критики. Можете уявити собі нині номери газети суціль із рецензій?

Тодішній завідувач відділу критики В. Дончик згадує:

Це було не тільки незвично, це робилося з певним polemічним викликом: ніяких канонів і забобонів. Чому не можна вмістити в газеті 20 рецензій? Тільки тому, що досі так не робилося? Так саме тому й треба спробувати! (С. 50)

Ідея, звичайно, народилася, як це завжди буває, знічев'я. На одній із перших планірок на традиційне питання всіх редакторів: «Які статті пропонує відділ критики?» – я відповів, що статей немає, а рецензій – скільки завгодно. Павло Архипович зреагував негайно: «Так, може, дамо номер із рецензій?» – і обвів усіх присутніх характерним для нього в таких випадках, ніби тріумфуючим після якогось відкриття, іронічно-зухвалим поглядом. Іронію сприйняли й дружно засміялися. Не сміятися випадало лише мені. Та я, крім того, відчув, що слідом за жартом у редактора запрацювала його постійно заряджена на нове й цікаве, полемічно-пошукова думка... «Так що, підготуємо номер з рецензій? А скільки їх може вміститися?» (С. 55)

Так 21 березня 1961 р. побачила світ газета, де під першим номером у ній значилася «найкоротша рецензія» – сфотографований читацький абонемент електромонтера Вал. Кардаша (Київська бібліотека ім. Л. М. Толстого), були рецензії-репліки, рецензія-гумореска О. Ковіньки тощо – редакторська вимога, аби

ті рецензії були різні жанрово. А передувала цьому масиву стаття про критику П. Загребельного, вміщена на першій полосі, – «Про талановите – талановито!».

За кілька місяців з'явився ще один такий номер, підготовлений з вигадкою, нестандартно, де з-поміж матеріалів були і фейлетони, і рецензія-лист, і гумористично-поетична рецензія, і рецензія «без слів» – складена з цитат, а завершувалася добірка рецензією 21-ю, надплановою, написаною П. Загребельним, так би мовити, «з уяви» – як гумористична відповідь тим, хто такі новації не сприймав (публікувалися і його уявні інтерв'ю за підписом «Я. Кореспондентенко», де на запитання «Що таке сюжет?» О. Гончар, наприклад, відповідав: «І сюжет має бути поетичним» або І. Ле: «Саїд-Алі-Мухтар-баба-огли» – в цьому імені більше сюжету, ніж у всьому тому, що понавигадували наші молоді письменники).

Звичайно, як згадує у книжці В. Дончик, не можна сказати, що ці номери викликали одностайне захоплення...

– Павле Архиповичу, очевидно, Вам доводилося відбиватися і від ревних стражів суворих приписів та канонів...

– Це було дуже тяжко. Ми тоді версталися на колишній вулиці Леніна у видавництві «Київська правда». Машини в редакції не було – полосу для читання мені приносила посильна Надія Юхимівна, а другу відтискували для Любомира Дмитерка, який був заступником Олеса Гончара по друкованих органах. Той брав цю полосу і біг у ЦК, там у нього був дружок, заступник завідувача відділу Єфремов. І Дмитерко йому казав: «Оце дивіться, що друкують!» А той відповідав: «Выбросить! Выбросить!» Дмитерко прибігав до мене: оце й оце викидай. І так тривало кілька місяців. Що я тоді придумав? Я придумав, щоб посильна приносила мені полосу на десять хвилин раніше, ніж Дмитерку, хапав її і сам біг до Єфремова: «Володимире Миколайовичу, оце друкувати?» «Та печатайте, черт с ним!» – кидав він цинічно. Виходжу з ЦК – біжить назустріч Дмитерко з полосою.

Кажу: «Любомире Дмитровичу, я вже узгодив!» – «Як це ви посміли? Без мене?» – «Уже все. Погоджено». І таким чином я поламав цей порядок.

Але було й інше. Тільки виходить свіжий номер газети – хтось із «великих» українських письменників неодмінно знімає телефонну трубку, набирає номер секретаря ЦК або завідувача відділу культури і каже: «Ви бачили сьогоднішню „Літературну газету“?» Той відповідає: «Ще ні». – «То подивіться». І кладе трубку, не називаючи свого імені. Тоді весь відділ піднімають на вуха, і вони починають читати газету – уздовж і впоперек. І, звичайно, щось знаходять. Як мені Микола Холодний казав: «Читаю ваш роман – а там написано: «Повіяв холодний вітер». Кадебісти – а він читав той роман у внутрішній тюрмі КДБ – підкреслили: «холодний вітер». Мовляв, який може бути холодний вітер за радянської влади? Не інакше, як натяк. Оце так і газету читали.

Скажімо, надрукували ми фейлетон «Європа – гоп» – про те, що на дорогах України почали дублювати написи англійською мовою – уявляєте, в 1961 році?! Мене викликають на секретаріат ЦК, бо то, виявляється, дав «команду» перший заступник голови Ради міністрів Сєнін – щоб нам до Європи наблизитися. Уявіть над перукарнею на Пирятинській автостанції напис: «Hairdressing room». Оце ми й висміяли. Так от, викликали. Сиджу й жду – разом з міністрами у черзі за доганями. Вже й шоста вечора. Виходить Кондуфор, потирає руки: «Твое счастье, не хватило времени, а то бы мы тебе вредали! Иди домой!»

– Так Ви й дочекалися у тій черзі свого звільнення?

– Ні, сталося інакше. У редакції я захворів важкою формою туберкульозу. Змушений був поїхати на лікування до санаторію. У цей час скликається – не пам'ятаю, партійний з'їзд чи партійний актив – і перший секретар ЦК КП України Підгорний потрясає над залом газетою з опублікованою Драчевою «Баладою про випрані штани», наказуючи знайти того, хто це написав, і хто надрукував – Загребельного, не шкодуючи для обох промовистих епітетів. І коли мені це стало відомо, я дав

телеграму Гончареві: «Прошу звільнити мене від обов'язків головного редактора». І Гончар спокійно мене звільнив, бо вже, виявляється, на моє місце був «заготовлений» працівник ЦК Дмитро Цмокаленко.

Так що моє редакторство тривало рівно два роки. Але це був вулкан. Це була цікава й весела робота – ми всі були молодими. І працював я справді з гарними людьми.

– Павле Архиповичу, кажуть, що Ви могли взяти людину на роботу просто з вулиці – навіть без прописки, не питаючи й документа про освіту...

– Так. І Гуцало, і Драч, і Дрозд, і Макаров, і Лариса Копань, і Тельнюк, і Плачинда, якого Шамота вигнав з Інституту літератури і якого ніде ніхто не брав, не друкував – усі вони були в штаті редакції.

Як потім виявилось, Гуцало не хотів служити в армії і втікав з області в область. А я його на роботу взяв. Телефоную мені завідувач відділу Київського обкому партії: «Что там у тебя за пристанище для дезертиров?!» Я кинув трубку. Знову дзвінок. Кажу: «По-перше, це не ваш друкований орган, а українська письменницька газета, а по-друге, чому звертаєтесь з такою хамською термінологією?» Кінчилося тим, що я написав листа командуючому Київським військовим округом і врятував Гуцала, інакше його чекав би трибунал. Яка там прописка – а без неї, ви ж знаєте, не можна було брати на роботу – якщо в хлопців ні кола, ні двора...

Уже згодом добилися ми їм квартир – і Драчеві, і Гуцалу, і Вінграновському. Тоді ЦК комсомолу нас підтримав, зокрема його секретар Євгенія Чмихова, котра симпатизувала цим хлопцям.

Гортаючи сторінки книжки В. Дончика:

Коли серед варіантів назви рубрики виник заголовок «Десята муза», П. Загребельний запитав: «А скільки їх, а які вони? Хто знає?» Відповіді були різні й плутані, і наступного дня, коли ми прийшли на роботу, у нас на столах лежали акуратні аркушки (один з них і досі зберігається в мене), де було надруковано відомості про всі дев'ять каменів.

Щоб цей «посібничок» для поповнення нашої ерудиції виявився на кожному столі напередодні нашого приходу на роботу, треба було його заздалегідь розкласти. Але це якраз не дивувало: редактор «Літературної газети» часто приходив на роботу на кілька годин раніше, і не для того, щоб посидіти над своїми власними творами... (С. 48)

– Мені здається, Павле Архиповичу, Ви згадуєте цей період свого життя з приємністю...

– Це була моя молодість. Мені приємно, що я щось корисне зробив для літератури і для свого народу. І особливо приємно, що я майже ні в кому не помилюся. Усі, кого я тоді друкував, увійшли в літературу як талановиті письменники. Оце моя найбільша радість.

Молодь ішла навально, яскраво. Заголовки тодішніх публікацій «Літературної України» – «Свіжі лави», «Нове життя нового прагне слова», «А таланти ростуть!», «Широких доріг у життя!»... (С. 59)

– Павле Архиповичу, це ж за Вашого редакторства «Літературна газета» поміняла назву на «Літературну Україну»...

– Так, у Москві «Литературная газета», у нас – «Літературна газета», у Москві – «Знамя», у нас – «Прапор», у Москві – «Октябрь», у нас – «Жовтень»... От я й задумав поміняти назву. Мені казали, мовляв, наша все одно старіша... Але ж московська її «забивала»: біля газетних кіосків тільки й чути було: «Дайте «Литературную газету» на русском языке..». А це ж не так просто було – поміняти назву: потрібна була постанова ЦК КПРС. Пішов до Гончара, той, спасибі йому, підтримав: «Давайте пропозиції». Почали думати: «Життя і слово»? А потім я сам знайшов: якщо ми висвітлюємо літературу українську і на Україні – то хай буде «Літературна Україна». Гончар не заперечував. «Пробили» через ЦК... А після нас уже в Москві з'явилася письменницька газета Російської Федерації «Литературная Россия».

Зробили новий заголовок. За лінійками типографськими для відбивки тексту – і то треба було їхати до Москви – добувати. Такі часи були.

– Павле Архиповичу, Ви як автор багатьох історичних романів і як глибокий дослідник минулого, як ніхто інший, знаєте, що історія не любить отого сакраментального «якби»... І все ж: а якби Ви були редактором не два роки, а більше?..

– Якби я втримався, як Рогоза, 10–15 років, думаю, я би відкрив і сімдесятників, і вісімдесятників. Річ не в тім, що в якийсь певний період з'являються таланти. Річ у тім, дають їм дорогу чи не дають. Я дотримуюся думки, що народ увесь час народжує таланти, тільки ж чи не вмирають вони десь невідомими?! Оце вічна колізія усіх суспільних формацій: дати чи не дати шлях молодим.

І в 70-ті роки, очевидно, з'являлися в Україні Драчі, Вінграновські, Гуцали, Шевчуки, але не знайшлося редакторів, які відкрили б їм дорогу.

Так само й сьогодні з'являється нове покоління письменників – звичайно, не на порожньому місці, а на тому, що було в нас, хоч вони іноді й заперечують попередню літературу, заперечують Спілку, – яке пише нетрадиційно, ламає канони. І це чудово. Вони діти своєї епохи, і їм треба давати дорогу.

Замість післяслова – запитання, у відповіді на яке не було потреби:

– Що дала Вам, відомому романісту, робота в газеті?

– Газета виробила в мене люту ненависть до стереотипного мислення, до будь-яких шаблонів, пустослів'я і пустоголов'я.

УКРАЇНСЬКІ ШІСТДЕСЯТНИКИ: ЯКІ ВОНИ І НАВІЩО?

(Тексти і контексти:
за матеріалами періодики
60–70-х рр. ХХ ст.)

І. Під обстрілом критики...

Історія української літератури, загалом не бідна на «грона» своїх талановитих репрезентантів, такого масованого «наступу» молодих неофітів на свідомість читача, як це було з початком 1961 р., здається, досі не знала. І призвідницею цього стала доти стабільно передбачувана «Літературна газета» (в скорому часі перейменована на «Літературну Україну»), яку очолив молодий редактор, відомий уже на той час письменник П. Загребельний і оголосив своє кредо: «Шукаймо таланти!».

І ось числа «Літературної газети»¹ за 1961 р.:

7 квітня: добірка на всю четверту сторінку: М. Вінграновський. «З книги першої, ще не виданої».

5 травня: вірші лікаря В. Коротича (числом 13).

18 липня: І. Драч. «Ніж у сонці. Феєрична трагедія в двох частинах».

17 вересня: «Зелена радість конвалій» Є. Гуцала (10 поезій).

20 лютого 1962 р.: проза Вал. Шевчука.

Зі шпальт журналів «Дніпро», «Вітчизна», «Зміна» звучать голоси В. Симоненка, Л. Костенко, В. Стуса, Б. Олійника, М. Сингаївського, В. Коротича, пізніше – Гр. Тютюнника та ін.

А вже 1962 р. мистецьке середовище сколихнуло своїм новаторством і сміливістю пошуку істини збірки «Атомні прелюди» М. Вінграновського, «Тиша і грім»

¹ Тодішня назва «Літературної України».

В. Симоненка, «Соняшник» І. Драча, «Б'ють у крицю ковалі» Б. Олійника, книги малої психологічної прози В. Дрозда «Люблю сині зорі» та Є. Гуцала «Люди серед людей». Їм передували також помітні поетичні з'яви, як-от збірка поезій Д. Павличка «Любов і ненависть» (1953), яка принесла в український світ поезію соціально стривожену й гостру, збірки «Проміння землі» (1957), «Вітрила» (1958), «Мандрівки серця» (1961) Л. Костенко – тих, кого по праву називаємо предтечею українського шістдесятництва.

Вибухова поява творів нової генерації українських письменників викликала значний резонанс у літературному середовищі: на них зреагували як літературні ровесники, так і старші побратими по перу. Тим-то дискусія, що розгорнулася довкола новаторських пошуків молодих фактично відразу після перших публікацій, була означена творчо-особистісними параметрами «батьки» і «діти», що насправді вкладалися в параметри художньо-стильових пошуків у парадигмі «традиція і новаторство». За цими умовними означеннями стояв цілий комплекс проблем – від ідейно-політичних позицій до жанрово-стильових прозорінь. Безперечно, мав рацію один із дискусантів *Й. Кисельов*, висловивши таку думку:

Вже один той факт, що навколо їхніх навіть газетних виступів (маємо на увазі сторінки «Літературної газети») піднялася така жвава дискусія, свідчить про незаперечну оригінальність молоді поезії. З приводу сірих, невизначних, банальних речей, звісно, ніхто не сперечатиметься.

Можна вважати, що чи не найпершим поштовхом публічного обговорення творчості молодих стало коротке вступне слово до самої публікації І. Драча (1961, 18 лип.) молодого критика *І. Дзюби*, який на той час уже був автором помітних літературно-критичних виступів і навіть першої своєї книжки «„Звичайна людина“ чи міщанин? Літературно-критичні статті» (1959), оскільки містило як оціночні спостереження, так і прогностичні прозоріння. На це критик мав певні підстави, адже був уже знайомий з публікацією поета в журналі «Вітчизна» та з рукописною його збіркою, поданою до видавництва «Молодь». Спостережена щаслива поетова поєднаність

філософічної заглибленості з «талантом безпосереднього, предметного, гострочуттєвого» сприймання життя виводить критика на узагальнення: «В його поезіях раз по раз чуеш голос сумління, зверненого до пекучих, моральних та й політичних питань часу...». І попри те, що І. Драч «спалахами своєї поезії засвітлює фрагментарно поодинокі вияви й грані життя, його «вольовий життєствердний тон» дає підстави І. Дзюбі видати молодому авторові дуже присутні аванси:

...А може стати й таке, що він прийде до цілісної, всепроймаючої й синтезуючої власної концепції життя (поетичної концепції), якщо його душевне не згасне, а злетить вище, поживлюване чуттям відповідальності й поклонання негамовним незадоволенням з себе, потягом до вищого й кращого прагнення праці, праці й праці...

Ця публікація І. Драча із передсловом І. Дзюби стала, по суті, детонатором, розбудивши доти тихі плеса української літературно-критичної думки. Відразу ж у періодиці почали з'являтися відгуки на перші яскраві публікації молодих. Так, журнал «Прапор» (нині – «Березіль») вмістив рецензію Ю. Барабаша з назвою констатуючої сугестії «Це – поезія...» (1961, № 6) на згадану вище публікацію М. Вінграновського «З книги першої, ще не виданої...». Проте не забарилися й інспіровані перед запланованим обговоренням в СПУ творчості молодих і відгуки тих, хто не міг чи не схотів розділити віру критика «не лише в талант, а й у розум, у художнє здоров'я, у мужню силу молодого поета» (Ю. Барабаш), несподіваного своїм метафоричним художнім мисленням. Йдеться про «замовну» статтю авторства О. Войнової «„Асоціації-ребуси“ і тенденційна оцінка» («Літ. газета», 1961, 6 жовт.), що поклала початок «публічному осуду» свіжої й викличної поезії молодих: продовженням її стала ще одна публікація у тій же газеті цієї поборниці «поетичної правильності» «Новаторство чи жонглювання словом» («Літ. газета», 1962, 11 груд.), де йшлося про творчість молодих українських поетів, зокрема й М. Вінграновського.

Спільне засідання секцій критики й поезії, що відбулося в СПУ 10 листопада 1961 р., повною мірою віддзеркалило ту хвилю неприйняття нових художньо-стильових

вих тенденцій, з якою зіштовхнулося молоде покоління. Ця дискусія, у якій узяли участь як молоді, так і старші письменники, відразу вилілася на сторінки періодичних видань, переважно «Літературної газети», де 14 листопада було опубліковано повідомлення про цей захід, проведення якого розділило учасників дискусії як на заперечувальників, так і на прихильників, поміж яких, звісно ж, були й «обережні» – ті, хто обачно займав серединну позицію. Спочатку було надано місце для публічного оприявлення думок М. Шереметові («Літ. газета», 1961, 14 лист.), позиція якого була сформульована вже в самій назві цієї публікації, наділеній статусом імперативу заперечення «Непросто і штучне бути гарним не може», в наступному номері газети – М. Нагнибіді («Літ. газета», 1961, 17 лист.), поряд із доповіддю С. Крижанівського. Так само було опубліковано виступи інших учасників цієї розмови у стінах СПУ – В. П'янова, М. Сома, К. Волинського, О. Підсухи, Т. Масенка, І. Дзюби, О. Засенка, Л. Новиченка, П. Вороного.

Досить розважлива доповідь С. Крижанівського несла в собі суголосну добі сентенцію «Не новаторство заради новаторства, а новаторство в ім'я великого мистецтва, окриленого ідеями комунізму, в ім'я нової краси, яка служить народові, людству, заради мистецтва нового суспільства...», що, проте, не завадило критикові в міру об'єктивно, без «усякого упередження» означити талант М. Вінграновського, «гасло якого – сучасність, девіз – поетичність, характерні ознаки – гіперболізм поетичного мислення...». Однак доповідач, очевидно, пам'ятаючи про вимогу «жанру події» та маючи бажання недоліки (сам задум обговорення «слабких місць») у творчості М. Вінграновського: саме тому в його доповіді озвучено такі недоліки, як «розмашистість і навіть часом неохайність у віршуванні» що підводить критика до думки, нібито поетові «не дає спокою гріх „оригіналічання“, пози, і тоді поет втрачає почуття міри». Так само «цікавим явищем» бачився С. Крижанівському й І. Драч, «космічно-гіперболічний», перші вірші якого свідчать, що в «поетичну сім'ю входить ще один талановитий поет». Доповідачеві заімпонувало його «уміння

мислити образами перш за все, бо поезія попередніх років трохи завинила перебільшеною логізацією і дидактизмом».

У полі зору С. Крижанівського – і В. Коротич, який «більше йде від життя і менше від літератури», тим-то в нього, на переконання критика, менше «літературщини», ніж у двох попередніх авторів, і якому слід «більше працювати над формою, значить над мовою, над стилем», і М. Сингаївський, який так само часто звертається до верлібру, і його поетичні декларації так само витримані у дусі «новітнього космізму», і Є. Гуцало, якого критик називає поетом-філософом, співзвучним У. Уйтмену і чие прагнення «до поетично-образного вирішення тем», «поетичного експерименту в галузі форми» також називає співзвучним часові.

Цілком прикметно, по-наставницьки, з позиції старшого колеги доповідь завершується темою творчої спадкоємності (тим-то тут «до місця» цитуються рядки з вірша Л. Костенко «Естафети», названі критиком зразком тієї філософської поезії, яка примушує думати): критик по-батьківськи наставляє молодих дослухатися голосу старших майстрів: П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, А. Малишка, П. Воронька, М. Нагнибіди та ін.

Із досить лапідарними відгуками С. Крижанівського про поезію тих, хто несе «привабливість новизни», різко дисонують загальною тональністю враження М. Шеремета («Непросте і штучне бути гарним не може», «Літ. газета», 1961, 14 лист.). Поезія М. Вінграновського, в якій М. Шеремета «вражає гостре відчуття сучасності, бачення світу в крупному довшенківському плані, нахил до узагальнення», по суті, перекреслюється думкою, нібито в ній присутні «поза, манірність, словесні викрутаси»: уже такого «присуду» було досить, аби допомогти заперечувальникам цієї несподіваної поезії начепити на поета ярлик «абстракціоніста». І якщо у В. Коротича, попри дещо книжну, сухувату мову автор знаходить «дохідливіші і чіткіші образи», кваліфікуючи його лірику як предметну, оскільки сам автор, на радість критиків, не зловживає верлібром, то, говорячи про творчість інших поетів, М. Шеремет декларує свій намір – намагання розгадати «поему-ребус» І. Драча, «із сумбурного

напластування різних стилів, від запізнілого символізму до футуризму», побачити «самобутню, обдаровану й сильно мислячу людину» (слова І. Дзюби із вище названої публікації).

Підмінюючи аналітику інвективним стилем, М. Шеремет не добирає висловів: «...як учасник війни, я рішуче протестую проти спотворення дійсності післявоєнного часу». «Відважно просуваючись далі хащами феєрії І. Драча», М. Шеремет полемізує з оцінками І. Дзюби, В. Іванисенка, наголошуючи і на їхній «гонитві за модою і оригінальничанням», вказуючи при цьому й на «приглушений ідейний тонус», а то й «явну безідейність», що само собою звучало як вирок і передвіщало авторам неабиякі проблеми.

«...Тріскуча феєрична гра в поезію, але ніяке не новаторство» – так безапеляційно резюмує М. Шеремет свої враження, посилюючи емоційний вплив на читача і підкреслюючи свою лояльність до «офіційної літератури» фактично заявою: «...я буду непримиренним до фокусів і трюкацтва, знуцання над образом, над логікою мислення».

Стаття В. Іванисенка «В пошуках радості і краси» (ж. «Вітчизна», 1961, № 10), що її, як і публікацію І. Дзюби, цитує М. Шеремет, віддзеркалює, безперечно, першу реакцію критика на творчість молодих, не замулену ще листопадним обговоренням у СПУ. У ній звучить оцінка поеми І. Драча «Ніж у сонці» без озирань на чужі враження й авторитети: думка і почуття в ній, зокрема і згодом в особливо критикованих підрозділах «Божевільна» та «Похорон голови колгоспу», на думку автора, предметні, «за ними стоять явища реальні» – те, що викликало різке неприйняття у М. Шеремета. Власне, й нові імена не вирізняються В. Іванисенком із контексту української літератури, тим самим не поглиблюючи проблеми «батьки і діти», а швидше доповнюють, «відсвіжують» загальну картину творчих набутків поетичного цеху, яку визначають переважно імена маститих. Проте вже й Л. Костенко критик відносить її тільки до цікавих, а й «зрілих» поетів, наділяючи її такими характеристиками, як-от уміння «помічати психологічні «конфлікти», «поєднувати предметність картин з

лірико-філософським підтекстом», тоді як І. Драча й особливо М. Вінграновського застерігає від «надмірних абстракцій, того становища, коли умовність стає не засобом вираження свідомості, точної думки, а засобом нарочитого її ускладнення». Досить аналітичний розгляд образно-стильової манери І. Драча й М. Вінграновського, завважений критиком потяг до «поглибленого вираження інтелектуального, емоційного життя» сучасника сфокусовується у площині асоціативно-метафоричного мислення з усіма його плюсами й прорахунками. Якщо до перших автор відносить експресивні епітети, асоціативно заглиблену метафору, то до других – штучне зіставлення речей і понять (І. Драч), вияви «штукарського походження образу» (М. Вінграновський). Смак останнього до «лірики філософсько-психологічної» та відкритість першого суперечностям світу («серце навстиж») оприявнюють себе через прагнення «розкрити всесилля і могутність сучасної людини» з допомогою предметності, пластичності, психологізму.

Однак уже наступні публікації «Літературної газети» (а це виступи тих, хто взяв участь в обговоренні доповіді С. Крижанівського на спільному засіданні секцій критики і поезії в СПУ, присвяченому творчості дебютантів) внесли в дискусію відчуття, що переважна більшість письменників сприйняли прихід нової генерації не те що прихильно, а навіть із захопленням. Характерно, що єдиний виступ поета І. Вилегжаніна, продиктований повним неприйняттям творів І. Драча, М. Вінграновського та інших (виголошений, до того ж, у досить грубій, нетактовній формі) викликав загальне заперечення учасників обговорення – як зазначено у редакційному післяслові до публікації.

Так само В. П'янов висловив власне здивування, як міг М. Шеремет так прямолінійно сприйняти ідеї й образи феєричної трагедії «Ніж у сонці», переплутавши почуття ліричного героя з біографією поета. М. Сом пропонує розширити коло тих, хто вніс свіжий струмінь в українську поезію й додає імена молодих поетів П. Педи, В. Бондаря та В. Діденка (і тут його підтримали Л. Новиченко, П. Воронько), тоді як К. Волинський перекцентує увагу з художнього відображення молодих

ми сучасності на образний ряд М. Рильського і на цій підставі знаходить «антиестетичні прояви» у Вінграновського. Однак це не заважає йому визнати молодь, що прийшла в літературу, «цікавим явищем» й відзначити низку плюсів і мінусів та висловити власні побажання. До цих побажань приєднується й О. Підсуха, діапазон вражень якого широкий – від несприйняття до захоплення, й наголошує на тому, що немає талановитого поета, шлях якого в літературу був би легким, простим і зрозумілим.

І. Дзюба обстоював думку, що слід не догоджати читачеві «зрозумілістю», а виховувати культуру сприйняття, а молодих поетів схарактеризував як таких, у яких «витончена фантазія, і поезія для них не популяризація силогізмів, а спосіб мислення».

Напруження, яке виникло під час обговорення дебютних публікацій у площині *батьки/діти* (часто звучали слова про протиставлення поколінь), намагався нейтралізувати Т. Масенко, зайнявши позицію «примирення» й закликаючи до «взаємопорозуміння» й «творчого взаємопроникнення», попри його особисте неприйняття «пози», «надуманості», «неприродних метафор». Подібну позицію зайняв і О. Засенко (а потім і Л. Новиченко), знайшовши для обох поколінь спільний знаменник – *високу культуру поетичного слова* (при цьому П. Воронько категорично заявив, що не треба вносити градацію «у наше покоління», оскільки життя – це взаємозв'язок). Не раз звучала думка про те, що кілька років тому подібної суперечки взагалі не могло виникнути через те, що просто не було примітних книжок, які давали б для того привід (О. Підсуха, Л. Новиченко) – і сам по собі факт такого гострого обговорення втішний.

До названих поетів Л. Новиченко долучив ще й М. Сома, наголосивши на радості самого факту появи цих поетів і їхніх творчих пошуків – у цьому, на його думку, «свідчення великих і глибоких процесів у реальному житті», а також того, що в літературі «різко піднялася температура шукань», що Л. Новиченко пов'язує зі становленням особистості, яка тяжіє до розкритості тощо. Попри певні (і досить серйозні) закиди на адресу молодих Л. Новиченко вважає І. Драча за творчим потенціалом

лом одним із найталановитіших поетів з-поміж молодих, хоча не заперечує й М. Вінграновського, адже обидва поети вміють подивитися на світ «молодо, свіжо, бадьоро», вміють «відкривати несподіване в речах». До такого оптимізму визнаного критика спонукає їхня «творча суб'єктивність», що є, на його думку, рисою справжнього мистецтва, на протигагу суб'єктивізму, якого слід уникати.

Щиро привітав молоде поповнення і П. Воронько, якому попри означену ним книжність поеми І. Драча найбільше заімпонував розділ «Похорон голови колгоспу» та етюди поета, вміщені в журналі «Вітчизна», так само «безперечно цікавий» йому й М. Вінграновський, хоча він «більш нерівний, ніж усі інші».

Обговорення творчості молодих спонукало одного з-поміж шістдесятників, Є. Сверстюка («І навіть пхати солом'яного діда?», «Літ. газета», 1961, 28 лист.), звернути увагу на таку закономірність: збентеження, викликане умовністю поетичної мови М. Вінграновського та І. Драча, закономірно «ближче до крайності суцільного заперечення», ніж схвалення. І саме тому молодий автор ставить за мету розкрити специфіку сприйняття поетичного образу: «...він наділений силою збуджувати уяву і думку, але позбавлений повноважень передавати нам готову круглу істину», яку слід шукати у публіцистиці. Наголошуючи на справжньому, природному драматизмі й інтенсивності громадянських почуттів І. Драча, автор намагався довести, що саме це почуття, перелите в «найнесподіваніші форми», справляє враження «естетичного відкриття» знайомих образів. Аналіз Драчевої поеми «Ніж у сонці», до якого вдається Є. Сверстюк, відзначивши і його вади, й чесноти, дає йому підстави висловити припущення, що «амплітуда умовностей і асоціацій» зменшуватиметься в міру змужніння поета, а сама поезія, справжня обдарованість неодмінно виявить «свої межі і вершини», в намаганні якнайповнішого самовиявлення. Полемізуючи з М. Шереметом, прихильником «затятого упередження», Є. Сверстюк викриває весь арсенал примітивної аргументації «заперечувальників» складної образності молоді поезії, відстоюючи її право вирватися із замкненого кола застарілих поетичних

уявлень, оскільки час потребує поезії, «обвітреної життям і схвилюваної всенародною боротьбою за нове суспільство».

У проблематику дискусії також «вписується» і стаття Й. Кисельова «Поезія думки» (ж. «Вітчизна», 1961, № 11), яку автор починає з суттєвого застереження: думка в поезії ще не означає поезію думки. Звернувши увагу на мінорність віршів Л. Костенко, застерігши її від зваби «вінчатися з сумом, ходити лише печальними стежками», Й. Кисельов наголошує на афористичності письма поетеси, її кондесованій лаконічності, на тому, що щодалі, то більше зростає громадянський пафос її творів, зокрема високо оцінює вірш, присвячений пам'яті Т. Шевченка, заключні слова якого, висловлені від імені Кобзаря і які стали афоризмом («Ще не було епохи для поетів, // але були поети для епох») викликали тоді несхвалення ретроградів від поезії. Розмежовуючи поезію чуттєву й раціональну, критик вирізняє цілий філософський напрям в українській поезії, доміантою якого вважає інтелектуалізм. Однак він не обмежується спостереженнями тенденціями, а вдається до конкретного аналізу творчості поета «суворой простоти» В. Бондаря та авторки «стривожених віршів» Л. Костенко, а також інших поетів – Д. Павличка, О. Підсухи, В. Коротича, М. Сингаївського, І. Драча, М. Вінграновського, аби знайти точку відліку, врівноважити і «урочисті литаври похвал», і «барабаний дріб оуди».

Експериментаторський характер віршів, сміливі художні шукання, вагомість проблематики – ці серйозні аргументи переважають закиди і в мотивах деструкції та бунтарства («до того ж, анархістського бунтарства», уточнює автор стосовно І. Драча і М. Вінграновського), і переважання пафосу руйнації, й навмисна ускладненість, гра в новаторство заради новаторства (ті ж імена), акторське кокетування (М. Вінграновський). Найменш «спірною» видається йому поезія В. Коротича. Й. Кисельов чітко проводить межу між сірими безкритичними епігонами, які зазвичай не викликають збурення в суспільстві, і поетами-бунтівниками, які апріорно мають право на шукання, «без чого не мислиться складний процес творення, розвиток мистецтва». Автор проти формаль-

них порівнянь М. Вінграновського з М. Семенком, однак для порівняння поезії Л. Костенко вводиться у контекст не лише ім'я Тютчева, а й реабілітує «несправедливо забутого Є. Плужника». Складається враження, що Й. Кисельов не просто аналізує поезію молодих, а й прицільно обороняє її. З почуттям міри віддавши належне тенденції заперечення, він найбільше зупиняється на сильних сторонах поезії молодого призову. Щоб посилити захисний імунітет неохотливих, автор чітко вирізняє дві найвиразніші риси: це політична гострота, смислова насиченість, втілені в самобутній образній формі, вбрані у формулу «високої громадянськості», і свіжість та новизна поетичних мотивів, які не переспівують «одвічні теми». Так само до сильних сторін відносить автор і увиразнення ліричного героя як «духовно багатого, інтелектуально розвиненого», який вільно володіє здобутками світової культури, орієнтується у світових процесах. В річищі «загальних проблем розвитку поезії» автор щонайбільше вирізняє найяскравішу тенденцію – ясно виражений інтелектуалізм, суголосний часові.

Вже сама назва статті Л. Новиченка «Пора змужніння» («Літ. газета», 1962, 26 січ.) вводиться ім'я Л. Костенко в канон тих, у кого «виразно окреслюється духовна зрілість поетичної особистості». На основі двох виданих нею книжок «Мандрівки серця» і «Вітрила» критик простежує творчу еволюцію поетеси, доробок якої від першого етапу не видається йому поезією «легкодумної замилованості». А її художньо-стильові пошуки вважає досить цікавими. Ті мінорні, драматичні моменти, «образи сердечного негаразду», що їх інші критики зараховують до «негативу», Л. Новиченко підносить до рівня катарсисних, оскільки вони наче очищаються й синтезуються «життєдумкою». Не нав'язуючи поетесі тем (ідеться про ідеологічну складову), критик усе ж зазначає, що поки що «ширші теми громадянського, соціально-політичного значення» у віршах Л. Костенко з'являються «досить епізодично».

Виховний пафос статті, що виражається у побажанні більшої активності в її «ствердженнях і запереченнях» – не інтонаційної, а життєвої, що полягає у громадянській позиції, власне, цим і обмежується: відчува-

ється, що критик із більшим задоволенням ділиться своїми спостереженнями про художні пошуки й знахідки (подекуди, й про перевитрати, зокрема в поемі «Мандрівки серця») поетеси. Йому імponує її аналітичний метод художнього мислення, тяжіння до тем етичних, філософських, єдність «тонкої інтелектуальності з сердечною відкритістю», схильність до предметного, речового образу, що «втілює в собі суть мислі, овіваючи її ніжним сердечним чуттям...». Virізнивши одну з найпомітніших тем Л. Костенко – роздуми про поезію, мистецтво, Л. Новиченко схвалює її сміливість порушувати подібні питання, бути відкритою «складному часу» – і в цьому вбачає ознаку змужніння поетеси.

Зовсім іншою за тональністю виявилася стаття Л. Дмитерка «З новою назвою – до нових висот», опублікована в тій же газеті, яка щойно дістала нову назву «Літературна Україна» (1962, 16 лют.), – звідси й заклічний заголовок самої статті. Перейнятий «батьківським піклуванням» про виховання молоді зміни в літературі – «цій важливій ділянці ідеологічного фронту», автор наголошує на відповідальності редакції газети й піддає нищівній критиці кілька статей шістдесятників, опублікованих на сторінках «Літературної газети», зокрема, І. Дзюби «Правда життя і манера художника. Нотатки про особливості творчого стилю роману М. Стельмаха «Правда і кривда» (1962, 5, 9 січ.).

Пересипана бравурною марксистсько-ленінською фразеологією та відповідними цитатами з праць Леніна та з партійних документів, ця стаття, написана в дусі огульної «критики критики», у властивій авторові безапеляційній манері, дає рекомендації, чого не слід брати газеті «у спадщину, а ліпше залишити перед брамою...». Звинування І. Дзюби у прихильності до об'єктивістського, «ідеально» емпіричного відображення дійсності, що виявилось в поцінуванні романів Г. Тютюнника «Вир» та М. Стельмаха «Правда і кривда», потверджується тезами про те, що характер – це категорія соціальна, а марксистсько-ленінська естетика (рідна донька марксистсько-ленінської теорії) є «непримиренним ворогом догм, схем, шаблонів». Цікаво, що саме намагання І. Дзюби, а також Є. Сверстюка вести мову про повно-

кровність української прози, передусім її психологізм (стаття Є. Сверстюка, яка також потрапила під обстріл Л. Дмитерка, має промовисту назву «Психологізм нашої прози», ж. «Вітчизна», 1962, № 1) викликає найбільше обурення автора і, природно, зводиться саме до відстоювання тих догм, схем і шаблонів, проти яких він нібито й бореться. Прокрустове ложе абстрактного «психологізму», що його «вирахував» Л. Дмитерко у статті Є. Сверстюка, має найбільшу хибу – це відсутність «ідейного спрямування твору», а отже, Сверстюкову «вселюдську» концепцію можна, на думку автора, застосувати до «будь-якого буржуазного роману»: а це вже серйозне звинувачення в апологетиці буржуазній культурі, що стало рівнозначним політичному доносу.

Звинувачення обох шістдесятників в тому, що вони жодним словом не згадують «історично важливого досвіду» російської і української «революційної літератури» переростає в звинувачення у нечіткості «теоретичних позицій» (це поширюється й на деяких інших, не названих тут авторів ж. «Вітчизна») – під цим кутом зору оцінюються уподобання Дзюби-критика: «похмурий» роман Б. Антоненка-Давидовича «За ширмою», а останнє, своєю чергою, у відсутності оптимізму. «Ідеологічна інструкція» як метод написання літературно-критичних статей «від Дмитерка» зайвий раз нагадує тим, хто наважився на власну незалежну думку, що література «була, є і буде вірним помічником партії у будівництві комунізму», тим-то критикам «заборонено» «гудити величезні досягнення партії і народу».

Не шукаючи «золотої середини», аби не припуститися поступки тим, хто обвинувачує молодих, М. Острик у статті «В ім'я чого вони – громи й блискавиці? Полемічні нотатки» (ж. «Прапор», 1961, № 6) відразу займає позицію представників того полюсу, на якому хай і «надмірно галаслива похвала», зате походить вона від доброзичливих побажань на противагу тим, із чиїх уст звучать так само галасливі, але заперечення, неприйняття і навіть ідеологічні звинувачення. Автор намагається «по-господарськи» чесно, тезисно «впорядкувати» ті закиди, що були висловлені під час обговорення молодого поезії і з якими не можна не погодитися. Перша зво-

диться до того, що в пошуках «нового слова» вирізняти лише І. Драча й М. Вінграновського і ще декого – неправомірно. Цю думку автор потверджує досить промовистими прикладами з творів А. Малишка. З тези першої випливає й друга, теж цілком правомірна: не слід протиставляти молодих старшому поколінню – вони самі протиставляють себе, але не старшим, а деяким негативним тенденціям, що процвітали за умов культу особи. Тезою третьою М. Острик прямо пов'язує пошуки сучасного письменника з тією «свіжою атмосферою», що усталилася в суспільстві в зв'язку з історичними рішеннями ХХ і наступних з'їздів партії. Четверта теза звучить досить традиційно: «...але, в їхніх творах багато недоліків». Аби встановити «справедливість», автор хронологічно відтворює картину дискусійних моментів – від термінологічно плутаної статті О. Войнової, яка так войовничо зреагувала на схвальну статтю Ю. Барабаша «Це – поезія...» про творчість М. Вінграновського, до різкого випадку М. Шеремета в «Літературній газеті» проти І. Драча, зазначивши, що мода лякати письменників різними «ізмами», на превеликий жаль, не минула «для декого і понині». Ставши в оборону трагічної феєрії І. Драча з її «широкою проблематики», М. Острик обстоює право поета на власну систему образності, художнього домислу, хоча й застерігає від прямолінійності.

Звісно, інтерпретація деяких сюжетних ліній поеми суто індивідуальна, суголосна ідеологічному контексту епохи (ніби підстраховуючи себе, автор висловлює думку, нібито за образом чорта стоїть світ старого, «що зводить наклепи на радянську дійсність», а боротьба «за правду» бачиться йому боротьбою «проти підступів імперіалістичного кодла»), не позбавлена ідеологічної риторики та ярликів, коли йдеться, зокрема, про місце поезії у «боротьбі народу за комунізм», однак його запитання, винесене й у назву статті, «То проти чого, в ім'я чого „швиргають“ грім і блискавки» хулители молодого поезії, так і залишається риторичним.

І. Світличний («У поетичнім космосі. Полемічні нотатки про поезію молодих», ж. «Дніпро», 1962, № 4) наголошує на тому, що суперечка довкола «фізиків» і «ліриків» «з усіх поглядів була несерйозною», не перетво-

рилася на дуель, хоч і набула певної популярності завдяки спекуляції на реальних і животрепетних потребах читача. Надаючи важливості й серйозності проблемі «ножиць» між літературою і читачем, автор не спокुшається втішанням, нібито цей розрив закономірний і неминучий, а звертає увагу на надто сірий середній рівень поезії, «звинувачуючи» її в надмірній риторичності й декларативності. Саме в цьому надто великому розриві між літературою і читачем, «тобто реальними життєвими потребами», означеними автором своєрідною літературною кризою, а не якимись особистими примхами чи модою, вбачає він джерело творчих пошуків Л. Костенко, І. Драча, М. Вінграновського, В. Лучука – і це концептуальна засада його погляду на літературну ситуацію 60-х. І. Світличний переводить розмову про молодих із площини морально-побутової, на яку її скеровують ті, хто звинувачує їх у нескромності й викличності, манірності й умисності, у площину естетичну, художньо-образну. Вступаючи у полеміку з І. Савичем, М. Шереметом, автор, по суті, порушує проблему тематичного автобіографізму в поезії, апелюючи до творчої практики Лермонтова, Маяковського, Твардовського, Рильського, тематичні обшири яких виходять за межі їхньої біографії. Зазначивши, що заклик В. Коротича «Давайте багато на себе візьмемо» можна вважати поетичним девізом, І. Світличний обстоює право молодих на художнє перевтілення, на «приміряння» різних соціальних ролей, а «космічність» почуттів і тематичних обширів пов'язує із поглибленням самопізнання людини, духом «свободи й розкутості», духом «дерзання і творчості», що почали входити в життя після історичного ХХ з'їзду партії. Автор заакцентується на тому, що на поезії і читачах позначився дух культу особи Сталіна, що його намагаються тепер подолати молоді.

Порушуючи проблему рецепції художніх творів («Загальнорозумілою і загальноприсутньою може бути лише таблиця множення...»), автор, по суті, виступає проти нівеляції таланту, обстоює право поета на оригінальність, індивідуальність – незалежно від чужих уніфікованих смаків. Гіперболізм художнього мислення, означений у цій дискусії «космізмом», автор пов'язує з

«рішучим зламом» у суспільній свідомості, потверджуючи свою думку також прикладами з поетичного доробку старших, зокрема А. Малишка. І. Світличний намагається довести, що неправомірно говорити про «космізм» поеми І. Драча, яка насправді є земною, насущною, а розмови про абстрактність поезії, на його переконання, є чистим непорозумінням, оскільки «безадресність», «заміряність на велике» ще не є абстрактним, бо насправді абстрактність чи конкретність поезії, за І. Світличним, взагалі не залежить від «теми чи предмета зображення». Обстоюючи концепт «природної складності», критик заперечує М. Шереметові, який звинувачує молодих у винаході «чотирикутного колеса» і вважає, що непросте – це нібито штучне. Автор статті наводить переконливі приклади із творчості Т. Шевченка і П. Тичини, розкриваючи смислове наповнення і складності, і простоти, художньої умовності. Спростовуючи звинувачення на адресу І. Драча у надмірній трагічності його поеми, критик проводить паралелі з «Фаустом» Гете, а також із близькою у часі написання трагедією О. Левади «Фауст і смерть», настоюючи на принциповій засаді: не можна «міряти» творчість «не властивими їй мірками». Наділяючи поезію І. Драча характеристиками внутрішньої цілості й злагодженості, внутрішньої єдності почуття, І. Світличний звертає увагу на відсутність такої внутрішньої художньої вмотивованості в поезії М. Вінграновського.

Свідченням того, який широкий резонанс викликали поезія й проза молодих, є матеріали кількох подальших обговорень. Так, обговорення на засіданні комісії по роботі з молодими СПУ в 1962 р. відбувалося у день відкриття XIV з'їзду комсомолу, і вже цим була викликана певна патетика й ідеологічна спрямованість у доповідях і виступах. Матеріали були опубліковані в «Літературній Україні» (1962, 6 квіт.) під назвою «Широкіх доріг у життя! На обговоренні творів молодих». На «порядку денному» стояло питання про творчість літераторів із різних областей України: В. Дрозда, Р. Третьякова, Ю. Ковалю, братів Вал. та А. Шевчуків, П. Скундця. В. П'янов назвав їх призовом другої (після війни) хвилі, якому властива «жага до шукання» – що особливо

добре, на думку виступаючого, аби побороти заскоружливість, сірість і невиразність у літературі, породжені за часів культу особи. Так само підтримали молодих і деякі інші виступаючі, зокрема Д. Гринько, А. Кацнельсон, М. Шумило, А. Хорунжий, дозуючи міру похвали й критики.

Мали можливість висловитися у відповідь на критику й самі представники цього наймолодшого «призову». Вал. Шевчук наголосив, що всіляко прагне уникати будь-яких рецептів, а як автор, не завжди згодний з тим, що говорять його герої. Так само мав можливість висловитися Р. Третяков та ін. Глибоким аналізом, намаганням урівноважити погляди щодо вірності традиціям та модерних пошуків відзначався виступ І. Дзюби. Л. Новиченко, порушивши проблему художньо-образного новаторства, наголосив на високому культурному рівні новобранців, на соціальності й народності літератури, що диктують і певні вимоги до її творців. Підсумовуючи, О. Гончар тепло привітав молодих з добрим початком і побажав творчих успіхів.

А вже за кілька тижнів у Спільці письменників України відбулося обговорення молодої поезії. Головував на вечорі й відкривав його голова комісії по роботі з молодими П. Тичина. Старше покоління представляли також М. Ушаков та С. Крижанівський. Своїми враженнями поділилися перед присутніми В. Дончик, М. Ушаков, Г. Кириченко, В. Коломієць, М. Холодний, В. Юхимович, Г. Довнар, С. Тельнюк та ін. Хоч і звучала досить сувора критика, все ж ця розмова попри її «виховну мету» справляла загальне враження своєї акції підтримки.

Реакцією на статтю І. Світличного, який засвідчував появу якісно нового явища, що виникло з насущної потреби читачів, стала полемічна стаття П. Моргаєнка «Слово в полеміці» (ж. «Дніпро», 1962, № 5). На думку автора, І. Світличний занадто «перебільшує відставання літератури, величину отого розриву між нею й читачем», закидає своєму опоненту «нехтування творчим засвоєнням традицій», коментує полеміку І. Світличного з М. Шереметом, у гостро полемічному тоні відстоює тезу, згідно з якою молоді письменники, довкола яких

розгорілися такі палкі дискусії, – «то нові, щедро пригріті сонцем весни повносокі бруньки на вічнозеленому дереві нашої літератури».

На захист молодих виступив також і М. Рильський. У своїх популярних «Вечірніх розмовах» на шпальтах столичної вечірньої газети він виступив із статтю під красномовною назвою «Батьки і діти» («Вечірній Київ», 1962, 4 серп.), яка була відразу передрукована «Літературною Україною» (1962, 10 серп.). У досить емоційному тоні автор намагається «примирити» «батьків» і «дітей», згладити боротьбу поколінь, урівноважити різні позиції, мудро шукаючи «золотої середини»: «Молодість, загалом кажучи, – не гарантія прогресивності, старість – не обов'язкова ознака реакційності. Правда завжди на стороні дітей, бо їм, як то кажуть, належить майбутнє. І правда завжди на стороні чесних батьків, бо вони зорали ґрунт для того майбутнього», принагідно зазначаючи, що молодій генерації не дуже вдало «приліплено» назву «шістдесятники» – назву, яка в людей його покоління викликає зовсім інші асоціації. Власне, йдеться про егичні засади цієї боротьби. Відстоюючи такий формат цього творчого протистояння, в якому «немає місця взаємним образам і дріб'язковому самолюбству», М. Рильський, зокрема, вирізняє творчість М. Вінграновського, І. Драча і В. Коротича з «цілого гурта обдарованої молоді», охарактеризувавши першого як «найбільш національного», з цієї поезії віє «Довженківським духом».

Розмову про творчість молодих було винесено на всеосязну аудиторію: йдеться про статтю Л. Новиченка «Новобранці», опубліковану на шпальтах «Літературної газети» (1962, 30 серп.). Автор зізнається, що попри всі суперечності, які знаходять у їхній поезії й прозі, він «сповнений до них поваги і симпатії» за їхні пошуки, а їхнє ставлення до мистецтва «настільки серйозне та високе», що з ними й сперечатися приємно. Полемізуючи з позицією І. Дзюби й І. Світличного, критик також відзначає, що ніколи ще після ХХ з'їзду проблеми новаторства у змісті й формі не привертали такої загостреної уваги. Л. Новиченко висловлює впевненість, що після цих віршів, яким «не можна відмовити ні в творчій смі-

ливості, ні в прагненні виразити дух сучасності», і які, по суті, «знаменують повернення поезії справжньої вартості», вже набагато складніше буде «процвітати лінькуватому й безликому віршуванню». Висловлюючи власні погляди на особливості дискусії з приводу творчості молодих та на різні підходи до розуміння новаторства, автор насамкінець звертає увагу на те, що «принципової, глибокої, люблячої і тому вимогливої критики, далекої від суєтних компанійських, „сезонних“ групових міркувань, вочевидь, більше за все й не вистачає у так званій роботі з молоддю».

А вже вересневе число всесоюзного журналу «Дружба народів» того ж 1962-го репрезентувало творчість Є. Гуцала, В. Дрозда, Г. Завгороднього, Г. Снегирьова з напутнім словом О. Гончара, який запевняв, що молода проза, як і поезія, вже стала помітним явищем у сучасній українській літературі, а голос її творців «якщо й не зовсім зміцнілий ще, але схвильований, чистий, щирий – був відразу почутий читачем». Відзначивши новизну й сміливість художніх відкриттів, О. Гончар, зокрема, наголошує на тому, що є підстави багато чого чекати від них у майбутньому.

Особливо актуалізувалося обговорення літературних проблем напередодні запланованої на грудень 1962 р. Всесоюзної наради молодих письменників у Москві. Певні позиції самих молодих у розгорнутій дискусії відображає й публікація в «Літературній Україні» «Анкети одного запитання перед всесоюзною зустріччю молодих письменників» (1962, 16 жовт.). Вступивши в полеміку щодо «уявної боротьби поколінь», П. Скунець, зокрема, зазначає: «Звичайно, ми не проти, щоб старші письменники нас виховували, але, їй-богу, батьки наші, не треба нас одягати у шиту на вас одягу». І попри цю принципову самонастанову, молодий письменник звертає увагу на те, що, виробляючи своє художнє кредо, свої творчі принципи, молодь не перекреслює принципи попередні. В. Симоненко, зокрема, заперечив тим, хто закидав молодим порушення традицій, посилаючись на те, що класичний вірш почав руйнуватися задовго до народження теперішніх «поетичних Колумбів», а білим віршем блискуче володіли О. Пушкін, І. Франко і Леся Українка, не

кажучи вже про відсутність точної рими у «Слові о полку Ігоревім». Важко було не погодитися з думкою П. Скунця: «Краще тисячі прозорих неспокойних струмків, ніж одна замулена, тиха ріка».

«Далєбі, ми нічого не збираємось інкримінувати молодим – для цього нема ніяких підстав!» – категорично заявляє Ю. Бурляй у статті «Становлення» («Літ. Україна», 1962, 30 жовт.). Критик аргументовано й досить вважено захищає позицію молодих авторів, насамперед звертаючи увагу на «певну культуру прози», зокрема її психологічну заглибленість, що зрештою трактується ним як продовження традицій М. Горького, В. Стефаніка, О. Довженка, Ю. Яновського, а також на вплив російської та зарубіжної літератури (Гемінгвей, Ремарк, Бьолль, Цвейг). Проте закидає молодим, які надають перевагу морально-етичним аспектам сучасності, відсутність уваги до проблеми героїки праці, що має свою конфліктну напругу. Великі відкриття змісту, зазначає Ю. Бурляй, завжди прагнуть відповідної форми, тим-то лише в гармонійній єдності цих категорій народжується велике мистецтво, переконаний він.

Ґрунтовною була стаття І. Бойчака «На пульсі епохи» (ж. «Дніпро», 1962, № 12), прихильника дружньої колективної розмови «без скидок на молодість, але й без дріб'язкових причіпок, з урахуванням особливостей як кожного молодого таланту, так і молоді поезії в цілому». У ній автор обстоював свою позицію, згідно з якою молода українська генерація постає «новим явищем у розвитку нашої поезії, початком нового етапу в поетичному освоєнні світу». Звертаючи увагу на те, що поезія насправді є дуже неоднорідною – як за силою обдаровання, так і за характером, індивідуальними особливостями, – І. Бойчак наголошує, що на стадії свого формування могутньою опорою став для неї досвід старших, зокрема О. Довженка, М. Рильського, А. Малишка та ін. Опонуючи і П. Моргаєнку, і І. Світличному, полемізуючи з М. Шереметом і П. Гриньком, він вказує і на фрагментарність поеми І. Драча, її слабку сюжетно-композиційну структуру – попри те, що поет «дав своє, оригінальне вирішення проблеми естетичного освоєння негативних явищ дійсності», а потяг молодих до експе-

риментування загалом заслуговує підтримки. Тим-то, на переконання автора, слід зосередитися на тому якісно новому, що вони внесли в сучасну поезію. Справжню причину полеміки, яка розгорнулася в літературному світі, що її критик означає як «виробничий конфлікт», боротьбу нового з консервативним, вбачає у тому, що молодому, талановитому, справді творчому з усіх сил опирається сіре, посереднє, художньо інертне, кволе, закостеніле, старе, творчому дерзанню – заспокоєність, самодовolenня, зрештою – «епігонське животіння, творчий застій як вияв обивательщини в літературі». Сигналом до ідеологічного «перевиховання» творчої молоді стало відвідування М. Хрущовим, Л. Ільчовим та М. Суслівим на початку грудня 1962 р. виставки молодих художників у Манежі з подальшою організацією в Москві зустрічі того місяця керівників партії і держави з представниками творчої інтелігенції, та ще однієї зустрічі у березні наступного року.

Уже після грудневої всесоюзної наради молодих у Москві в Спілці письменників України відбувся вечір поезії М. Вінграновського та В. Симоненка, що його Л. Забашта слушно назвала продовженням розмови, яка почалася на Ленінських горах у Москві за участю М. Хрущова, а, за словами головуючого М. Рильського, задуманий як робоча частина засідання секції поезії і який мав би відбутися (згідно з його ж застережливою увагою) «в душі доброзичливої розмови» (а зібрав він найширшу аудиторію – щонайменше 200 осіб).

Згідно із опублікованою 1987 р. «Літературною Україною» стенограми обговорення поезії М. Вінграновського і В. Симоненка 8 січня 1963 р., названі поети прочитали свої вірші, а після короткої перерви почалося бурхливе обговорення. Тон йому задав виступ В. Іванисенка, який нагадав про відповідальність молодих авторів перед читачем, закликав до пафосу громадянської активності (за прикладом російських поетів) та застеріг проти намагань «підносити» українську поезію «до рівня світової», тоді як треба «зуміти тримати її на такому рівні, до якого її піднесли наші класики». Поезію М. Вінграновського проаналізував також А. Кацнельсон, висловивши

кілька власних спостережень і доброзичливих побажань. Досить емоційним був виступ В. Коротича, який сприйняв це обговорення «як інтерес до тенденцій, які виявились останнім часом у поезії», і намагався розмежувати поняття «простота» і «спрощення», а все, про що говорилось в цьому залі, означив «прологом до великої творчості, до якої прагнуть усі молоді поети». Виходячи з того, що кожен має своє власне сприйняття поетичного слова, С. Крижанівський наголосив на тому, що слід говорити про напрями розвитку поезії, до простоти йти через «великий пошук» через «шукання свого почерку», а в поетів, які щойно читали свої твори, є громадянська тема, намагання сказати правду, відчувається непримиренність до міщанства.

На думку Л. Коваленка, проведення подібних обговорень одразу двох поетичних книжок є недоцільним, так само як і навішування ярликів: сам він за критику «конкретну, корисну, об'єктивну», хоча насправді і М. Вінграновський, і В. Симоненко «переросли самі себе». «Чи були вони галасливі?» – звернувся до залу Т. Масенко, і сам же відповів: «На мій погляд, більш галасливими виявилися критики, які виступили проти поезії молодих». До полемічних моментів відносить хіба те, чи правомірною є постановка питання, що саме з названих тут поетів і почалася українська поезія. Л. Забашта висловила побажання розібратися, чим же насправді є модерність, а самих шістдесятників назвала новаторами вже на тій підставі, що вони пишуть «про те, що турбує зараз кожного з нас». Обстоюючи свою позицію, згідно з якою молоді автори вийшли з народу, виростили на нашій землі і «все роблять для того, щоб зробити її гордою, незалежною, щасливою, а всілякі «ізми» страшні своєю космополітичною природою», письменниця викликала оплески присутніх словами: «Де б не з'явився такий поет, як Микола Вінграновський, ним гордилися б. І ми повинні ним гордитись». Слово було надано також М. Сому, котрий намагався «розібратися» зі словом «абстракціонізм», а знайшов його прояви у творах старших письменників, інші могли висловитися в репліках із місць.

Дискусія у пресі тривала й увесь наступний рік. А. Малишко у статті «Люблю нашу молоду літературу»

(ж. «Дніпро», 1963, № 3) наголосив, що він не бачить відмінності між своїм та молодим поколіннями, оскільки «ми... одне покоління, одна армія радянської ідеології», а сама дискусія про «вигаданий антагонізм поколінь» була роздмухана штучно. Приналежність до одного покоління письменник пояснює спільним творчим духом, спільною роботою й устремлінням у майбутнє, а загальний тон його міркувань щонайкраще передають такі рядки:

Молоде і талановите треба любовно доглядати і підтримувати, очищаючи від різних завихрень, формалістичного дивацтва і модерністських впливів (до яких автор, очевидно, відносить і названих ним вище Бюлля й Ремарка, «західномодерністські» думки яких, на його переконання, можуть зіпсувати їхні смаки – Л. Т.), одночасно оберігаючи їх від різних і несправедливих нападок, від огульного охаювання.

Вступив у публічну розмову й В. Коротич, який статтею «Курс на пошук» (ж. «Дніпро», 1963, № 3) відгукнувся на зустріч у Москві керівників партії й уряду з діячами літератури і мистецтва, аби «ще й ще раз відчутти своє місце в літературному процесі, визначити й глибше усвідомити величезне призначення своєї роботи». На цьому тлі проступає його переконання, що протиставили «батьків» і «дітей» не П. Тичина, О. Гончар, М. Бажан чи А. Малишко, а «посередні, а то й бездарні письменники», які є в усіх поколіннях. На думку В. Коротича, не варто навіть доводити «нерозсудливість тверджень про антагонізм поетів за їхніми віковими категоріями», оскільки сама постановка питання про «боротьбу дітей проти батьків» є чимось неприродним і навіть принизливим для нашого мистецтва.

Власне, сформульована ним позиція віддзеркалила основні «пункти» тодішньої дискусії, яка насправді оголила значно ширшу – наскрізну проблему, проблему художнього рівня самої літератури, увиразнивши суттєвий розрив між горизонтом очікування читача й «продуктом» художньої свідомості письменників-попередників, сформованих у «лоні» методу соцреалізму.

Автор виступає за засвоєння традицій попередників – але засвоєння творче, підводячи своє переконання

під риторичне запитання: «Кого б задовольнила спілка епігонів [...]»? Актуалізуючи девіз М. Рильського «Semper tiro» – як естафету – від найстарших до наймолодших митців, автор наголошує на потребі спільної боротьби проти «літератури пересічної, сірої». А тому йому видається дещо завузькою розмова, в якій ідеться про одного-двох-трьох літераторів, оскільки справа набагато ширша; це проблема збереження «тенденції шукання, поза якою література немислима». Адже, по правді, йде «одвічна боротьба між гарним та поганим. Між дужим та віджилим. І це – мудре протистояння. Воно – суть нашого життя».

У цьому ж числі часопису «Дніпро» читаємо й принципово короткий виступ М. Вінграновської «Мій поетичний план», вже в самій назві якого закладено певну іронію щодо «планування» на вимогу ідеологічних органів стихії поетичної творчості. Проте і в цих кількох абзацах автор рішуче й емоційно висловив своє неприйняття позиції тих, які, очевидно, в силу «інертності своїх естетичних критеріїв» усе нове й прогресивне у літературі й мистецтві часом «огульно оцінюють як явища формалістичні, а то й абстракціоністичні». І при цьому заявив, що естетичні й політичні ідеали народу і, зрештою, всього прогресивного людства, є справою його життя в мистецтві. Націленість на пошук власного «почерку» поет засвідчив рішучою констатацією: «Я шукаю. Я шукаю нових, свіжих образотворчих засобів. [...] Я й далі шукатиму, бо тільки у пошуках реалістичних можна створити щось значуще».

Великий резонанс викликав у суспільній свідомості виступ І. Дзюби на вечорі, присвяченому 30-літтю з дня народження В. Симоненка в Будинку літераторів 16 січня 1965 р. (опублікований тільки 1995 р. в № 1 ж. «Сучасність»). Критик репрезентував постать В. Симоненка не як поодиноке, ізольоване явище, а у зв'язку з усією молодіжною українською поезією, оскільки тільки в контексті цілого процесу, на його переконання, вона повністю зрозуміла і дає величезний матеріал для характеристики самого цього процесу. І. Дзюба вирізняє у цьому контексті такі складові, як, по-перше, шлях поета «від плитких сентенцій до філософсько-політичного думання», до

поезії «як аргументи самостійного думання», по-друге, немилосердно самокритичність поета, продиктовану сповіданням високих ідеалів і критеріїв, що сформувала його як «поета національної ідеї», і, по-третє, моральний урок поета, урок громадянської етики. Критик, по суті, розгортає програму наснаженості національною ідеєю цілого покоління, яка є актуальною й дорівнює ідеї «про повноту суверенного державного і культурного існування української соціалістичної нації», але не має заступати інтерес до інших проблем людського духу, а вести до найпотаємніших глибин інших соціальних і духовних проблем.

В. Симоненкові, який став символом покоління, присвятив свою статтю «Ще не повернувся з плавання...» («Літ. Україна», 1966, 4 лют.) В. Олійник. Розгортаючи свої міркування довкола теми ускладненості, асоціативності сучасної поезії, яка стала органічною для І. Драча чи М. Вінграновського, але «набула пошесті моди, котру обліпили епігони», автор на прикладі збірок «Тиша і грім» та «Земне тяжіння» показує: саме в такій атмосфері Симоненкова творчість довела, що «простота – це зовсім не спрощеність», і що залишаючись прихильником традиційного вірша, можна «бути новатором на рівні запитів часу».

Помітне місце в обговоренні творчості молодих авторів займає цікава неординарністю суджень стаття В. Стуса «Най будем щирі...» (ж. «Дніпро», 1965, № 2). Автор намагається, залучивши доробок широкого кола сучасних йому поетів, вмотивувати зміни в поетичному мисленні молодих потребами читача, який вирізняється культурою, різнобічними інтересами й знаннями. А саме «глибокої інтелектуальної означеності» багатьом поетам, на його думку, й бракує. Тим-то критикові «не пакує роль старателя, що, блукаючи поетичними пустелями, вимиває кілька піщинок, які тільки на колір здаються щирим золотом». Сам же В. Стус шукає в творах представників «нової хвилі» розумної рівноваги між інтелектуальністю й образністю (зокрема т. зв. поетичною умовністю); обстоюючи «синтезну властивість поезії», вважає, що чимало тут залежить від контексту, «лінії внутрішнього розвитку поетичної думки», вміння

убезпечити себе від неорганічності. Новому естетичному освоєнню дійсності, за В. Стусом, заважає за давня традиція романтизму, яка є найвпливовішою в нашій літературі і ще й досі диктує свою естетику, що полягає у тяжінні до героїки, формальної надмірності, прагненні до гіпертрофованої поетичної умовності, яка часто межує з фальшивістю. Тільки зваживши на ці складові інтерпретації художнього твору, збагатившись кращим досвідом літератур світу, можна, на думку автора, «пильніше розвинути і власну національну школу». Наголос В. Стуса на власній «національній школі», по суті, й ставив українську літературу на рівень літератур світових.

А. Макаров у статті «Поет шукає сучасність» (ж. «Дніпро», 1966, № 3) намагається оцінити творчі пошуки І. Драча як автора збірки «Протуберанці серця» з «висоти» три-чотирирічних дискусій довкола природи його новаторства. «Гостро-сучасний і водночас яскраво національний» поет імponує критикові своїм умінням досвід зовнішній синтезувати з досвідом внутрішнім, а чуттєве сприйняття світу поєднувати з категоріями сучасної філософії. В центрі уваги А. Макарова – проблема естетичного освоєння поетом нових реалій сучасності з усіма його плюсами й мінусами – від уміння активно інтерпретувати сучасність у її соціальних протиріччях, розкривати нові, ще не освоєні літературою конфлікти – до нездоланих труднощів при утворенні науково-поетичних асоціацій. На полемічно сформульоване автором запитання: «Чи зумів поет злити воедино новаторські тенденції з народними традиціями?» знаходимо досить переконливу, потверджену аналізом, відповідь: поет, чиї кращі вірші синтетичні за своєю художньою структурою, переконливо продемонстрував «синтетичну силу свого таланту», примиривши минуле й теперішнє, народний і науково-філософський струмені своєї творчості.

«Гадки над першим ужинком» Г. Аврахова («Літ. Україна», 1966, 11 бер.), не претендуючи на статус рецензії, полемічною відповіді чи статті з претензією на абсолютну істину, ні тим паче заключного слова в полеміці, певною мірою все ж підсумовують всі ті дискусійні

проблеми, що стояли на «порядку денному» обговорення. Автор звертає увагу на те, що процеси, які відбуваються в літературному житті, характеризуються не роз'єднанням, а тяжінням до єдності, згуртованості; за наявності стильового й тематичного розмаїття спостерігається в основному прагнення до оновлення, взаємозбагачення, піднесення літературної творчості, а молодь при цьому вивіряє свій голос на старших. У цьому контексті яскраво вираженим є, на думку критика, прагнення говорити від імені цілком конкретного, а не абстрактного, безликого літературного героя, чим певною мірою й пояснюється деяка декларативність у поезії.

Панораму 60-х рр., зокрема другої їх половини, важко уявити без критичного погляду І. Дзюби, який досить продуктивно реалізовував своє право на об'єктивність. Так, у статті «Хлюпни нам, море, свіжі лави», написаній спеціально для україномовного читача Польщі («Український календар», Варшава, 1966), у своєму прагненні хоч якоюсь мірою показати «розмах і характер піднесення нашої поезії», автор вводить у контекст українського шістдесятництва й «наймолодше покоління», яке прийшло вслід за «ною генерацією», називаючи імена Г. Кириченка, Б. Нечерди, Б. Мамайсура, В. Підпалого, І. Жиленко. До них же долучає й пізніше поетичне поповнення, репрезентоване іменами І. Калинця, М. Холодного, Р. Лубківського, П. Мовчана, Л. Скирди, С. Йовенко та інших, і ще «найсвіжіших» – В. Голубородька, Г. Тименка, творчості кожного даючи при цьому коротку влучну характеристику. Власне, автор пропонує градацію літературного покоління шістдесятників, яке не обмежується у нього кількома іменами, окреслює більш широкі параметри цього явища, вказуючи, по суті, на його резонансність (цю свою «відкритість» у тлумаченні українського шістдесятництва І. Дзюба потвердить й пізнішими своїми публікаціями, поступово увиразнюючи свій конструктивний погляд).

В українській поезії, яка доти активно художньо освоювала тему села, з приходом «свіжих сил», за І. Дзюбою, більше місця відвойовує собі «духовний світ, характер уявлень і спосіб мислення, образно-асоціативний лад „міської“ молоді людини, „міське“ життя». Са-

ме це й «працює» на забезпечення «ідейного повнокров'я, духовно-психічної повноти» поезії, а відтак і розширює реальні межі її «влади» над читачем. І. Дзюба звертає увагу на те, що молода поезія розвивається під знаком «глобалізму» (чи «соборності»), оскільки молоді неофіти намагаються бути речниками українського життя взагалі, а не окремих його «парафій».

Певною мірою підсумовувала (на всесоюзному рівні) дискусійні моменти кількарічних обговорень стаття В. Дончика «Фронт досліджень» (ж. «Дружба народів», 1969, № 1). Починаючи «від початку», а саме – від творчого дебюту прозаїків, автор розмірковує про його вплив на весь літературний процес та на долю самого письменника, особистість якого, на переконання автора, потребує серйозного до себе ставлення та поваги, здатності критика його найперше зрозуміти, а вже затим – судити. Оскільки ґрунтовних і вдумливих критичних статей авторів старшого й середнього віку так і не з'явилося, молоді мусять бути самі для себе і суддею, і вчителем – із неминучою при цьому односторонністю оцінок і критеріїв. Тим-то якісь важливі явища літпроцесу опиняються поза «обліком». Автор висловлює думку, що роль письменників-шістдесятників полягає у поживленні психоаналітичних тенденцій в нашій прозі, зміцненні в ній позицій психологізму, збагаченні лексичного багатства української мови, увиразненні національної самобутності української літератури, а також у самому підході літературної критики до творчої індивідуальності. Саме творчі пошуки Є. Гуцала, В. Дрозда, Вал. Шевчука, забезпечуючи еволюційний розвиток прозових жанрів, засвідчили, що їхні дебюти були не випадковими. Даючи портретні і жанрово-стильові характеристики цим прозаїкам, критик зазначає, що силою свого психологічного впливу на читача сама їхня проза побиває ті закиди, які звучали на їхню адресу, а нерідко й сама виховує свого читача. Проте критика, на думку В. Дончика, не зуміла увиразнити уявлення про їхні художньо-стильові пошуки, тим-то він сам намагається заповнити цю прогалину вже з «висоти» майже десятирічного доробку цих молодих авторів.

Прикметно, що проза молодих прозаїків дає підстави авторові говорити про народність, національний характер у літературі, художнє вираження національно-самобутнього світосприймання, поглиблення історизму, посилену увагу до національної виразності рідної літератури – те, що було актуальним для тодішнього українського суспільства.

Цілий масив літературно-критичних публікацій стосувався розвитку молоді прози, зокрема новелістики, яка на початку 60-х рр. домінувала з-поміж усіх інших жанрів. Так, уже стаття Є. Сверстюка 1962-го «Проблеми молоді прози» (ж. «Зміна», 1962, № 12) містила розважливий аналіз психологічної складової новонародженої прози, зокрема Є. Гуцала, В. Дрозда й Вал. Шевчука, в основі якого – високі вимоги до використання художньо-образної системи жанру, адже, на переконання автора, нариси-романи не порушують глибоких проблем, а пропонують їх підробку. «...суперечка триває: розвиток – це боротьба протилежностей... Поле цієї боротьби – творчість» – цю думку Є. Сверстюка потвердили й інші дискусанти. Подібні проблеми порушувались і на сторінках всесоюзної періодики: слово було надано *Гр. Тютюннику* («Великі проблеми малого жанру. Українське оповідання сьогодні», «Лит. газета», 1968, № 16) та *Є. Гуцалу* («Нові імена на карті прози. Замітки про молодих українських оповідачів», ж. «Дружба народів», 1968, № 2). Так, останній звертає увагу на те, що досі замало уваги приділялося оповіданню, в «центрі якого не ефектна ситуація, а живий характер», і переконує позбутися недовіри до оповідання безсюжетного. Наголошуючи на тому, що оповідання як жанр переживає небувале піднесення, Є. Гуцало зазначає: «...якщо зараз ми маємо прихильників суворого реалістичного письма й письма романтичного, то в цьому стильовому розмаїтті не слабкість, а сильний бік нашої прози» і звертає увагу на те, що кожен із названих ним українських новелістів не тільки має своє власне обличчя, прагне виразити не тільки себе, а й, передусім, виразити свій час.

«Очевидно, коли висловлена хоч одна діалектична думка, то можна вважати, що дискусія справді почалася» – такими міркуваннями розпочинає *М. Малиновська*

ка¹ свою статтю «Реалізм у наступі» («Лит. Україна», 1969, 7 січ.), оскільки, на її переконання, дискусія – це необхідність «драматичного» зіткнення різних поглядів. Саме на цій підставі опонує вона критикам, які репрезентують той напрямок полеміки, що обстоює необхідність поглиблення реалізму в прозі. Йдеться, зокрема, про статті А. Янченка «Два „підходи“ до дійсності», А. Хорунжого «Найскладніша реальність – людина» та В. Добровольського «За найвимогливішими критеріями» та ін. Авторка, зокрема, іронізує з того пафосу, з яким А. Хорунжий «виводить» причетність молодих прозаїків до естетичної основи західноєвропейських «антироманів»: «Невже Григорій Тютюнник, Євген Гуцало, Григорій Колісник творять в антижанрі антироману?». Спростувавши це фактом їхньої «старомодності», що легко доводиться «реальністю життєвих конфліктів, зокрема пововенного села», М. Малиновська не відкидає окремих недоліків, що зводяться до нерозуміння «діалектичної єдності суперечностей»; проте, «чужорідних форм» у літературу вони не несуть, бо, зрештою, «виходять з того ж реалізму», продовжуючи кращі класичні традиції української прози. «Не все те формалізм, що шукання, також не все те екзистенціалізм, що про смерть» – резонно іронізує М. Малиновська, актуалізуючи фактично проблему смислового наповнення понять, що ними жонглює критика. На її думку, реалізм (як органічне продовження реалістичних традицій) – не ангел-охоронець сірятини, а життя вище за метод як художній еквівалент життя суспільства. Інша річ, із позицій якого ідеалу зображувати цю дійсність. Саме проблема ідеалу, на переконання авторки, – чи не найчільніша ідеологічна та естетична проблема часу. М. Малиновська обстоює синтез нового змісту й нової форми, вважаючи, що шукання у формі теж можуть сприяти більш повному розкриттю дійсності. Тим-то, заперечуючи патетичний романтизм, дає право на життя умовним формам, якщо вони «працюють» на концепцію твору.

¹ На той час уже авторка цікавих полемічних книжок «Синтез важкої води. Новела одного року» (К.: Радянський письменник, 1967) та «Любов до життя. Нотатки критика» (К.: Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1968).

Літературні новації в Україні та дискусії 60-х рр. довкола них викликали великий резонанс і на еміграції. Так, *Б. Кравців* у статті «Народження нового (Про модерну поезію й прозу в Україні)», вміщеній у першому числі збірника «Слово. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи» (Нью-Йорк, Об'єднання українських письменників в Екзилі, 1962), подає літературні портрети найгучніших літературних неофітів в контексті літературної ситуації України та в загальному союзному літературному просторі.

Цю загальну панораму літературного життя доповнює *О. Зінкевич* у статті «Молода проза в Україні (Поети-«шістдесятники», їхні проблеми і старше покоління)» (ж. «Смолоскип», 1962, бер.-квіт.), досить конкретний у своїх висловлюваннях. Вводячи свої міркування в ідеологічний контекст, автор, зокрема, відразу недвозначно заявляє, що нова генерація «каже відважне слово партійним політрукам і цензорам», а ярлики, які навішують на молодих, дорівнюють модерному означенню «українського буржуазного націоналізму». У коло письменників нової генерації автор вводить, окрім тих, чий імена вже викликали таке збурення, й імена *Т. Коломієць*, *М. Клименка*, *М. Сома*, *Н. Приходько*, *В. Бондаря*, *В. Лучука*, *Ю. Петренка*, *О. Стриженюка* та «небагатьох інших», які ще «не зуміли вирватися з пересічності». Найяскравішою з-поміж них постаттю вважає *Л. Костенко*, в якій дехто в Україні вбачає «нову *Лесю Українку*», а на еміграції – «*Олену Телігу*». *О. Зінкевич* не уникає всесоюзного контексту, оскільки наголошує на тому, що шістдесятники прийшли в літературу за складних обставин – розвінчання культу особи *Сталіна* й повернення замовчуваних доти імен, а їхній бунт є бунтом «проти минулого і проти неясного і загадкового сучасного».

Особливою ґрунтовністю вирізняється розділ «Шістдесятники» у книжці *І. Кошелівця* «Сучасна література в УРСР» (Мюнхен: Пролог, 1964), ім'я якого по праву пов'язується з актуалізацією творчості та «обороною» цієї літературної генерації. Наймолодшому, четвертому – за власною класифікацією автора – поколінню, якому дали назву «шістдесятники», був підготовлений

ґрунт, на переконання дослідника, кількома роками де-сталінізації, а тому сама проблема літературної молоді «виходить за межі самої тільки літератури, виростаючи з загального духовного клімату». Більше того, автор розсуває межі цього явища, пов'язуючи його з певними процесами заперечення минулого способу життя на Заході. Однак радянська людина, за *І. Кошелівцем*, має свої особливі причини для «конфлікту» з батьками, які жили й творили в часи *Сталіна*, і його причину дослідник бачить не в політичній, а в суто психологічній площині, бо старші відчувають потребу «щось виправдати в тому минулому», тому й ставлення їхнє до того минулого є іншим, ніж у молодих. Оскільки старшим було не під силу «впоратися з важким вантажем минулого», мусила з'явитися молода генерація, чільним представником якої автор дає розлогі характеристики.

Вступивши у полеміку з критиками Радянської України, *І. Кошелівець*, по суті, деполітизує поезію шістдесятників, зокрема *Л. Костенко*, *І. Драча*. Він зазначає:

Прикладати до поезії *Драча* суто політичні мірки, як це роблять радянські критики, вишукуючи, що в нього відповідає «лінії» й що відхиляється від неї, – значить ковзати по поверхні, не розуміючи суті.

Чітко спостерігши атмосферу моменту як «кон'юнктуру нової ресталінізації», він діагностує це як спробу «літературного примітиву», скориставшись сприятливими обставинами, «вбити справжній талант» – щоб «забезпечити собі й далі провідне місце в літературі».

II. ...А методи?

Прикметно, що з дискусії в українській періодиці про творчість письменників-шістдесятників вилонилася, по суті, окрема дискусія, яку можна умовно означити як «критика критики», – про ті методи критичного аналізу, до яких звертаються автори публікацій, оцінюючи творчість письменників. Її ефективність та перспективність певною мірою можна було оцінити вже за кілька років, про що й написав згодом *М. Ільницький*:

Творчі дискусії є однією з найприкметніших ознак сучасної критики. В дискусіях та суперечках, як рідко в чому, виявляються і спільність, і розбіжність думок, уподобань. Дискусії допомагають і читачеві, і критикові скласти правдиві висновки, вивірити свої смаки (М. Ільницький «Від спостережень – до узагальнень», «Літ. Україна», 1965, 3 серп.).

Поштовх обговоренню питань, пов'язаних із проблемним полем української критики, дала, власне, стаття *Й. Кисельова* «Орієнтація на панегірик», опублікована в «Літературній газеті» (1961, 4 квіт.). Це була реакція критика на статтю «Про талановите – талановито», яку перед тим, 21 березня, вмістила ця ж газета. Свій контраргумент – писати треба й про бездарне, але також талановито – *Й. Кисельов* висновує на засадах принципності, згідно з якими критика «повинна серйозно дбати про етичне та естетичне начало літератури», і переводить проблему у площину художньої майстерності взагалі. А це можливо за умови, коли її саму перестануть вважати обслуговуючим арсеналом, чимось другорядним, допоміжним. «Дальтонізм щодо критики», зневажливе до неї ставлення призводять до того, що критики переходять у прозу або ж «шукають спокою в архівній тиші». З цього випливає й увесь комплекс порушених автором питань: професійна алілуйщина, кон'юнктурщина, псевдонауковість, невимогливість при вступі до Спілки письменників України.

Аналізуючи помітні праці, в яких критика звертається до естетичної складової творчості, *Й. Кисельов*, зокрема, зауважує:

Тверезі погляди, одвертість оцінки зустрічаємо і в критичних виступах *І. Світличного*, якому також близький пафос пізнання і пояснення мистецьких сторін художнього твору. Статті *І. Світличного* про поезію молодих – щирі і пристрасні, багаті на гострі і слухні зауваження.

Власне, саме з цієї статті бере початок і розмова про «критику всередині критики» – про публічні виступи тих, кого було названо шістдесятниками й чия творчість привертала особливу увагу, оскільки часто дисонувала з позицією старших представників критичного цеху. На-

далі, зі зміною суспільної погоди, ця розмова також набирає ознак дискусії, в якій, за умови приморозків, виявляються ознаки подальшої вульгарної соціологізації літературно-художньої критики.

Особливу полеміку викликала тоді стаття *В. Стуса* «Най будем щирі!..», на яку відгукнулися *І. Зуб* («Обрії критика», «Літ. Україна», 1965, 29 черв.), *М. Логвиненко* («Традиція і ерудиція», «Літ. Україна», 1965, 20 лип.), *М. Ільницький* («Від спостережень – до узагальнень», «Літ. Україна», 1965, 3 серп.) – останній, розставляючи крапки над «і» у закидах своїх попередників, зазначає, що *В. Стус* розширює рамки, «у які вкладалася межа естетичного», так само до його переваг відносить розгляд різних аспектів інтелектуальності поезії, міркування щодо синтезування у ній ліричного, епічного й драматичного елементів тощо.

Широкий резонанс мали у ті роки, зокрема, критичні виступи *М. Малиновської* (пізніше узагальнені в літературно-критичних книжках «Синтез важкої води. Новела одного року» та «Любов до життя. Нотатки критика») – рідко в якій статті не згадувалося її ім'я. На виклик *М. Малиновської* «Поете, захищайся!» поет «відступив, не вступаючи в герць», а сама *М. Малиновська* здобула собі ім'я принципового й оригінального критика, не втративши свого «оригінального стилю» і в аналітичних статтях, писав *М. Ільницький* («Від спостережень – до узагальнень»). На цій підставі *М. Ільницький* робить висновок, що в критиці бажаний і можливий «оригінальний стиль», оскільки критика тяжіє не лише до науки (як частина літературознавства), а й до мистецтва – як один із його жанрів (щоправда, на переконання автора, у літературознавстві в складній ієрархії «від спостережень до узагальнень», груп та підгруп місця за критикою ще не визначили).

Проблема майстерності, зокрема майстерності літературних критиків, що оприявили свої матеріали попереднього року на сторінках журналу «Жовтень» (пізніше – «Дзвін») також у полі зору *В. Іванисенка*, автора статті «Майстерність аналізу», опублікованій 28 березня 1961 р. також у «Літературній газеті». У центрі уваги опинилися публікації *І. Вацули* «*І. Франко* про

специфіку літературної критики» та М. Равлюка «Соціалістичний реалізм і літературна критика». Автор газетної статті закидає своїм колегам невисокий рівень «ідейно-художнього аналізу творів» у статтях і рецензіях, відсутність чіткої позиції, визначеності естетичних критеріїв та наступального пафосу. Зазначивши, що в журналі «Жовтень» встановився тип «так званої описової статті й рецензії», що є результатом штучного розподілу творів на «складові частини», В. Іванисенко ділиться своїми спостереженнями: більшість авторів «підмінюють поняття художніх ідей загальнополітичними й філософськими ідеями, а поняття художнього змісту – предметом зображення», ігноруючи художнє втілення теми. Саме таку позицію відносить він до «залишків вульгарно-соціологічних прийомів», що існували в критиці до недавнього часу, наголошуючи при цьому, що наша критика успішно відстоює і стверджує метод соціалістичного реалізму в літературі, сама не «користуючись» цим методом. В. Іванисенко виступає проти позиції М. Равлюка, а запропонований ним «зразок бездумного схоластичного підходу до рішення серйозних питань», що вилився у тезу, згідно з якою «методом нашої критики є соціалістичний реалізм», спростовує доведенням розмежування характеру наукового й художнього методу. Вітаючи літературознавців та критиків, які тяжіють до т. зв. філологічного аналізу, автор при цьому застерігає проти «музейності» у цьому жанрі, стандартності критичного мислення й випадковості оцінок.

Над проблемами поточної критики продовжує міркувати Л. Коваленко у статті «Критик – кустар?», опублікованій у цій же газеті 16 травня того ж року. Однак він заакцентовується не стільки на філологічних премудрощах та естетичних критеріях цього процесу, скільки на самій організації праці, вважаючи її невпорядкованість одним із «головних гальм» як ідейної озброєності, так і професійної кваліфікованості. Йдеться, власне, про вичення критиками самого життя: автор виступає проти «кабінетного стилю» літературної критики, коли на «студювання дійсності» у її представників залишаються ніч та час профвідпустки, оскільки кожен із них має свою непосредню роботу (залежний від неї), й озвучує

думку про потребу професійних критиків, яких ніхто не вчить специфіці жанру.

Обстоюючи тезу, згідно з якою найвищий критерій знання – саме життя, Л. Коваленко пропонує плановий підхід до організації процесу: поліпшити роботу аспірантур, редакцій газет та журналів, проводити відповідні семінари в СПУ, а головне – змінити характер планування літературознавчих досліджень у вузах і наукових установах та критичних виступів, «різко повернувши їх обличчям до сучасності», а значить, практикувати творчі відрядження майстрів «рухомої естетики» на заводи, в колгоспи та на будови, річні огляди за жанрами тощо. Такий соціологічний підхід до критики уже на початку 60-х засвідчував поділ дискусій на прихильників дмінування естетичних засад у літературно-критичній діяльності та апологетів т. зв. «правди життя», ця тенденція гостро виявилася пізніше, коли літературний процес в Україні було загнано в рамки панівної ідеології.

Л. Коваленко зауважує:

Створилося «діалектичне» протиріччя: літературознавча школа абсолютно необхідна для критика; а водночас вона в багатьох відношеннях і якось шкодить йому, бо орієнтує (в силу традицій) – і щодо об'єктів дослідження, і щодо стильових розв'язань, – на минуле, на «чисте» літературознавство, а не на активну участь у поточному літературному процесі.

Автор апелює до почуття відповідальності критика, наголошуючи при цьому, що, власне, учасники дискусії не знають, яким шляхом удосконалювати стан критики в Україні, однак щиро закликає до його пошуку.

Стаття І. Світличного «Письменник і критик... А читач?» (1962; опубліковано 1990 р. в книжці «Серце для куль і для рим»), що є свого роду програмною для автора, начебто узагальнює його думки, «розкидані» по сторінках попередніх публікацій з приводу того, якою насправді має бути літературно-художня критика. Заперечуючи її орієнтацію «головно на особу письменника», автор виступає проти того, що з «певної групи письменників» створено, як він висловлюється, «своєрідну касту недоторканих», вбачаючи причину такої ситуації не тільки в амбітності й неадекватності самооцінки поетів і

прозаїків, а й у перестраховуванні й небажанні псувати стосунки самими працівниками видавництв, редакцій часописів. Дуже слушно й, мабуть, першим вказував він і на проблему спекулювання авторитетами, що не робить честі жодній літературі. Про ті задавлені й непроминальні «больові точки» літературно-критичної ситуації І. Світличний завжди писав прямо, чесно й відкрито, як-от ще в одній із перших своїх статей – «Своєрідні взаємодії, або Висхідний кінець фантазії М. Равлюка» (ж. «Прапор», 1959, № 5), що, звичайно, не давало йому прихильників. Однак цій лінії поведінки він залишався вірним протягом усього свого життя.

Власне, до дискурсу «критики критики» належить і стаття *Л. Дмитерка* «З новою назвою – до нових висот», опублікована 16 лютого 1962 р. у тій же газеті, яка щойно з ініціативи і зусиллями редактора П. Загребельного змінила назву на «Літературна Україна», – звідси й «заклична» назва самої статті. Однак пафос її не стільки стверджувальний, скільки заперечувальний: адже тональність її, різка, роздратована, повчальна, спрямована проти критиків-шістдесятників, публікації яких уже привернули увагу читачів свіжим, неупередженим, незаідеологізованим поглядом на літературний процес. Тим-то їхній поворот до естетичних критеріїв твору викликав непримиренне неприйняття ревнителів ідеологічного вектора у критиці. Піклуючись про виховання молоді в літературі як «важливий ділянець ідеологічного фронту», автор закликає до відповідальності газети у контексті критики кількох статей молодих неофітів.

Так, *Л. Дмитерко* висловлює позбавлені доказової аргументації закиди до статті І. Дзюби «Правда життя і манера художника: Нотатки про особливості творчого стилю роману М. Стельмаха „Правда і кривда“» («Літ. газета», 1962, 5, 9 січ.). Змайстрована в душі огульної критики, у властивій авторові повчально-резонерській манері, підкріплена бравурною марксистсько-ленінською фразеологією та відповідними «програмними» цитатами з творів Леніна та партійних документів, ця публікація «дає вказівки» редакції газети щодо ідеологічної чистоти редакційної політики.

Звинувачення І. Дзюби в прихильності до об'єктивістського, «ідеально» емпіричного відображення дійсності Є. Сверстюка («Психологізм нашої прози», ж. «Вітчизна», 1962, № 1) в абстрактному «психологізмі» переростає у звинувачення в нечіткості «теоретичних позицій» (це поширюється й на деяких інших, не названих тут авторів ж. «Вітчизни»): під цим кутом зору оцінку спроби молодих критиків обстоювати в літературі художньо-естетичні, а не ідеологічні критерії.

«Ідеологічна інструкція» написання літературно-критичних статей, публічно запропонована *Л. Дмитерком* як панацея від недоліків у цьому жанрі, у категоричній формі нагадує тим, хто наважився на власну незалежну думку щодо тих чи тих особливостей літературного процесу, що література «була, є і буде вірним помічником партії у будівництві комунізму», тим-то критикам не дозволено «гудити величезні досягнення партії і народу».

Подібні випадки зіграли свою злу роль у тих звинуваченнях, що були висунуті шістдесятникам, зокрема й І. Дзюбі та Є. Сверстюку на судових процесах у середині 60-х–70-ті рр.

Розширене засідання комісії критики СПУ (1963), матеріали якого було опубліковано на сторінках газети «Літературна Україна» (№ 19), своєю чергою, спровокувало дискусійні розмови довкола проблем теорії літературної критики – цьому теоретичному аспекту присвятив свій виступ *І. Дорошенко*, порушивши низку насутишних проблем. Зокрема, він наголосив, що важливою складовою теорії літературної критики є й теорія естетичного аналізу, до чого треба підходити з вивченням самої її історії. *Б. Котляров* постулював тезу: критична або літературознавча стаття має будуватися за принципом: життя, його проблеми, а вже потім твір (а не навпаки). *С. Шаховський* у своїх міркуваннях виходив із того, що літературна критика – це мистецтво зі своїми теоретичними законами.

Повертаючись до проблем, порушених *Л. Коваленком*, можемо сказати, що пошуки шляхів удосконалення літературної критики не перестали бути актуальними й через кілька років. «...час розібратись, перевірити життям істинність [...] найоригінальніших відкриттів на

ниві критики й літературознавства», – «зазвучав» голос І. Зуба у статті «Обрії критики» («Літ. Україна», 1965, 29 черв.), який, по суті, пропонує один із «рецептів» поліпшення цієї справи. Розглядаючи репрезентацію означеного жанру на сторінках журналів «Дніпро», «Вітчизна», «Жовтень», «Прапор» у січні–травні 1965 р., обстоюючи фактично доцільність існування розмислової критики, яка би значно виграла порівняно зі статтями, де автори детерміновані сюжетом, конфліктом чи образами героїв, автор незрідка вступає у суперечку саме із представниками такої критики, звинувачуючи її авторів у «крайнощах». Із задекларованої автором позиції права захищати просту, «але не спрощену, не примітивну за змістом: прозору, „легку“ за формою, але мудру» критику. Під «обстріл» потрапляють статті Л. Сеніка, Л. Новиченка, М. Малиновської, В. Ромащенко, зокрема й шістдесятників: «Най будемо щирі!..» В. Стуса та «У дивосвіті рідної хати» І. Дзюби та ін. Безапелляційний заклик «розібратися» вилився в полеміку зі Стусом щодо насиченості поезії поняттям «поглибленої інтелектуальності». У статті Л. Сеніка «Пролог – не епілог!..» з редакційною приміткою «Порядком обговорення» увагу автора привертає формулювання щодо теоретичного переінакшення положень естетики, яке інтерпретоване як «про національну форму літератури і про її національний зміст» – замість «національної за формою і соціалістичною за змістом».

У підрозділі «Поезія і „штука для штуки“» І. Зуб аналізує статті С. Тельнюка, М. Ярошкевича і, вказуючи на «слабкість критики» у з'ясуванні «позитивного досвіду поезії», обстоює думку щодо малоперспективності «штуки для штуки». При цьому й «позитивні програми» критиків уявляються йому «як штучно, апріорно зведені побудови, не зіперті на конкретний ґрунт фактів, літературних явищ».

Визнаючи, що критика – «не поле одинаків», а сукупність колективних зусиль, автор, проте, вирізняє ті публікації, в яких увиразнюються самостійні роздуми, по-вініше виявляється авторське «Я». Однією з таких публікацій і є «Постійність змінності» М. Малиновської (ж. «Вітчизна», 1965, № 5), однак і тут автор знаходить

слабкі місця, ефектні протиставлення заради «красивої форми», закидаючи авторці, сильній «у своїх негаціях», її непевність «у виявленні справді поетичного, художнього, тобто в мистецтві аналізу».

За визначенням І. Зуба, чи «не найбільш заклопотаний визначенням позитивного досвіду молодого поезії» І. Дзюба, який відійшов від оглядів прози і

зараз охоче вихоплює з великого літературного процесу ті чи ті особні явища і неодмінно прямує до умовиводів [...], що стосуються літератури в цілому, культури, навіть духовних моментів у розвитку епох і всього людства.

«Літературознавчо-філософський трактат» І. Дзюби з приводу перших кроків у поезії В. Голобородька викликає в автора прикрість своїми нестримними, як він вважає, розмірковуваннями про «дивосвіти рідної хати», що сягають обріїв світу довкола, самої епохи та «незахищеності» людської особистості перед цивілізацією, що дає йому нібито підстави закидати молодому критикові вихід на вселюдський масштаб проблеми й неврахування неоднаковості ідеалів «у нашому поділеному на соціальні табори світі».

Власне, проблема естетичного для І. Зуба «розбивається» об слабкість соціального спрямування критики. Тим-то він шукає ґрунту (підрозділ статті має назву «Міцність ґрунту і широчінь горизонтів критики») в питаннях про ідейний зміст, «ідейні відкриття», пов'язуючи ці питання з питаннями «ідейної спрямованості літератури», тоді як часто критик «йде від твору до твору на самих тільки естетичних або (ще частіше) емоційних імпульсах, не завдаючи собі труда відповідати на головне, животрепетне питання: чим значний з ідейного, як і естетичного погляду твір, в якому „стосунку“ він з дійсністю, з принципами партійності і народності». Таким чином, нібито обстоювана автором потреба в інтелектуальності й духовності критики зрештою цілеспрямовано зводиться до «ідейної повноти», «ідейно-теоретичної зрілості» критика, а відсутність цих рис у тих чи тих критиків, по суті, переростає у звинувачення в відсутності активної громадянської позиції.

Продовжена М. Ільницьким розмова в статті «Від спостережень – до узагальнень» («Літ. Україна», 1965, 3 серп.) спрямовує увагу читача до того, що попри щедрі обжинки на ниві критики останнього часу вона все ж таки «більше обіцяє, аніж дає», оскільки порушує лише певне й не досить широке коло проблем переважно в тематичних оглядах, рідше вдаючись до узагальнень, «під які підводяться певні теоретичні положення». На думку автора, рідко коли зустрічаємо аналіз проблематики твору в зв'язку з проблемами життя, широку теоретичну й мистецьку ерудицію – а саме це, переконує М. Ільницький, дало би можливість «розглядати твір у широких зіставленнях на тлі сучасних досягнень і явищ братніх і зарубіжних літератур» або ж у контексті з досягненнями суміжних мистецтв – музики, малярства, кіно. На цьому компаративістському спрямуванні подальшого розвитку критики й базуються оптимістичні очікування автора, який тим часом відзначає критику поезії – як багатшу й цікавішу, аніж критику прози й драматургії. Однак, на його думку, розмова про критику триває, отож узагальнюючі висновки робити зарано.

М. Ільницький, зокрема, зазначає:

«Літературна Україна», що так часто останнім часом ставить над статтями рубрику «Суперечки», чинить добру справу. Але треба подбати, щоб дискусійні матеріали не залишалися без відповіді і – що особливо важливо! – щоб зростало не тільки коло учасників суперечок, але й розширювалося коло проблем, що їх автори порушують.

Власне, так воно й виявилось насправді: редакція газети (як і редакції окремих часописів) не шкодувала місця на своїх шпальтах для дискусійних публікацій, а самі дискусанти виявляли досить активну полемічність. За кілька років, 1969-го, В. Дончик, певним чином підсумовуючи полеміку на сторінках періодики щодо жанру, що його вже кілька років поспіль «тероризує своєю увагою» критика (і цим жанром є сама критика!), запитує: що це – випадковість чи проходження необхідного для кожного роду й жанру періоду самоусвідомлення? А може, звичка до компанії? Чи якість особливе, тривожне становище в нашому стані? Однак попри ви-

словлений автором певний сумнів щодо «серйозності» коефіцієнту корисності цих полемічних виступів та заходів «критика критики» все ж виявила певні «больові точки» рухомої естетики.

Продовженням розмови стала стаття С. Пінчука «Критиці – високі критерії», надрукована в часописі «Радянське літературознавство» (1966, № 7), автор якої обстоював думку, що немає й не повинно бути «якоїсь самостійної галузі (літературознавства чи самої літератури, як дехто думає) критики критики», оскільки «кожен критик має бути критиком літератури». І. Моторнюк же вважає, що С. Пінчук заперечує теорію критики й спростовує саму ідею «критики критики».

Певне пошвавлення в дискусію внесло чергове засідання комісії критики і теорії літератури, яке відбулося в СПУ 1967 р. (див. матеріали газети «Літ. Україна», № 27) і де виступив із доповіддю «Поговоримо відверто...» І. Дзевєрін. Означені ним «вузли» проблем, як-то: що таке проблемність; співмірність соціального й естетичного; виміри теоретичної культури, критика без критики; аспекти стилю, як і проблеми, порушені в публікаціях, викликали жваве обговорення.

«Чи ж такою має бути критика?» – запитує С. Тельнюк в огляді журнальних публікацій, вміщеному в «Літературній Україні» (1967, 3 жовт.), апелюючи до відсутності аргументації їхніх авторів. Дискусант звертає увагу на те, що критики уникають вживання самого жанрового означення «рецензія», замінюючи його словами «Роздуми над прочитаним» (ж. «Прапор»), «Нотатки на полях» (ж. «Радуга»), «Думки з приводу» (ж. «Жовтень»). Сучасна пересічна рецензія вибудовується за схемою, яка завершується сакраментальним «Проте, незважаючи...» – за ним вбачає «замаскований панегірик». Автор підтримує думку Л. Сеніка, що пересічна критика все більше перетворюється на «гібрид статистики з публіцистикою» й наголошує, що критика мусить «показувати правдиву вартість того чи іншого літературного твору, показувати, а не голослівно декларувати це». Біда, на думку С. Тельнюка, не тільки в тому, що подібні пересічні рецензії спрощують, примітивізують поезію й прозу, а ще й у тім, що виконують най-

реакційнішу, найбільш гальмівну роль у розвитку літературного процесу, привчаючи до невимогливості. Поділяючи рецензії на рецензії-панегірики, рецензії-звіти, рецензії-конспекти, рецензії-гасла, автор пояснює це тим, що в критиці мало натхнення, а відтак робить відповідні висновки: по-перше, критика повинна бути критикою, «тобто мистецтвом», а не ремісництвом, по-друге, мусить бути критикою, тобто «мати критерії на рівні віку», по-третє, має бути критикою, тобто «бути реалістичною».

На думку Л. Сеніка («Форми і принципи діалогу», «Літ. Україна», 1967, 22 вер.), критика успішно переборює вузько-практичний погляд на літературу, який при розгляді художніх, естетичних явищ зазвичай призводив до вульгарного соціологізму. Так само автор вважає анахронізмом відводити критиці роль тлумача художніх творів. Позитивно відгукуючись про статті М. Ільницького з їх художнім, естетичним проникненням поезії в життя, умінням автора залучати до аналізу твору й досягнення суміжних мистецтв, Л. Сенік наголошує, що критик має «здійснювати своє покликання», а форма й зміст матеріалів, як і періодичність їх появи, також є показником критичного рівня. Аналіз журнальних публікацій, де, на його думку, переважає історико-літературний підхід, дає підстави зробити висновок, згідно з яким «наша критика ще не перекрила вершин дожовтневої прогресивної критики» – тоді як перед нею «необмежене поле». На цьому полі діалогу між критиком і письменником автор відводить місце не тільки для естетики, а й для суспільно-громадських проблем, пропонуючи апелювати до «небайдужості громадськості» (свою позицію підкріплює спогадом, як І. Франко захистив своє кредо, полемізуючи з М. Вороним). На його думку, нерозробленість теорії, жанрова обмеженість особливо відчутні, коли йдеться про «саму критику як об'єкт критики».

Власне, і після кількарічної полеміки питання залишається відкритим: «Якою повинна бути критика? Естетичною? Науковою? Звідси – висновує свій сумнів П. Сенік, – що таке критика – наука чи художня творчість?». Ця нез'ясованість самої природи критики не заважає

Г. Аврахову, авторів статті «Проза крізь призму критики» («Літ. Україна», 1968, 10 груд.), порушувати проблему її ефективності, яка, на його переконання, полягає у відвазі критика сказати «всю правду». Саме через схильність критики до «прямолинійного анотування, виставлення балів за твір» замість всебічного аналізу не здобув належного поцінування роман Р. Андріяшика «Люди зі страху» – одна з кількох найпомітніших літературних з'яв нашої прози останніх літ. Цю прогалину й намагається заповнити автор, кваліфікуючи цей твір як твір «незвичайної структури, виповнений глибокими думками, інтелектуальний у щонайкращому розумінні цього поняття», що вимагає від критики вчитування, зустрічної вдумливої напруги, тим часом як його мірять «на аршин» звичайного побутопису вузької проблеми. Тим-то Г. Аврахов, вражений тим, що навіть три роки виявилось замало, аби роман став предметом серйозних студій, закидає тим, хто докоряє письменникові за відсутність сюжетної плавності, надмірне захоплення цитатами з творів древніх філософів тощо (див. ж. «Жовтень», 1966, № 7). На прикрість автора, не відбулося розмови і з приводу інших творів, зокрема роману М. Рудя «З матір'ю на самоті» чи С. Жураховича «Нам тоді було по двадцять».

На початку 1968 р. критики зібралися на чергову свою нараду – цього разу у Львові (звіт про неї опубліковано на шпальтах «Літ. України», № 10). Доповідь Г. Сивоконоя, співдоповіді С. Трофимука, Л. Сеніка, І. Дорошенка доповнило чи не півтора десятка виступів письменників і критиків, в яких прозвучали закиди як щодо поточної літературної критики, так і окремих літературознавчих і критичних праць, де попри все переважала риторика, що її можна узагальнити як «високе покликання критики». Різноманітні міркування підсумував Л. Новиченко, зазначивши, що «літературна критика, як і мистецтво взагалі, має високу й почесну місію – формувати суспільну свідомість», оскільки критик, як і письменник, творець «ідейно-виховних цінностей».

Далі у розгортанні критичного дискурсу вирізняється 1970-й рік, що його І. Моторнюк окреслює як «етич-

но-правовий», оскільки в дискусіях превалює думка: «Критик має право судити творчість письменника», але має забезпечити себе від того, аби «тінь закиду на адресу творчості падала на саму особу письменника». Це – позиція Д. Павличка, висловлена ним у репліці «Пізнання поета чи критика?» на статтю О. Никанорової «Пізнання себе» (ж. «Вітчизна», № 3) – так розгортається етичний дискурс дискусії «критики критики», підхопленої, зокрема, і Л. Дмитерком у статті «Про експозиції та етику» («Літ. Україна», № 40).

Низку риторичних запитань («Чи ж такою має бути критика?»; «Кому й навіщо потрібна критика?»; «Чи стане снаги?»), актуалізованих дискусією, доповнює суголосними запитаннями В. Дончик у статті «Проблеми, шукання, втрати» («Літ. Україна», 1969, 27 черв.). А головне, автор формулює засадниче для критичного дискурсу того часу, означене ним як смуга «критики критики», запитання: випадковим чи необхідним для «кожного роду й жанру» є «період самоусвідомлення»? Автор розглядає проблеми критики у площині прозових набутоків української літератури, які попри те, що не всі твори останніх років можна назвати видатними, усе ж дають привід уявити авторові не одну цікаву й серйозну проблемну чи оглядову статтю, написану на їх матеріалі. На основі цих ймовірностей висновує ще одне присутнє запитання: «Що таке сьогодні проза й куди ми йдемо?». Його власна відповідь лежить у площині активізації морально-етичних проблем з початком 60-х рр., коли «дух проблемності» цілком увійшов у літературу. Ціла низка претензій до критичних публікацій, де не знаходять вирішення ні експериментальне новаторство П. Загребельного та В. Земляка, ні, зрештою, творчі пошуки молодшого покоління, переводиться критиком у сферу конструктивних спостережень. Так, він привертає увагу читача до творчості Є. Гуцала, творчість якого, на його думку, стає соціальною, так само й до В. Дрозда, який також помітно прогресує. Попри те публікації останніх років «майже не донесли до нас усієї атмосфери внутрішнього зростання, яка протягом цього часу панувала у стані молоді прози шістдесятників (прикладом безперечно зразко-

вої є стаття А. Макарова про І. Драча в «Літ. Україні», тоді як публікація К. Фролової «Головний калібр» у ж. «Вітчизна», 1968, № 3 не задовольняє рівнем аналізу поетичної творчості). Автор також звертає увагу на стиль літературно-критичних публікацій (зокрема С. Тельнюка, А. Макарова, Й. Кисельова, М. Малиновської з її свого роду «культу стилю» та ін.).

Вже в одній із наступних публікацій («Прагнучи розвитку», «Літ. Україна», 1969, 27 черв.) В. Дончик загострює проблеми громадянської позиції, відповідальності критики, яка вивчає літературу боязко, хіба «у першому наближенні», віддає перевагу змістотворним чинникам, відриваючи зміст від форми – попри те навіть, що вирізняє її тенденцію підтримувати увагу письменників до національних літератур і фольклорного досвіду. Якщо ж брати для прикладу твори лише молодих письменників, як-от Р. Андріяшика, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іванчука, Гр. Тютюнника, Б. Харчука, Вал. Шевчука, В. Маняка, то й того досить, зазначає автор, аби побачити «величезну різноманітність незвичних, своєрідних, складних і суперечливих „версій“ та „варіантів“ у художньому розв'язанні проблем літературного героя й авторського ідеалу, автономної сили життєвої матерії й авторської концепції, тонкого поєднання соціальності й психологічного та драматичного».

Поділяючи критику на передовий ешелон професійної критики й ешелон другого порядку – повсякденного поточного рецензування, автор застерігає першу від «голих абстрактних теоретизувань», від висновків, здобутих лише логічним шляхом, не зіпертих на живу й розмаїту практику літератур різних народів.

Свій запитальний стиль, завважений нами щодо теми «критики критики», В. Дончик розпросторює до літератури загалом: чому тема національної самобутності, осягнення народного характеру й народного ідеалу виступила на перший план в усіх літературах? Чи не мода це, запитує автор, спричинена самою критикою? Чи, може, чинники глибші й значніші? До них критик відносить тенденцію самої літератури до «усвідомленого історизму художнього мислення, вистеження зв'язків часів» тощо.

Відштовхуючись від розмови, що відбулася на розширеному засіданні комісії критики СПУ (1963), І. Моторнюк («Критика: проблеми майстерності», ж. «Жовтень», 1970, № 10) коментує різні думки своїх колег, шукаючи в них «раціонального зерна». Зосереджуючись на питаннях теорії критики (із застереженням: якщо така теорія взагалі може бути), він формулює сакраментальне запитання: але чи можна підмінити теорію літератури естетикою? Відповідь майже однозначна: певно, що ні. Те ж саме, на думку І. Моторнюка, і з теорією критики: навіряд чи можна підмінити її теорією літератури, а тим більше – естетикою. При цьому для нього немає принципової різниці, де розглядати теорію критики: окремо чи в загальній теорії літератури, оскільки остання теж викликає низку запитань.

Порушуючи проблему ефективності подібних дискусій, автор скептично зауважує:

А ці, як і десятки інших питань, уже давно з'ясовані теоретично і проілюстровані у багатьох майстерних прикладах практично. І чи не тому наші численні дискусії про критику так ні до чого й не приводять, що в них обговорюються питання, які давно вже стали банальними, –

і дискусанти це добре розуміють. Критика, по суті, з'ясовує банальні речі: на що критик має право, на що ні, як письменник повинен сприймати критику, а як не повинен. І. Моторнюк пропонує, щоб на питання, чи є і чи повинна бути самостійна галузь (літературознавства чи самої літератури) – критика критики – відповідала сама практика. Незаперечно одне: критика критики була і буде. Щодо теорії критики, в якій, за І. Дорошенком, склалося б уявлення про «цілісний процес розвитку критичної думки», то тут автор додає до схвально прийнятої ним думки свого колеги, що тут мав би бути «синтез цієї думки, синтез усіх міркувань про критику передусім самих критиків», приставши до думки І. Франка, що критик «не суддя, не Зевс-громовержець, а тямущий справознавець». І оптимістично підсумовує: теорія критики уже фактично розроблена, треба тільки її узагальнити.

Вступивши у розмову про критику, І. Дорошенко («Критика: чи всі проблеми розв'язані?», «Літ. Україна», 1971, 26 бер.) заперечує І. Моторнюкові, нібито обговорювані критиками проблеми давно стали банальною істиною. Попри те, що протягом останніх 10–15 років з'явилися серйозні дослідження з історії української критики, повільно вивчаються спадщина видатних критиків, ще повільніше – теорія критики. Проаналізувавши різні позиції щодо приналежності літературної критики, автор зазначає, що до проблем, які привертають увагу дискусантів, належать питання методології, особливостей критичного аналізу, критеріїв оцінки художнього твору. Конкретизуючи ситуацію, автор зазначає, що критики вдаються до трьох видів аналізу: *соціологічного, естетичного та психологічного*, які рідко виступають у класичному поєднанні: як правило, віддається перевага одному, в останньому часі більше уваги приділяється другому – естетичним проблемам у літературному творі. Автор відверто виступає проти уникнення обговорення «ідейно-пізнавальних властивостей літератури», цілком поринувши у проблеми майстерності, обстоює «правильні критерії оцінки», осуджує тих, кого називає прихильниками «чистої художності», «чистої форми».

Долучається І. Дорошенко також до розмови про творчість шістдесятників. Загалом позитивно оцінюючи прозу Є. Гуцала, яка «змінюється, набуває зрілості, глибше відображає життя, хоча цей процес відбувається повільно і наче зигзагоподібно» (адже, на його думку, у «Мертвій зоні» діють не живі люди, а манекени), а самій прозі бракує соціальності, автор звертає увагу на появу епігонів, які переймають «слабші властивості оригіналу». Не відкидаючи позитивних сторін наймолодшої генерації новелістів, заакцентованих А. Колісниченком в іменах В. Яворівського, Д. Герасимчука, Ю. Логвина («Проза: тенденції і наймолодша генерація»), автор зосереджує свою увагу на питанні: чи повинна критика обходити найгостріші кути їхньої творчості, уникати обговорення таких питань, як «ступінь реалістичного зображення дійсності, ідейне спрямування, доцільність, зумовленість засобів психоаналізу й інших засобів роз-

криття внутрішнього світу героїв», якими користуються автори?

Для М. Острика («Точка опори» в критиці», «Літ. Україна», 1971, 14 трав.), який шукає більш надійні «точки опори», ніж суб'єктивні відчуття, коли оцінка здійснюється позалогічно, «шляхом інтуїтивного осягнення істини», запорукою об'єктивності є умова, щоби критик «усвідомлював твір так само, як задумав і здійснив його автор». Однак тут же він суперечить сам собі, зазначаючи, що «думають у критиці якоесь по-особливому», тим-то й закликає: «...думаймо. Напружено, глибоко, про різне і в різних формах. Це надійна „точка опори“».

Л. Новиченко з перших рядків своєї статті «Проблеми і завдання критики» («Літ. Україна», 1971, 20 трав.) погоджується із закидами щодо того, що критика виявляє себе пасивно, не встигає за літературним процесом, через те немала частина нових книжок не знаходить відгуку, «падаючи в літературну непам'ять, як камінь у море», а деякі публікації засмучують «безприцільністю, а то й випадковістю» – і це попри те, що сил у цій галузі, на думку автора, достатньо. На культурі рецензування (а саме на цьому аспекті зосереджує увагу критик) позначається схильність деяких авторів до «пухких компендіумів» дисертаційного типу, інших – до легкокрилих «есе». Як негативний приклад згадується рецензія А. Колісниченка в ж. «Вітчизна» на роман Р. Андріяшика «Додому нема вороття», де не знайшлося місця для висвітлення питання про соціальну та історичну сутність характеру героя. Л. Новиченко керується тут настановами партійної преси, яка закидає майстрам слова, нібито вони «не вважають за потрібне розглядати літературу як форму ідеології, волюючи бачити в ній тільки вияв «загальнолюдських устремлінь». Стаття, просякнута дидактичним пафосом, по суті, містить ідеологічні «приписи», що їх мають дотримуватися як письменники, так і критики – і тут повчальним прикладом автор знову обирає твір Р. Андріяшика – цього разу роман «Полтва», в якому за «вузькоформальними інтересами» та «притупленим ідеологічним слухом» критики не зуміли розгледіти ідеологічні хиби, «озвучені»

голосами старих комуністів, які «добре знають західно-українську дійсність 20-х років».

Автор виступає проти тих, хто не імпує йому «хисткістю принципів позицій критика», по суті, засуджуючи тих, хто «свідомо чи несвідомо» виправдовує й заохочує «всяке доморосле естетство, ідейну вузькість, суспільний індивідуалізм» (у ряд критиків, яким заважають «літературщина» й замкнутість у межах внутрішньо-естетичних, потрапляють відомі критики М. Гльницький, А. Макаров, Л. Сенік).

Стаття пером Л. Новиченка яскраво відбиває атмосферу часу й ті суспільні тенденції постперіоду «хрущовської відлиги», що й диктують авторові відповідну ідеологічно-плакатну риторіку:

Наші часи владно висувують потребу в критиці того художньо-соціологічного типу, чудові зразки якого залишили класики вітчизняної естетичної думки. Критик, вірний цим традиціям, критик-марксист не може говорити про літературний твір, замикаючись у сфері вузькоестетичних проблем і не досліджуючи самої дійсності, синтезованої в художніх образах, все ще лишається для нас ідеалом.

Таким ідеалом авторові бачиться, очевидно, критик, який більше використовуватиме «дані конкретно-соціологічних досліджень та розвідок з питань соціальної психології». Обстоюючи вульгарно-соціологічний поворот поточної критики, Л. Новиченко апелює до «потреб життя, суспільства, суспільної свідомості», закликаючи критиків не тільки виконувати обов'язок щодо аналізу й популяризації «позитивного досвіду», а й бути пильними щодо «хиб і недоліків», попередньо «озброївшись» теоретично: «В досконалості марксистсько-ленінської методології критики безпосередньо виявляється ступінь її партійності, ідейності й науковості». І хоча, за Л. Новиченком, тих «виявів безвідповідальної плутанини, тих мудрованих критичних „арабесок“, з яких недвозначно проглядали хибні й сумнівні концепції, тих суб'єктивістсько-свавільних „точок зору“, що ними намагалися свого часу привернути увагу публіки автори типу І. Дзюби, зараз уже майже не зустрінеш, і цьому можна тільки порадити», низка зауважень до «експеримента-

торства» та «новаторських пошуків», до «ламання канонів» усе ж рефреном звучить зі сторінок статті, що її можна вважати програмово-виховною, спрямованою проти «всіх форм націоналізму і шовінізму, проти втрати класового підходу до питань нації і культури». Після такого «діагнозу» критик закликає до написання статей узагальнено-проблемного характеру, аналітичних оглядів за жанрами тощо.

Ще гостріші ідеологічні акценти внесла в дискусію постанова ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» (1972). Тож разючим дисонансом у доти загалом фаховій полеміці щодо предмету й завдань критики сприймається стаття *М. Шамоти* «За конкретно-історичне відображення життя в літературі» (ж. «Комуніст України», 1973, № 5), густо пересипана фразами-гаслами й цитатами класиків марксизму-ленінізму. Маючи на меті відстояти «принцип історизму» в літературі, який, за автором, виявляється в увазі до «понять соціалістичного способу життя», у «формуванні нової історичної спільності людей – радянського народу, привернути увагу до «пафосу колективної праці, її моралі», автор звертається переважно до партійно-класової риторики, а стиль викладу думок нагадує радше стиль партійних документів.

З огляду на поставлене «виховне» завдання критик висловлює претензії до «кокетування» з «вічністю», з «кібернетикою» в сучасній поезії, де панує «дух позерства», до безконфліктності в прозі. Негативним прикладом останнього служить усе той же Є. Гуцало, якому критика вже вказувала на недостатність «соціальної наснаженості його творів, на дрібнотем'я – до цього *М. Шамота* долучає ще й відсутність у його добробку творів, подібних до «Бур'яну» *А. Головка* чи «Загибелі ескадри» і «Платона Кречета» *О. Корнійчука*.

У статті *М. Шамоти* знаходить критичне відлуння тема, порушена *В. Дончиком* у «Фронті досліджень» (зб. «Література і сучасність», вип. III, Рад. письменник, 1970) про право письменника «бути самим собою», повагу критика до «власних законів» автора – її *М. Шамота* тлумачить із позиції, що література – це трибуна, куди можна виходити лише з «активними

громадянськими почуттями». Тим-то під «критичний приціл» *М. Шамоти* потрапляють не тільки оповідання *Гр. Тютюнника* (зокрема, «Оддавали Катрю»), повість *Ю. Мейгеша* «Сьогодні і завжди» (де критик ревно знаходить «бунт егоїста й індивідуаліста»), а й цілі тематичні напрямки прози кінця 60-х поч. 70-х рр., як-от сільська тематика, яка «не зовсім точно відповідає розстановці соціальних сил у радянському суспільстві», чи історична проза, позбавлена «конкретно-історичного, класового підходу», репрезентована творами *Р. Федоріва* «Турецький міст» (де автор, на думку *М. Шамоти*, спрощує тему патріотизму, оскільки «немає патріотизму взагалі, є радянський патріотизм»), *Ю. Колісниченка* і *С. Плачинди* «Неопалима купина» (де нібито відображено «міфічну картину благополуччя і процвітання України до певного періоду»), *І. Білика* «Меч Арея» (де «грубо зігнорований принцип класового підходу до історичного минулого»). Войовнича фразеологія та риторичні заклики до боротьби з лібералізмом замінюють авторіві будь-яку аргументацію, зводяться до нагадування про те, що література – це активний помічник партії у «великій справі комуністичного виховання трудящих».

Погоджуючись з думкою, що критика – це мистецтво, *К. Фролова* («Літературна критика та її знаряддя», «Літ. Україна», 1975, 11 бер.), проте, наголошує, що вона має стосунок і до науки. Причому, стосовно методів критичного аналізу авторка обстоює плюралістичний підхід, зазначаючи, що для вивчення лише «ліній й фігур», які вона творить, існує «кілька геометрій: Евкліда, Рімана, Лобачевського». Такий погляд на критику як прикладну галузь науки спонукає авторку до тези: для того, аби виконувати свої функції, критика не може обійтися без історії й теорії, адже читач «мусить бути переконаним, що думки критика мають під собою науковий ґрунт, спираються на якусь систему», тим-то «дилетантському суб'єктивізму» *К. Фролова* пропонує протиставити наукову об'єктивність і партійну пристрасність.

Під час розгортання публічного обговорення проблем літературної критики спостерігаємо й її повернення до джерел. Згадана вище стаття М. Равлюка у ж. «Жовтень» спровокувала низку публікацій, зокрема, після неї й з'явилася засаднича стаття І. Бацули з промовистою назвою «І. Франко про специфіку літературної критики», в якій автор, обстоюючи свою естетичну позицію в критиці, наголошує, що трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості» не втрачає своєї актуальності і багатьма своїми положеннями «співзвучний нашим естетичним смакам». Ця теза потверджується дещо пізніше в статті І. Моторнюка «Огонь і полова в одежі слова» (ж. «Жовтень», 1965, № 5), автор якої наголошує: однією з найцікавіших проблем, які художня література ставить перед сучасною літературознавчою наукою, є проблема психології творчості й майстерності письменника. Автор актуалізує традиції І. Франка в критиці, відштовхуючись від розділу Франкового трактату «Вступні уваги про критику». «Якщо б сьогодні продовжити міркування Франка, дослідивши його критичну спадщину, – конструктивно зазначає він і, опираючись на Франкову тезу, згідно з якою критика прямує до галузі психології, робить спробу прогнозу-реконструкції: то були б підстави для нового трактату – „Із секретів критичної творчості“, з такими приблизно розділами: „Психологічні основи критики“, „Теоретичні, логіко-естетичні основи“, „Що таке критична краса“...». Власне, не випадкова згадка про І. Франка у названій вище статті Л. Сеника «Форми і принципи діалогу»: шукаючи зв'язку поточної критики з академічним літературознавством, автор з'ясовує, що критикою не все осмислено з класичної спадщини, донедавна т. зв. академічний «портрет» цього класика був утилітарним, а Франко-критик лише останнім часом привернув увагу дослідників. Перекидаючи містки між художньою творчістю і критикою, відносячи останню до науки, І. Моторнюк, відповідно, розглядає особливості наукового мислення критика, наголошуючи при цьому, що специфіка одного роду творчості проникає в іншу, мистецтво – в науку, яка «внаслідок цього сама уподібнюється до мистецтва». Авторіві, зрозуміло, імпонує Франкова літературознав-

ча школа, що вимагає бути «скрупульозно вибагливим, кваліфіковано грамотним у своїх судженнях і аргументаціях», тим-то він протиставляє критику-мистецтво, що продовжує Франкову школу, «іконописній критиці», вбачаючи майбутнє за першим різновидом.

Отже, попри всі перевитрати жанру полеміки, як-то пафосна риторика, загальні міркування й емоційні заклики, цей дискусійний дискурс «критики критики» виявив не тільки різні, часом суперечливі погляди на сам предмет і природу літературно-художньої критики, її методологічне підґрунтя, а й тяжіння учасників цієї розлогої розмови до конструктиву, пошуків оптимальних моделей діяльності критика у літературному полі сучасності, потвердивши думку, що критика – не тільки привілей, а й необхідність (за В. Брюховецьким).

Р. С. Спроба подати «кардіограму» літературно-критичного дискурсу 60-х–70-х рр. ХХ ст. без надто широких авторських коментарів викликана настановою якомога об'єктивніше, «устаами» самих учасників тодішнього літпроцесу відтворити атмосферу того періоду, аби читач здебільшого сам міг зробити відповідні висновки або й розширити поле власних досліджень. Погляди ж самої авторки на специфіку літературно-художньої критики викладені в окремій студії¹.

¹ Див.: Тарнашинська Л. Літературна критика як ритуал жертвоприношення: до питання формату етики // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 145–153.

ШІСТДЕСЯТНИЦТВО ЯК МІФ ЧИ ПРОФІЛІ НА ТЛІ ПОКОЛІННЯ?

Суб'єктивні нотатки учасниці конференції¹

Міф (від грецьк. – слово, переказ) –
1) легенда, оповідь, яка передає уявлення давніх народів про явища природи, про богів, обожнених героїв, уявних істот;
2) переносно – вигадка.

Словник іншомовних слів. – К.: УРЕ, 1985

Велике бачиться на відстані – казали древні. І не помилялися. Тож чи настав уже той час Х, коли належить осмислити й об'єктивно поцінувати роль в історії України ХХ століття такого феномена, яким є шістдесятництво? (Саме так: в історії України, бо цей рух виходив далеко за межі культурологічні, а отже, й за тему конференції «Шістдесятництво – як явище, його суспільно-естетична природа, витоки і наслідки», організованої Спілкою письменників України та Інститутом літератури НАН України). Чи не зарано погляди звернуто на той відтинок нашого національного поступу? Одразу треба сказати: ні, не зарано. Але це зовсім не означає, що ми, нинішні, здатні повною мірою – зусібич – об'єктивізувати це явище у контексті доби – хіба, може, як прозвучало в одному з виступів, лише на третину. Тож якщо вважати конференцію розмовою, яка не закінчилася, а тільки почалася, то, очевидно, вона стане певною віхою на шляху вивчення цього унікального руху, що його В. Кордун, відкриваючи конференцію, назвав духовним по-

¹ За публікацією Л. Тарнашинської: Літ. Україна. – 1997. – 10 квіт.

двигом покоління, бо (теж його слова) все не буде сказано ніколи.

Організатори конференції передбачали простежити часово-просторові межі явища, його суспільно-естетичні витоки, з'ясувати, наскільки воно є винятковим, локальним, чи, може, навпаки, пов'язане з закономірними світовими процесами, чи зазнавало різноманітних впливів, скажімо, студентського руху у Франції чи тієї ж Нью-Йоркської групи – якщо говорити про суто художні моменти.

Цілком слушно В. Кордун бачить взаємозв'язок між тим, що шістдесятники розкололися на два різних вектори, один з яких почав зближуватися з комуністичним режимом, номенклатурою, інший – зазнав переслідувань, таборів – тобто той дисидентський рух, і їхнім впливом на наступні покоління. Цей вододіл – між двома потоками одного руху – потрібен нам, сьогоднішнім, ясна річ, не для остракізму, а для глибшого пізнання природи таланту і залежності його від суспільного клімату (пам'ятаєте Тютюнникове: літературі, як і хлібові, і яблукам, погоди треба?). Тим більше, що переважна більшість із них стоїть нині на позиціях творення Української держави.

Ефект фокуса

«Будь-який вияв особистості не є випадковим чи неістотним фактом у світобудові», – ці промовисті слова В. Вернадського, що їх часто любить повторювати відомий наш історик О. Апанович, котра також по праву (незважаючи на приналежність до іншого покоління) вважає себе, як і М. Брайчевського та О. Компан, шістдесятницею, здається, несуть у собі пояснення того явища, сутність якого ми тільки починаємо розкривати.

Але, насамперед, очевидно, слід-таки з'ясувати суму тих «невипадкових випадковостей», у якій, наче у фокусі, віддзеркалилася потреба часу, та «Божа доцільність» (В. Дончик), з якої і зродилося це унікальне явище. Або, іншими словами, сума виявів отих особистостей і дала

нам феномен шістдесятництва. І вже з тієї тези великого вченого проростає й Бажанове формулювання: «Шістдесятництво – Богом дане явище».

Отже, не випадкове, закономірне, неминуче – в історії нації, у контексті доби, ба навіть світобудови. Може, чи не найближчу до істини «формулу» вивела Н. Околітенко: якщо зінтегрувати діаметрально протилежні речі, – вийде фантом шістдесятництва. Бо феномен молодості щасливо поєднався із зустрічною потребою суспільства, спраглою на оновлення, – коли зійшлися умови політичні, естетичні, мистецькі, – дозрілого до якоїсь поворотної точки (В. Брюген).

Ефект фокуса, ясна річ, не можна було розкрити в одному хай і найґрунтовнішому виступі – до того розкриття, більшою чи меншою мірою, долучався кожний учасник конференції, але саме М. Жулинський у своєму вступному слові спробував окреслити ті умови, що сфокусувалися в 60-ті й привели до широкого руху інтелігенції, якій судилося «відпрацьовувати масштабну свідомість» (Р. Андріяшик).

Цей рух М. Жулинський назвав новою фазою спротиву української інтелігенції – для вираження духовної боротьби проти тоталітаризму. Суспільно-політичні умови виникнення цього явища, що їх можна, власне, окреслити одним словом – десталінізація, – принесли з собою імена реабілітованих, відновлення пам'яті про Розстріляне Відродження, перші контакти із Заходом, а відтак – і «озахіднення» мислення, пошуки нових норм художнього самовираження. А ще – створення клубів творчої молоді, рух з вивчення історії України, що захопив не тільки письменників, а й людей з інших гуманітарних сфер. Це явище, коли нове покоління інтелігенції узяло на себе більше, ніж було дозволено офіційно режимом, – як своєрідний бунт проти риторики, – було унікальним, оскільки аналогів не знайдемо в історії інших республік колишнього Союзу. Тому доповідач простежив хронологічні етапи розвитку шістдесятництва, що наростало пропорційно деградації тоталітарної системи, яка, проте, могла лише погодитися з олюдненням, гуманізацією своєї сутності, але аж ніяк не з демонтажем.

Руйнування колективної міфології, утверджуючи культ знань, привело, на думку М. Жулинського, до ідеологічного, політичного протистояння – шістдесятники скористалися з ілюзії права голосу, а оскільки на слово мала бути відповідь – то система не забарилася відповісти на нього: упокорюванням, репресіями.

Жодною мірою не заперечуючи М. Жулинському в антиколоніальному спрямуванні шістдесятництва, С. Андрусів не конче надає йому суспільно-політичного характеру, вважаючи, що тоді це було неможливим, а радше екзистенційного, культурологічного. Цей рух, на її переконання, намагався порятувати український світ, зміст і контури якого знищувала метрополія, – порятувати через актуалізацію, омовлення його часово-просторових та метафізичних кшталтів у бінарній опозиції до метропольних імперських. Оскільки усе метропольно-імперське вважалося прогресивним, передовим, інтернаціональним, модерним, відкритим, зрілим, серйозним, а опозиційне – протилежне до нього колоніальне (в даному разі українське) – відсталим, націоналістичним, провінційним, народницьким, закритим, інфантильним, смішним, то цей культурний антиколоніалізм, на думку доповідачки, мав і політичний резонанс (розмежовував систему) і, головне, психологічний: повертав почуття національної гідності, віру в себе, свій народ і культуру, переконання у їх унікальності.

Л. Танюк простежує це явище – явище відкритого способу мислення – як соціокультурне, заперечуючи, проте, думку В. Іванисенка, що ідеї шістдесятників зродилися не на асфальті, а на чорноземі, – власне, так воно і було, бо то навально йшла урбанізована епоха, космічна ера, «протуберанці» якої так шалено вибухнули у слові І. Драча.

Зрештою, здається, зійшлися на тому, що це була сторінка українського національно-визвольного руху, предтеча й до певної міри каталізатор здобуття Україною незалежності.

Можливо, й справді, як висловилося Л. Світлична, не було з'ясовано, чому ж виник цей рух? Вона бачить причину у площині психологічній – шістдесятниками рухало почуття невдоволення існуючим станом речей.

А оскільки, відповідно до законів природи, спостерігається періодичність, циклічність появи талантів (на що вказав і М. Саченко) – то завжди виникає група людей, які об'єднуються навколо якоїсь ідеї.

Чи була та ідея сформульована досить чітко, виразно? Швидше, ні, але вона була тим духом самоствердження національного, що виявився і в праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», й у пізніших дослідженнях О. Апанович «Збройні сили України» та М. Брайтчевського «Приєднання чи возз'єднання. Критичні замітки з приводу однієї концепції» (на жаль, ні ці імена, ні ці праці, за винятком першої, чомусь не прозвучали на конференції).

Щоправда, простежити генезу національної ідеї у її політично-філологічному розрізі, ступінь естетичної свободи письменника, функція якого в Україні завжди була – з огляду на колоніальну нашу історію – поліфонічною, спробував В. Скуратівський, та все ж більшість доповідачів мала на меті таки простежити процес самоусвідомлення та самоідентифікації у національному контексті. Але хоч би як там було, ми й справді можемо сказати собі й світові, що таке унікальне явище, яким є у нашої історії шістдесятництво, мала далеко не кожна культура. І, мабуть, чи не найприкметнішою його рисою, на яку слушно вказував М. Жулинський, була індивідуалізація.

Індивідуалізація голосу

У своїй відомій статті «Шістдесятники і Захід» Є. Сверстюк серед ознак, притаманних речникам цього часу, на перше місце ставить «юний ідеалізм, який просвітлює, підносить і єднає» на друге – «шукання правди й чесної позиції», на третє – «неприйняття, опір, протистояння офіційній літературі і всьому апаратові будівничих казарми». З юного ідеалізму, спричиненого свіжим подихом у суспільній атмосфері, й проростало оте шукання правди й «чесності із собою», яке, ясна річ, породжувало неприйняття літератури, заґрунтованої на соцреалізмі.

Не можна не погодитися з думкою В. Мельника, що шістдесятництво – не локальне явище, а велика естетична система, ціла культурологічна епоха, яка охоплює 10–12 років (хоча, на думку Ю. Гудзя, часові межі тут дуже умовні, офіційно канонізовані) і яку, відповідно, треба розглядати в контексті еволюції культури ХХ ст., в тяглоті, звертаючися передусім до ситуації 20-х років, тож не виправдано зводити його до проблеми батьків і дітей, на чому наголошував М. Холодний. Так само, як замало сказати, що шістдесятники тільки розконсервували спадщину (Г. Штонь). Це була таки легально опосередкована художньо опозиція системі, як на те вказує Г. Сивокінь. А, відповідно, досить точно звучать слова Ю. Коваліва, що шістдесятники побачили себе нацією через літературу – цей своєрідний і досить точний барометр суспільства. Як вважає С. Андрусів, пошуки потвердження своєї унікальності, справжності, автентичності, «законності походження» завжди пов'язані з пошуками Батька, Творця – у минулому, «золотій доці» спільної історії (звідси – виплеск у 60-ті нової хвилі історичного роману). Образ матері завше займав центральне місце в українській свідомості, оприявнюючись у національному характері любов'ю до природи (матері-землі), до жінки-матері, в поетичному світосприйманні, але водночас міг виражати і страх перед існуванням, дорослим життям, регресію у материнське лоно. Такий культурологічний дискурс у природу цього феномена дав можливість дослідниці зробити висновок, що шістдесятники намагалися зламати цей інфантильний комплекс і бути дорослими синами своєї матері України, готовими її захистити й спокутувати гріх матеревбивства у минулому, коли «стиналися в герці сини України», а мати «розкинула руки в рову» (В. Стус). А природно, пошуки правди про «законність» народження українського світу, Батька-Матері, були в них і пошуками першопочатків рідного слова, аби повернути йому дитинний, без дорослої олжі зміст.

Ця естетична функція шістдесятництва чи не найширше розглядалася на конференції – на жаль, здебільшого на інформативно-мемуарному, проблемному, а не аналітичному рівні.

Чи є потреба нагадувати тут, як стрімко ввірвалося в життя і в суспільну свідомість літературне шістдесятництво, яке чи не найкраще заявило про міру своєї внутрішньої свободи рядками Л. Костенко: «А я не хочу пошепки, // А я не хочу кризь ґрати!», бо його своєрідним девізом були її ж такі слова: «Ні остраху, ні тіні компромісів, // На кожен виклик, совісте, іди!»?

Але варто прислухатися до думки В. Іванисенка, так само, як і Ю. Коваліва, що це явище визрівало й формувалося не на зламі 50-х–60-х рр., а десь за півтора десятиліття раніше, сягаючи своїм корінням доби «тоталітарного шаленства» (зокрема, почалося із дебютів у 50-х Д. Павличка і Л. Костенко), а якщо йти далі, за Р. Андріяшиком, і голодомору, а саме – воно зродилося в школах М. Бажана і В. Мисика.

На конференції була таки досить виразно відтворена – фактологічно – атмосфера 60-х років. У виступах С. Крижанівського, В. Іванисенка, Л. Кореневича, кінознавця Л. Лемешеві та ін. звучали ті історичні для нас тепер уже факти входження в літературу і свідомість людей творчості І. Драча, М. Вінграновського, І. Дзюби, Є. Гуцала, В. Симоненка, Є. Сверстюка, М. Коцюбинської, І. Світличного, що його Ю. Ковалів назвав містком між мистецькими «герметиками» та політично заангажованими речниками цієї доби – ряд імен можна і варто продовжувати (на жаль, на конференції звучала таки звична усім «обойма»). Може, є сенс у думці Ю. Коваліва, що шістдесятники повірили в те, що вони є першими, віддавши на заклання попередників, але ж нікуди не подітися і від фактів, нагаданих В. Іванисенком, що перші кроки неофітів благословили П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра, а Л. Первомайський, намагаючися зберегти оту тяглість, заявляв: «...а вірші писать, молоді поети, буду вчитись у вас, але вчитиму й вас».

Звичайно, можна було б нарікати на домінування мемуарного начала у виступах («Нам ще треба пережити добу мемуарів!» – В. Медвідь) і обмежену кількість справді аналітичних, дослідницьких («Жанр події важкий!» – це Г. Штонь), але, може, й справді має слушність В. Брюгген, коли твердить: «Спогад у літературі – це не статика, а динаміка, спогад природно

вливається в сьогодення, як тонкий і важливий літературний рушій». Я хіба, може б, уточнила: як літературний інструмент, без допомоги якого неможливо-таки відтворити ретроспективну цілість такого багатогранного явища.

Та все ж залишимо ті факти літературного буття 60-х років для сторінок майбутньої книжки, яка, за задумом організаторів конференції, має вмістити як виголошені (а їх близько тридцяти), так і не виголошені доповіді. Тож з огляду на таку відрадну перспективу не намагаюся заповнити прогалини нашого незнання чи радше неповного знання шістдесятництва фактажем, а лише окреслити деякі підходи до його вивчення, оприлюднені на конференції, приймати які до розвитку таки варто, бо тема ця, що вихлюпнулася нині на сторінки преси, зокрема «Літературної України», і знайшла відображення в документальній книжці Г. Касьянова «Не згодні», звичайно ж, матиме своє продовження у різних дослідницьких формах і ракурсах.

Власне, учасникам конференції вдалося, зробивши зріз цього пласта нашої культури – зріз суспільно-політичний, естетичний, – простежити окремі потоки сил, вихлюпи творчої потенції, намітити – пунктирно – взаємозв'язки письменства, малярства, кінематографа, музики, які зазнали розвою у тій озонній атмосфері 60-х, навіть помітити свіжий струмінь, яким став у ті роки епістолярний жанр (В. Брюгген).

Синдром білого коня Шептала

Можливо, однією з найпосутніших проблем, яку винесло на поверхню шістдесятництво, є проблема внутрішньої свободи – те екзистенційне поняття, яке приходило до шістдесятників не стільки через праці представників цієї філософської течії – Камю, Сартра та ін., бо в ті роки екзистенціалізм офіційно оголошувався мертвородиним дитям буржуазної ідеології, а доступ до першоджерел був дуже обмежений, скільки через власний досвід зіткнення зі світом – світом тоталітаризму і комуністичних догм. Приходило через отой юний

максималізм, шукання правди й відстоювання (якою мірою – це вже залежало від міри внутрішньої свободи й політичної заангажованості) позиції – аж до опору та протистояння офіціозові. («Парадокс, але шістдесятники були вільнішими од нас, дітей дев'яностих, – вони любили Україну тоді, коли не можна було, а ми любимо тепер, коли дозволено», – зізнався О. Яровий, і, може, в цих словах теж є шукання правди і чесної позиції покоління 90-х). По цій ватерлінії, як по лезу бритви, пройшли не всі – звідси й отой поділ на тих, які пішли в «катакомби», і тих, хто дозволив собі «приноменклатуритися». Тож, сублімувавши в собі досвід потрясінь, шістдесятники зазнали втечі від сподіяного (В. Медвідь). Якщо говорити не про суму виявів особистостей, а розглядати окремі профілі на тлі покоління, то чи справді такий далекий від істини В. Медвідь, який бачить «безліч осяйних і безглузких трагедій особистостей»? Думається, не про трагедії табірні йдеться (то – трагедії іншого ґатунку), а про ті, що лежать у площині все тієї ж міри внутрішньої свободи і морального вибору і які викликали в Ю. Бадзя асоціації з «Білим конем Шепталом» В. Дрозда. Трагедії покоління, яке, за словами С. Андрусів, витримало катакомбні випробування і не витримало випробування владою. І найбільша драма полягає, на її переконання, у нездатності це визнати – бодай для себе, визнати свою людську недосконалість – звідси звичка переносити цю тінь на партію, на народ. І така нездатність до сповіді, підкреслила вона, – це наша спільна трагедія. Але в тому, що справдешні сповіді неможливі, – може, й не вина самих шістдесятників – просто це наш час змертвів? – риторично припустив В. Медвідь. Недаремно Ю. Бадзьо поставив в один ряд шістдесятництво, дисидентство і «Білого коня Шептала», вбачаючи тут більше внутрішній, аніж хронологічний зв'язок.

Цей «синдром Шептала» чи не тому актуально прозвучав, що надто високою виявилася плата за конформізм, обернувшись нинішньою драматичною ситуацією в Україні (Н. Околітенко), коли, на думку Ю. Бадзя, ми не зуміли створити таку ідейно-моральну атмосферу, де чорне було б чорним, а біле відтіняло б ту чорноту. Ото

наше постійне апелювання до влади нагадує швидше скарги, звернені до влади, що звучать із уст тих, хто не має почуття історичного господаря своєї землі.

І чи не тому, що постшістдесятники втрапили в пустелю з поодинокими деревами (В. Медвідь), стоїмо ми нині перед потребою нового дисидентства – щоб не перетворитися на білого коня Шептала? Якщо комусь цей «синдром Шептала», діагностований Ю. Бадзьом, може видатися гіперболізованим чи дещо нав'язливим, варто прислухатися ще й до слів Л. Танюка: якщо не оволодіємо течією в парламенті, розклад сил буде не на нашу користь. Тож мусимо бити на сполох.

Але для того потрібні – ну якщо не дисидентство в нинішньому часі, – то бодай той критичний пафос, який би нас очищав, потрібна вибуховість у нашому суспільстві, про що говорив В. Дяченко, нарікаючи на розмитість чистоти ідеї.

Свято, яке не повертається

Якщо ж повернутися до тих профілів на тлі покоління, «вирізьблених» словесно доповідачами, можемо констатувати, що їх, власне, майже і не було чітко окреслено (чи не звідси нарікання М. Саченка: якби конференція проходила «більш портретно», то, може, ми почули б про багатьох відомих і менш відомих шістдесятників). Так, майже не були заявлені повною мірою Л. Костенко, Є. Сверстюк, Є. Гуцало, В. Дрозд, М. Вінграновський, І. Світличний, І. Калинець (деякі імена лиш побіжно впліталися в тканину виступів), зовсім не звучали імена, скажімо, Б. Мозолевського, З. Красівського, перекладачів – хай і з іншого покоління – Г. Кочура і М. Лукаша, імена художників – цей ряд можна продовжувати. Виняток становить хіба що виступ І. Дзюби про своєрідність не відомого широкому загальному поета Г. Тименка, чиї вірші, якби вони були оприлюднені вчасно, – істотно вплинули би, на думку доповідача, на розвиток української поезії (статтю І. Дзюби «Апокаліпсис Григорія Тименка» та його вірші публікує № 3 «Сучасності»), та спроба авторки цих рядків окреслити

міру внутрішньої та естетичної свободи такого політичного не заангажованого прозаїка, яким є в нашій літературі Вал. Шевчук.

Але, можливо, «різьблення» тих профілів – справа майбутнього, і перші кроки до того робить своїми публікаціями-портретами «Літературна Україна».

Конференція ж полишила по собі різні – і суперечливі теж – враження, оскільки вона певною мірою віддзеркалила наш непростий час, який, як на мене, висунув на перше місце дезінтеграцію людей, зокрема в середовищі інтелігенції. І хоч сюди прийшла сказати своє слово молодь (і це тенденція з розряду відрадных), усе ж не відчувалося того піднесення, розкрилля духу, того свята, що його можна було сподіватися й очікування якого Г. Штонь і «прочитав» в очах І. Жиленко, котра, слухаючи ті часом такі далекі від теми конференції доповіді, певне ж, таки поверталася думками до тих днів, коли її, тендітну молоду поетку, обдаровували оплесками й закидали оберемками квітів.

І річ не в тім, що, як сказав В. Медвідь, раз причастившись, люди з тієї доби чекали продовження свята – звісно ж, двічі в одну ріку не входять. Але бодай якогось відлуння свята, наголосу на урочистість події – вони, певне, таки мали право сподіватися. Може, те очікуване свято трансформувалося у звичайну буденну акцію через те, що не видно було в залі багатьох шістдесятників (Не були запрошені? Не вважали за потрібне прийти, скептично поставившись до самої ідеї конференції? Засвідчили свою опозиційність до офіційних акцій?). Чи тому, що не вдалося створити того особливого акценту небуденності такого заходу, просто пошанувати людей, які справді стали легендою і яких (більшість) ми маємо щастя знати – ось вони, з-поміж нас, творять ще й нині і свою художню епопею («Любимо мучеників, а про живих забуваємо», – не зайве повторити тут слова Р. Андріяшика). Скажете, ми й так знаємо їхні імена: он сиділи поряд з нами І. Дзюба, В. Дрозд, І. Жиленко, М. Холодний, Р. Андріяшик, приходив І. Драч – окремі профілі на тлі покоління! – навіть зазирнув до зали і сам «батько шістдесятників» П. Загребельний, який зі сторінок «Літературної Укра-

їни» дав дорогу у світ багатьом з-поміж них... Але ті, хто прийшов, – вони прийшли за святом – другою молодості, храмів і молитов, як сказав Г. Штонь, у них уже не буде...

Тож можна говорити, що конференція так і залишилася конференцією, не здобувшись на свято. Але назвати святом, яке не відбулося, саме шістдесятництво, як це дехто намагається довести, – не маємо ні права, ні підстав. Воно відбулося, полишивши глибокий слід в історії народу, ставши предтечею нинішніх суспільних змін, уроком для нас, нинішніх, а можливо, й тих, хто прийде після нас.

Саме тому й потрібне комплексне, системне, синтетичне і різнобічне вивчення цього явища (на чому наголошував В. Дончик) – без поділу на добре і зле – бо все воно наше, і лиш зваживши його, нічого не відкинувши, зможемо побачити справжність тієї епохи (В. Мельник).

А поки що у залі звучали слова: фантом, міф, міфологізація... Вони не випадково впліталися у розмову, не випадково промовці акцентували на тому, що шістдесятництво мусить відмовитися від міфологізації своєї сутності, що всі ми – як і представники тієї доби, так і дослідники – мусимо відійти від міфу – міфу шістдесятництва, який вже, звісно, ввійшов у нашу свідомість разом з іменами, і з ореолом – не завжди позитивним – довкола них. Але не забуваймо, що будь-яке розвінчання міфу є творенням... нового міфу. Тож чим більше акцентів буде розставлено у вивченні цього феномена, тим чистішим і стереоскопічнішим буде той оновлений і, безперечно, потрібний усім нам міф. Але шлях до нього, думається, ще неблизький – ми лиш на підступах до осягнення шістдесятництва як сумарного вияву яскравого сузір'я особистостей, спалах якого на українському небозводі, якщо вірити теорії великого вченого, був аж ніяк не випадковим¹.

¹ Див. також про цю подію: Шістдесятництво як явище, його витоки й наслідки // Слово і час. – 1997. – № 8. – С. 40–55.

P.S. Із дня сьогоднішнього

Тривала притягальність такого явища національної літератури і національної історії загалом, як українське шістдесятництво, що її відчули дослідники, має, очевидно, свої причини. Наступні після цієї події (такі події, а не просто факту!) наукові розвідки (Г. Касьянов, О. Зарецький, М. Жулинський, О. Пахльовська, М. Павлишин, В. Дончик, М. Ільницький, М. Наєнко, Н. Зборовська та ін.) були б неможливими без візії 60-х рр. ХХ ст. «побачених» очима й серцем самих представників того літературного покоління.

Саме М. Коцюбинській, І. Дзюбі, Є. Сверстюку, І. Жиленко, Вал. Шевчуку, В. Дрозду, Р. Корогодському та ін. завдячуємо ми тим, що вони зуміли не тільки донести до нас «живе дихання» своєї динамічної епохи, а й розгорнути власний дослідницький дискурс. Ступаючи у їхній слід, ми, літературознавці, відчуваємо як певний чар їхніх особистих вражень, так і певне «тяжіння» безсумнівних «авторитетів». Але тільки з сукупності поглядів, оцінок і висновків можна напрацювати адекватну оптику бачення тієї епохи, що ввійшла в нашу історію як епоха українського шістдесятництва.

ВАРТОСТІ, СТЕРЕОТИПИ: ПОГЛЯД ЗСЕРЕДИНИ

Письменницький діалог: Євген Сверстюк і Валерій Шевчук¹

Є. С. – Мова часу – то ключ до читача. Щоправда, до цензора теж. Бувало, редактор зупинявся з червоним олівцем: «Це незрозуміла строфа. Хто знає, що ховається за нею?». Тобто він представляв, так би мовити, прийнятий смак чи, точніше, прийняту вартість. Я думаю, що Тичина став у школі посміховищем не лише тому, що був спланований на сміх. Він став таким внаслідок несумісності естетичних вартостей. Вихований на символізмі, на релігійній поезії, він ніс нову естетику. І зовсім не випадково його критикували за «контрреволюцію форми». До змісту тоді не можна було присікатися, але його «Сонячні кларнети» несли в собі цей елемент, який не випадково так називали. І то є надзвичайно цікаво: боротьба різних художніх вартостей. Тичина дуже добре це виразив в образі Мадонни, яка відходить з нашого життя, і замість цієї символічної Мадонни, що глибоко виражає сутність нашого поняття про красу і сутність життя, – замість неї:

Жона відважна, діва гріховна
Гряде до нас.
Нагая – без одежі, без прикрас –
Чарує, мов та рожа повна.

Це й була нова естетика. Цілком оголена, цілком, я б сказав, утилітарна. І боротьба за утилітарні цінності проти естетики не була якимось несподіваним дивом. Це було закономірне явище: російська нігілі-

¹ За публікацією Л. Тарнашинської: «Був крик душі, тепер вже свист» / Діалог Є. Сверстюка і Вал. Шевчука // Літ. Україна. – 1994. – 14 лип.

стична думка підготовляла епоху руйнування естетики. Я думаю, піонер у цій справі був Чернишевський і його дисертація «Эстетические отношения искусства к действительности».

В. Ш. – Очевидно, ще раніше Белінський...

Є. С. – Белінський був вихований на західному естетизмі, і йому надавав великої ваги...

В. Ш. – Але він першим висунув постулат, сказати б, керівництва літературою.

Є. С. – Я думаю, що не випадково він вважається революціонером-демократом, і зерна, безперечно, були, але про нього не заведено говорити як про нігіліста в естетичному плані.

В. Ш. – Ні, ми говоримо про предтечу цього явища. Тобто вони посіяли вже зерна антиестетики, але самі вони ще не були людьми у шкірянці з револьвером – це ясно.

Є. С. – Я пригадую, коли в 60-х роках ця оголеність стала вже настільки хворобливою, що було згори оголошено гасло «Дайош естетику!». І почали з'являтися статті з естетики наприкінці 50-х років. Ніхто не знав, що це таке, але всі писали, як сьогодні усі пишуть про релігію. І я дуже мучився, намагаючись зрозуміти, про що там ідеться... Аж поки не взяв «Критику практичного розуму» Канта і не знайшов там відповіді на всі запитання. Це, зрештою, вічна книга з естетики. Працював я тоді в «Ботанічному журналі» в Інституті ботаніки. Запропонував організувати гурток з естетики. Але після першого ж вільнодумства щодо естетичної бідності Леніна гурток було розпущено. Я казав: ті речі, які він писав про літературу, обминають художні якості. Його цікавить виключно політичний бік справи. Тож говорити про Леніна можна лише як про учня руйнівників естетики...

Загалом, проблема з естетичними вартостями дуже суперечлива. Ми виростили на класичній літературі й звикли до її вартостей. З другого боку, в 60-ті роки ми щоразу мотивували необхідність публікації своїх творів тим, що вони дадуть користь...

В. Ш. – Суспільну користь...

Є. С. – Авжеж, суспільну. Тобто без утилітаризму тоді не мислили собі естетики, тоді як сам естетичний

принцип – це абсолютна безкорисність. Це основа, за Кантом, усякого естетичного та всього етичного. Цілковита свобода від думки про будь-яку користь. Ми ж, звичайно, знали від Базарова, що горщик набагато потрібніший, ніж картина, і що народові необхідніші речі ужиткові, а Рафаель, мовляв, і в підметки не годиться доброму шевцеві. Отже, я резюмував би так: естетичні й художні вартості тісно пов'язані зі способом мислення людей. Вони відбивають рівень художнього мислення. Я думаю, що в 60-ті роки, коли з'явилися молоді поети, які писали незрозумілі вірші, та молоді прозаїки, зокрема й Валерій Шевчук, то вони сприймалися не як ідейно ворожі, а як естетично чужі, незрозумілі. Змінювалися художні вартості – і змінювалася форма. Ця форма була несприйнятливою, отже, чужою – «ворожою». Дух часу диктує художні вартості. Гола соціологізована краса-голта прийшла на ґрунт спустошеної культури і забуяла, мов лобода на витоптаному городі. Ця оголеність, засоціологізованість була, цілком ясно, свідком кінця епохи сталінського мистецтва. Я пригадую, як тоді чіплялися до художників, літераторів з приводу їхньої ускладненої форми й називали формалістами.

В. Ш. – Достопам'ятна боротьба Хрущова проти формалізму, абстракціонізму...

Є. С. – Тоді Вінграновський трохи лукаво оборонявся: «Я – формаліст? Я наплював на зміст? // Відповідаю вам не фігурально – // Якщо народ мій числиться формально, // Тоді я справді дійсний формаліст!». Але він був таки трохи формалістом, тобто в нього була якась тенденція спекулювати на новаторстві.

В. Ш. – Вінграновський був прихильником трибунності в поезії. А це теж є різновид тоталітарності її.

Є. С. – Звичайно, він цілком із цієї школи – акторської. У Драча була справжня ускладненість змісту і, відповідно, форми, Вінграновський часом вдавався до таких формальних штук, як, скажімо, перелік компартій світу. Часто він відчував і якусь істину глибини – в цьому його сила. Пригадую такий його образ, над яким він довго бився і його били: «Є Ленін. Є планета, кров і шмаття, естрада, сало, космос, кавуни, і є народ, в якого є прокляття, жажливіші водневої війни». Ліні Костенко

закидали не формалізм, а перевантаженість слова. Так само «перебирав норму» і Василь Симоненко...

Отже, приходило нове покоління, яке пропонувало нове осмислення життя і, відповідно, нову форму. Я б не сказав, що то була велика революція форм, але то було шукання форми якоїсь європейської.

В. Ш. – Це було повернення до загальносвітового розуміння літератури, мистецтва, бачення естетичного, бо фактично це, так би мовити, пропагандивне мистецтво поставило себе поза тим, що розуміється мистецтвом у традиційному розумінні.

Є. С. – Шістдесятники творили острівець в окремо взятій державі. Але варто говорити про вакуум духовного змісту в наш час. У цей вакуум затагується все: і людські драми в стилі «Герніки», і сексуальна революція як безлад нав'язливих уявлень, і еклетика переситу інформацією... Я сказав би так: якщо раніше можна було говорити про крик душі, то нині – про свист душі. І нинішні вартості мені здаються телевізійними, якимись химерними, сезонними. Тобто у них є самозаперечення.

В. Ш. – В них є вартості перехідного часу. І це нормально.

Є. С. – Але я не все можу зрозуміти як вартість. Скажімо, «Тризубий Стас» заводить на слизке або небезталанна співачка, виконуючи загалом непогану пісню, збивається ззнацька на скабресний натяк. А небездарний поет ніби поглиблює котляревщину. Чому це модерно? Чому ця грубість селяка – мистецтво? Чому кожен намагається про це писати?

В. Ш. – Як на мене, все це вельми зрозумілі явища. Йде реакція на те, що проповідувалося раніше. Тобто існувала ерзац-культура, яка прийшла до свого кінця, але після кожної культури за завершенням епохи йде завжди, так би мовити, етап падіння і естетичного смаку, й етичних норм, осмішування тієї старої культури. Наприклад, наше бароко завершилось абсолютно пласким і несмачним бурлеском, так, як і інші культури закінчувалися якимось осмішуванням.

Є. С. – Реготом над тим, що віджило.

В. Ш. – Але я дивлюся на ці речі без великого осудження, вони повинні перейти, так, як повинна перейти

брудна весняна вода, яка має вимити з річища усе багно. І тоді воно само собою очиститься.

Є. С. – Хай так. Сам образ мене заспокоює. Однак я не розумію, чому кожен з авторів вважає за потрібне братися за цю тему. І чому вони всі такі подібні? Свобода ж відкриває можливості вибору.

В. Ш. – Тут є момент уніфікації, який ще називають модою. Річ у тім, що коли не витворюються сильні творчі індивідуальності, які завжди стоять, так би мовити, осторонь літературного процесу, то витворюються такі масові явища, де одне одного наслідують, намагаються догнати, спародіювати, запозичити. І як результат – з-поміж них у літературі залишаються одиниці. Колись мене вразила така фраза Ван Гога: якщо митець у своєму розвитку зупиняється й пропадає, то Бог з ним, значить, його талант не настільки великий для того, щоб вирости в те, що насправді потрібне. Частина талантів і мусить пропадати, вони просто не здатні оформитись у професіоналів.

Є. С. – Але ж не всі пересічні... Візьмімо Є. Пашковського, Ю. Андруховича. Це великі плечі. І вже немолоді. Що лежить на цих плечах?

В. Ш. – Я вже не раз ділився своїми враженнями щодо прози Євгена Пашковського. Його уява інколи витворює цікаві картини, годі заперечити й велику експресію слова. І вже через це він – одна з помітних величин сучасного літературного процесу. Але має він і одну слабкість. Прочитавши один якийсь його твір, можна захопитися, визнати, що він дуже цікавий. За читанням другого твору починаєш втомлюватися, а третій уже просто не хочеться читати. Тобто в нього немає постійного процесу самооновлення, самозміни і самовикористання. А є якийсь певне творче колесо, по-своєму цікаве, багате, активне. І Ю. Андрухович не такий пересічний, але за ним тягнеться ціла вервечка епігонів, які втягують Юрія Андруховича з його певними відкриттями й одкровеннями в ту ж саму юрбу в літературі. Онда я відкрив «Сучасність» – повість К. Москальця. Абсолютно ті ж самі фрази, спосіб мислення. Я знаю молоду прозу дуже багатьох авторів, помітно, як вони намагаються один одного наслідувати. Це те бурління, яке ще не має вироб-

лених вартостей. Скажімо, у нас, шістдесятників, була певна мета. Принаймні в мене, бо можу відповідати лише за себе, була мета повернути літературі її серйозне, справжнє обличчя. В них же цієї мети немає, бо вони фактично живуть наприкінці епохи, через що й не можуть творити нових цінностей, а лише руйнувати старі. І через що в цій новій прозі немає таких блискучих індивідуальностей, які б у своїй творчості виходили поза межі бурлеску й трагедії. Тобто поза межі естетики кінця. Поки що я таких особистостей не бачу.

Є. С. – Тут є одне «але». Кожен приходиться, щоб продовжити «золоту нитку традиції», як мовила Ольга Кобилянська. Щоб у своїй візії світу розглядати його приховану таємницю. І зрештою, «поети, вчіть планету доброти» – хтось з наших сучасників наївно і щиро волав у недобрі часи, але ж ця наївність – свята! Звичайно, кожен приходиться, щоб не погоджуватись. І тоді між нами, між поколіннями, справді дуже серйозний конфлікт. Те, що ти сказав про себе, може повторити будь-хто з-поміж нас. Ми хотіли повернути літературі її лице й гідність і берегли наївно святу віру в її покликання. У всякому разі – повернути серйозний зміст.

В. Ш. – Так, я думаю, це й було нашою основною програмою, хоч вона й не була проголошена, але була закладена в наших душах.

Є. С. – А тепер відбувається демонтаж чи якимось глухе неприйняття спадщини.

В. Ш. – Справді, демонтаж. Але я не бачу в цьому великої трагедії, і саме тому, що так мусить бути. Коли падає колос на глиняних ногах, він розсипається на куряву, і здійснюється велика хмара цієї куряви. Це нормально. Коли ж курява осяде, залишаться уламки.

Є. С. – Але хотілося б, аби межі між ними було бодай щось живе...

В. Ш. – З того колоса нічого живого не може бути.

Є. С. – Колос – це образ. Насправді ж то ми розуміємо, що тут є і нитка традицій, яка проходить через культуру і є стежкою до її вічного джерела.

В. Ш. – Наш час не тільки позначений хуліганством молоді літератури. Я думаю, що наш час попри все ще й час певного синтезу. Закінчується ХХ століття, і ми, хоче-

мо того чи ні, оглядаємо результати напрацювання художніх вартостей літератури ХХ століття. В цьому напрямку вже роблять дуже цікаві кроки. Перший – вихід хрестоматії «Українське слово» за редакцією Василя Яременка, два томи якої вже є, а третій виходить. Ось перша спроба, щоправда, зроблена не молодими, а людьми з певним життєвим досвідом, котрі мають бачення часове й можуть трохи піднятися над часом. Це реальний спосіб відшукувати ті вартості художні, які дуже часто були на маргінесах культури, а не в головному її річищі. Але, незважаючи на те, що багато письменників стояли саме на маргінесах культури, саме вони творили справжнє обличчя літератури. Взяти хоча б Володимира Свідзінського. У своєму часі це була суто маргінесова поезія...

Є. С. – Авжеж, тому що посередині їхав трактор, і все живе могло бути тільки на маргінесах...

В. Ш. – Колись я, до речі, запитував дуже симпатичного чоловіка Івана Сенченка, який щиро вболівав за літературу й привітав прихід шістдесятників: «Скажіть, от зараз ми відкриваємо для себе велике ім'я Свідзінського. А як ставилися до нього ви, сучасники, чи хтось розумів його велич?» Він подумав і відповів: «Ні. Свідзінський працював коректором, був такий непримітний, зігнутий, ніхто його не чув і не бачив і всерйоз не сприймав». І в той же час ходили, розвернувши плечі, Корнійчук, Микитенко і т. д., котрі були переконані, що саме вони – фарватер української літератури. Але в тому-то й річ, що ніхто з них і не підозрював, що фарватер української літератури – творчість саме цього непримітного чоловіка, якого ніхто не знав.

Переоцінка художніх вартостей має здійснюватися не зміною одного руслу на якимсь інше. Адже виявляється, що література розвивається саморухом, без отого, що Белінський вважав керівництвом літературою і Ленін вважав партійністю літератури. Виявляється, що впродовж усього ХХ століття в різних куточках різними людьми – великими, малими, знаними, незнаними, відомими, невідомими, творилася від початку до кінця століття справжня література.

Є. С. – Але вона була лише збереженням справжності. Свідзінський не був кимось, хто кидав виклик часові,

щоб бути поміченим. Він просто зберігав коріння і плекав квіти своєї душі.

В. Ш. – Знову ж таки, література не повинна робити виклик часові. Бо ми знову починаємо дивитися на неї утилітарно. Література повинна нести естетичні вічні цінності. Ті цінності, які мають непроминальний характер. Коли література має здатність старіти, це література без вартостей. Є вартості тимчасові, а є вічні. Отже, переоцінка вартостей у нашому часі – це намагання побачити й зрозуміти справжні вартості в літературі. Я переконаний, що вони є. Чи знаємо ми їх? Я переконаний, що погано знаємо... Є, щоправда, певні спроби. Так, вийшов перший том «Історії української літератури ХХ ст.», підготовлений співробітниками Інституту літератури АН України під керівництвом Віталія Дончика. Це також намагання переоцінити художні вартості. Але з якої позиції? Монета з орла перекидається на рішку. Фактично нового мислення, нового розуміння літератури немає. Деякі імена викинуто, натомість введено нові, але коли починаєш читати, відчуваєш, що знову ж таки якихось естетичних орієнтирів ці автори зовсім не мають.

Є. С. – Висоти немає... На все треба поглянути з нової висоти.

В. Ш. – Ось у чому проблема переосмислення і зміни вартостей. Переосмислення в тому, що треба навчитися думати інакше, ніж це було накладено на наші мізки. Очевидно, треба позбутися постулату, що література й мистецтво ціняться тільки з ідеологічного критерію – чи з того боку чи з протилежного. Мусимо дивитися на літературу як на суму естетичних вічних вартостей. І тільки так ми можемо збагнути літературу ХХ століття і навіть побачити її велич. Власне, проект «Фоліо», який зараз розгортається, – підготовлено до друку вже десять видань – і ставить за мету таку переоцінку художніх вартостей. Це якийсь реальний шлях до того, щоб подивитися на історію духовного розвитку новими очима.

Є. С. – В чому ти бачиш переоцінку?

В. Ш. – Як раніше визначалися літературні вартості? Було прийнято, що людина, яка пише на суспільно важливі, актуальні «для партії й народу» теми, виявляє свою лояльність, наділяється такими-то преміями, зван-

нями, як-то поет-академік, лауреат тощо, і таким чином посідає місце у суспільстві як певний стовп. Про те, чи мають його твори естетичну вартість, питання не стояло зовсім. Таких стовпів було наставлено впродовж усієї історії чимало.

Є. С. – Але ж і стовпи прибері – все одно дороги ще немає... Важливіше повернути на свої місця високі статі. Стовпи самі впадуть.

В. Ш. – Отож-то, якщо ці стовпи штучні, глиняні. Але, на щастя, як я казав, література розвивається і навіть твориться не тільки офіційно, а й саморушно, – були ж і Плужник, Антонич, Гординський, Багрянний, Галина Журба та інші... Література творилася десятками індивідуальностей такого першокласного рівня, яких тоді мало хто й знав, з яких ніхто не робив стовпців і ніхто не вішав на них всілякої біжутерії.

Є. С. – Власне, потреба переоцінки вартостей стоїть ще й тому, що ми в літературі своїй багато чого просто не знаємо. Десятки першорядних імен викорчувати, як десятки дубів у діброві – залишаться тільки хащі й релікти. Але це тільки образ. А для нас важлива школа, через яку мають проходити покоління. Кожне ім'я – це дорога пошуків. От хоч би той же модернізм, довкола якого ведуться суперечки, був він чи ні?..

В. Ш. – Він у нас був під заборонаю. Наприклад, журнал «Українська хата» тривалий час не можна було й згадувати. Коли ж з'явилася така можливість, я поставив за мету видати не тільки поезію «Української хати», що й було зроблено, а й прозу, але тут на заваді стали фінансові труднощі. Модернізм в Україні був, проте так само модифікований, як, скажімо, бароко, і мав якісь свої характерні риси. Українська культура була, як првило, принаймні з XVI століття, повернута обличчям до Європи. Схід теж частково приходив сюди й мав якісь впливи. Але що відбулося насправді? Україна ніколи не наслідувала Європу сліпо. Образно кажучи, коли культурний камінь бовкав десь в Італії чи Німеччині, то хвилі розходились і доходили до нас, і ми завжди були на краю розходження цих хвиль. Але відомо, що хвиля, яка котиться, доходячи до берега, дає сплеск. І фактично в українській культурі дуже часто й відбувалися такі

сплески. Якщо якась літературна течія зароджувалась у Європі, в Україні ми наче не бачимо її виразно. Але коли починаємо вивчати глибоко розпорощені, не впорядковані літературні пам'ятки, виявляється, що все у нас було. А що ж відбувалося в тоталітарний час? Нашу натуральну поставу повернули обличчям на північний схід. А для українців це була неприродна ситуація, яка діяла фатально – вбивала нас естетично й робила нас естетично упослідженими.

Є. С. – Це реформований образ культури – для вироблення стереотипу провінційності. Але ми все-таки живемо в якихось традиціях надбаних і не можемо від них одійти, знайти щось принципово нове.

В. Ш. – Тому й потрібно, щоб з'являлися потужні мистецькі одиниці, які знаходили б якесь зовсім нове бачення. Тоді лиш матимемо поступ.

Є. С. – Підсумовуючи, чи не можна сказати, що сьогоднішні мистецькі, й зокрема літературні, стриптизи великою мірою зумовлені вибухом свободи в широкому значенні цього слова? Від свободи, як від свіжого повітря, «паморочиться голова», аж поки вона не ввійде в береги закону.

В. Ш. – Так, звичайно. Це своєрідний протест проти років несвободи.

Є. С. – Навіть не як протест, а як ланцюгова реакція...

В. Ш. – Можливо.

Є. С. – І це вже неконтрольоване, несвідоме...

В. Ш. – В тім-то й річ, що несвідоме. Але біда в тім, що у нас відсутня високоінтелектуальна критика, яка б розуміла й осмислювала всі ці процеси, усвідомлювала б їх. Та критика, яка ще тільки мусить народитися й зовсім по-новому осмислювати все, що відбувається в літературі.

Є. С. – Тієї критики чекаємо від тих, котрі своє вже знатимуть не з коментарів, а з джерел, як спадок, що на ньому тримаються всі наші цінності. Є аксіоми, яких не треба доводити.

КОМЕНТАР ПОЗА ДИКТОФОНОМ – НАВЗДОГІН ЧАСОВІ

...Справді, є аксіоми, які не потребують доведення. З-поміж них і та, що її можна вкласти у «формулу покоління», залишену нам у спадок М. Євшаном: «Кожде покоління – це новий, зовсім окремий світ...»¹.

Однак нічого не буває з нічого, все має свої предтечі і те, що було напрацьовано досі, хоч і зухвало нібито відкидається наступниками, насправді акумулюється в їхньому духовному досвіді, збагачується, модифікується й трансформується в нові форми й тенденції, оскільки насправді «...генерації постають одна з одної, тож нова стикається з формами, породженими попередньою. Таким чином, для кожної генерації життя є процесом у двох вимірах. В одному з них життя одержує вже пережиті попередньою генерацією – ідеї, поцінування, інституції тощо; в другому – пускається самопливом...»².

Тож, поза всяким сумнівом, завжди існує те спільне, що визначає рівень художнього мислення репрезентатив будь-якого літературного покоління: це сповідуваними естетичні й морально-етичні цінності – власне, те основне в розвитку літератури, на що постійно вказував І. Кошелівець. Про це й ведуть одвертий діалог такі яскраві представники українського шістдесятництва, як Є. Сверстюк та Вал. Шевчук, зовсім не маючи на меті

¹ Євшан М. Боротьба генерацій і українська література // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор., передмова та примітки Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 47.

² Оптера-і-Гасет Х. Ідея генерацій // Оптера-і-Гасет Х. Вибрані твори / Пер. з ісп. – К.: Основи, 1994. – С. 318–319.

ані протиставити покоління, ані означити розрив між ними. Навпаки: наголосити на тих вартостях, що їх обстоює національна література впродовж десятиліть, при цьому з'ясувавши, які ж стереотипи та «пастки» перелому століть заважають побачити ситуацію в адекватному рецептивному освітленні. «Звичайно, кожен приходить, щоб не погоджуватись» (Є. Сверстюк), проте «час певного синтезу» (Вал. Шевчук) триває. І це неминучий процес.

ВУКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРНЕ
Д. ТАРНАШИНСЬКОЇ
З ПРОБЛЕМАТИЧНОЮ
ТАРИХОГРАФІЮ
ШІСТДЕСЯТИЦТВА

Київ, 2011

Українська література шістдесятництва: проблеми та перспективи / Д. Тарнашинська. Київ: Ланта, 2011. — 288 с.

Додатки

1. Тарнашинська Д. Українська література шістдесятництва: проблеми та перспективи // Українська література: проблеми та перспективи. Київ: Ланта, 2011. — С. 10-15.

2. Тарнашинська Д. Українська література шістдесятництва: проблеми та перспективи // Українська література: проблеми та перспективи. Київ: Ланта, 2011. — С. 16-21.

3. Тарнашинська Д. Українська література шістдесятництва: проблеми та перспективи // Українська література: проблеми та перспективи. Київ: Ланта, 2011. — С. 22-27.

4. Тарнашинська Д. Українська література шістдесятництва: проблеми та перспективи // Українська література: проблеми та перспективи. Київ: Ланта, 2011. — С. 28-33.

**ВИБРАНА БІБЛІОГРАФІЯ
Л. ТАРНАШИНСЬКОЇ
З ПРОБЛЕМАТИКИ
УКРАЇНСЬКОГО
ШІСТДЕСЯТНИЦТВА**

Окремі видання

Художня галактика Валерія Шевчука: Постаць сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 2001. – 223 с.

Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї / Передм. П. Загребельного. – К.: Унів. вид-во «Пулсари», 2001. – 264 с.

Ірина Жиленко: «Я так люблю життя земне!»: Біобіограф. нарис / Нац. парлам. б-ка України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Текст – Л. Тарнашинської; Бібліограф-уклад. Т. Заморіна. – К., 2001. – С. 3–23. – (Шістдесятництво: Профілі на тлі покоління; Вип. 2.)

Ліна Костенко: «Я вибрала Долю собі сама»: Біобіограф. нарис / Нац. парлам. б-ка України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Текст – Л. Тарнашинської; Бібліограф-уклад. Т. Заморіна. – К., 2002. – С. 4–34. – (Шістдесятництво: профілі на тлі покоління; Вип. 3.)

Валерій Шевчук: «Мав дерзновення бути самим собою»: Біобіограф. нарис / Нац. парлам. б-ка України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Текст – Л. Тарнашинської; Бібліограф-уклад. В. Кононенко. – К., 2002. – С. 7–54. – (Шістдесятництво: профілі на тлі покоління; Вип. 1.)

Іван Світличний: «Бо вірую»: Біобіограф. нарис / Нац. парлам. б-ка України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Текст – Л. Тарнашинської; Бібліограф-уклад. Т. Заморіна. – К., 2002. – С. 4–40. – (Шістдесятництво: Профілі на тлі покоління; Вип. 4.)

Євген Сверстюк: «Це – вибір»: Біобібліогр. нарис / Нац. парлам. б-ка України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Текст – Л. Тарнашинської; Бібліограф-уклад. В. Патока. – К., 2002. – С. 7–39. – (Шістдесятництво: профілі на тлі покоління; Вип. 5.)

Михайлина Коцюбинська: «Бути собою»: Біобібліогр. нарис / Нац. парлам. б-ка України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Текст – Л. Тарнашинської; Бібліограф-уклад. В. Патока. – К., 2005. – С. 5–29. – (Шістдесятництво: профілі на тлі покоління; Вип. 9.)

Микола Вінграновський: На срібному березі Миколи Вінграновського // Микола Вінграновський: «Все на світі з людської душі»: Біобібліогр. нарис / Нац. парлам. б-ка України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Текст – Л. Тарнашинської; Бібліограф-уклад. О. Гриценко. – К., 2006. – С. 4–45. – (Шістдесятництво: профілі на тлі покоління; Вип. 10.)

Василь Симоненко: «Україно, ти моя молитва...»: Біобібліогр. нарис / Нац. парлам. б-ка України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Текст – Л. Тарнашинської; Бібліограф-уклад. Г. Гамалій. – К., 2007. – С. 4–38. – (Шістдесятництво: профілі на тлі покоління; Вип. 11.)

Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». – 2008. – 534 с.

Наукові праці, статті, рецензії

Закон піраміди, або Чи існує формула ідеального «Я» // Дніпро. – 1990. – № 2. – С. 134–136. – Рец. на кн.: Шевчук В. Камінна луна: Повісті. – К.: Молодь, 1987.

«Отже, подивись перед собою...» – може, й до нас звернені ці Тютюнникові слова?: [Роздуми над прозою письм.] // Уряд. кур'єр. – 1994. – 26 берез. – С. 9.

Коли повертаються блудні сини...: [Євген Сверстюк і його кн. «Блудні сини України» (К., 1993)] // Уряд. кур'єр. – 1995. – 16 лют. – С. 8. – (На здоб. Держ. премії України ім. Т. Г. Шевченка.)

Свобода вибору – єдина форма самореалізації в абсурдному світі: (Проза Валерія Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму) // Сучасність. – 1995. – № 3. – С. 117–128.

Автопортрет на зламі двох сторіч: «Я і світ» – так означає обшир своєї поезії Ірина Жиленко // Літ. Україна. – 1996. – 22 лют. – С. 6.

Григорій Тютюнник: «Іноді я відчуваю людину, як рана – сіль» // Укр. мова та л-ра. – 1996. – Чис. 12. – С. 2–3.

Думна дорога Романа Андрияшика: Післясл. до творч. вечора // Літ. Україна. – 1997. – 18 груд. – С. 3.

Шістдесятництво як міф чи профілі на тлі покоління?: [За матеріалами конф. «Шістдесятництво – як явище, його сусп.-естет. природа, витоки і наслідки»] // Літ. Україна. – 1997. – 10 квіт. – С. 3.

Парадигма добра і зла, або Листок з дерева пізнання Валерія Шевчука // Art Line. – 1997. – № 4. – С. 39–41.

Парадигми «нової реальності» Валерія Шевчука // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 46–51.

Ефект кривих дзеркал, або Заперечення мазохізму як національної риси: Роздуми над кн. Ліни Костенко [«Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала» (К.: Видавн. дім «KM Academia», 1999)] // Літ. Україна. – 1999. – 16 груд. – С. 3.

Іван Кошелівець, відомий і невідомий // Слово і час. – 1999. – № 4/5. – С. 19–21.

Мав дерзновення бути самим собою, або «Сад житейський думок, трудів та почуттів» Валерія Шевчука // Пам'ять століть. – 1999. – № 4. – С. 25–54.

Материк, що належить одній людині: Валерію Шевчуку – 60 // Укр. культура. – 1999. – № 8/9. – С. 8–9.

На Святі надій міцніймо духом, закликає нас Євген Сверстюк // *Визвол. шлях.* – 1999. – № 7. – С. 881–883.

«Паралельна дійсність» у координатах притчі: Вільям Голдінг та Валерій Шевчук // *Всесвіт.* – 1999. – № 2. – С. 105–110.

«Я народився під щасливою зіркою...»: Кілька сюжетів із життя укр. Дон Кіхота: [Есей про Є. Сверстюка] // *Сучасність.* – 1999. – № 1. – С. 115–128.

«Благословенна кожна мить життя...»: [Роздуми про поезію Л. Костенко] // *Літ. Україна.* – 2000. – 13 квіт. – С. 5.

«Вибрала Долю собі сама...»: [До ювілею Л. Костенко] // *Київ. правда.* – 2000. – 21 берез.

Іван Кошелівець: погляд на літературний процес із віддалі та перспективи // *Філол. семінари.* – К., 2000. – Вип. 3. – С. 53–60.

Художній просторово-ментальний універсум як модель реального життя: (типологічні зіставлення прози Валерія Шевчука) // [IV Міжнародний конгрес українців], Одеса, 26–29 серп. 1999: Доп. та повідомл. / Упоряд. і відп. ред. О. Мишанич. – К., 2000. – Кн. 2: Літературознавство. – С. 183–194.

Шістдесятництво: свобода вибору як єдина форма індивідуалізації особистості // *Актуал. пробл. літературознавства: Зб. наук. праць.* – Дніпропетровськ, 2000. – Т. 7. – С. 16–23.

Від колиски до «поминання»...: [Про книжку О. Черненко «Не міліє пам'яті криниця: Спогади про Григорія та Григора Тютюнників» (К.: Ярославів Вал, 2001)] // *Літ. Україна.* – 2001. – 6 груд. – С. 2.

Простір «авторового існування» в інтерпретації Василя Стуса // *Актуал. пробл. укр. л-ри і фольклору: Наук. зб.* – Донецьк, 2001. – Вип. 6: Василь Стус в контексті європейської літератури: Матеріали II Всеукр. наук. конф., присвяч. вшануванню пам'яті письм., літературознавця, мислителя і громадянина (Донецьк, 20–21 верес. 2001 р.). – С. 144–151.

Контекст – європейський: (Проза Валерія Шевчука як чинник нац. культури) // *Урок української.* – 2002. – № 8. – С. 61–63.

Модуси буття: типологічні зіставлення прози Валерія Шевчука з прозою зарубіжних письменників // *Сучас. пробл. мовознавства та літературознавства / Ужгород. нац. ун-т.* – Ужгород, 2002. – Вип. 5: Міжнар. наук. конф. «Укр. л-ра в загальноєвроп. контексті» [Ужгород, 16–17 жовт. 2001]. – С. 161–168.

Шістдесятництво: філософія покоління як «публічна свідомість» // [IV конгр. Міжнар. асоц. українців] / Міжнар. асоц. українців, НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Чернівці, 2003. – Кн. 2: Літературознавство. – С. 344–352.

Високе небо Ліни Костенко // *Українки в історії / За заг. ред. В. Борисенко.* – К., 2004. – С. 287–294.

По цей бік, де Світличний...: [Творчість І. Світличного] // *Літ. Україна.* – 2004. – 30 верес. – С. 1, 7; 7 жовт. – С. 7.

У силовому полі «коцюбинськості» // *Книжник-review.* – 2004. – № 19 (100). – С. 27. – [Рец. на кн.: Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. – К.: Дух і літера, 2004.]

Михайлина Коцюбинська: мистецтво залишатися собою // *Березіль.* – 2005. – № 10. – С. 159–178.

Новелістичне входження шістдесятників у літературу: орієнтація на західну модерну літературу? // *Сучас. пробл. мовознавства та літературознавства.* – Ужгород, 2005. – Вип. 9: Українська література в загальноєвропейському контексті: Матеріали Міжнар. наук. конф., 10–12 жовт. 2005, Ужгород. – С. 277–282.

Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду // *Слово і час.* – 2005. – № 6. – С. 42–52.

Шістдесятництво: філософія покоління як «публічна свідомість»: (Дискурс шістдесятництва: зауваги до спроби демітологізації, або Ще раз – і не востаннє – про феномен шістдесятництва) // *Сучасність.* – 2005. – № 4. – С. 105–117.

Українське шістдесятництво: аберация явища у пост-модерному прочитанні // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 59–71.

Українське шістдесятництво і слов'янський контекст: Витоки, тенденції, перспективи дослідження // *Ucrainica: oučasná ukrajínistika: Problémy jazyka, literatury a kultury: 3 Olomoucké symposium ukrajínistu, 24–26 srpna 2006 / Universitatis palackianae Olomouc, 2006. – Č. 2: Sborník článků. – S. 323–331.*

Українське шістдесятництво: аберация явища у пост-модерному прочитанні // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): Зб. наук. праць. Вип. 5. – Дніпропетровськ: РВВ ДНУ. – 2006. – С. 75–85.

Поетика «поривань» Василя Симоненка як естетична норма // Сучасний погляд на літературу. Вип. 10. Збірник наукових праць. – К., 2006. – С. 276–289.

Високі регістри Василя Симоненка. Фрагменти з біо-бібліографічного нарису // Кур'єр Кривбасу. – № 205. – грудень 2006. – С. 187–203.

Концепт долі в творчості Олени Теліги та поетів-шістдесятників // На сторожі цілості, щастя і могутності більшої родини – нації. Матеріали наукової конференції 22–23 вер. 2006. До 100-річчя від дня народження. К.: [Укр. жін. тов-во ім. О. Теліги]. – 2006. – С. 43–48.

Франків концепт мистецької «щирості» в літературно-критичній творчості шістдесятників // Франківські читання. 150-річчю з дня народження Івана Яковича Франка присвячується. Збірник статей. Черкаси: вид-во ЧНУ. – 2007. – С. 6–19.

Правочинність Франкового імперативу літературної «моди» в дискурсі українського шістдесятництва // Слово і час. – 2007. – № 7. – С. 11–22.

Психологічна структурованість канону художнього образу в дискурсі шістдесятництва (деякі аспекти теоретичних засад) // VI Міжнародний конгрес україністів. Літературознавство. Кн. 4. Київ–Донецьк. – 2005. – Київ–Донецьк. – 2007. – С. 312–328.

Міфологема води Миколи Вінграновського в структурі Космо-Психо-Логосу як інформаційний код українства // Науковий вісник Миколаївського державного університету. Зб. наук. праць. Філологічні науки. Вип. 14. Миколаїв: МДУ. – 2007. – С. 66–73.

Українська версія сюрреалізму: генеза, естетика, поетика (від Б. І. Антонича до українських шістдесятників) // Поетика художнього твору. Зб. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції. – Дніпропетровськ. – 2007. – С. 70–88.

Кордоцентрична концепція Григорія Сковороди та Памфіла Юркевича як філософська й етична основа топології шляху в творчості українських шістдесятників // Григорій Сковорода – духовний орієнтир для сучасності. Наукові матеріали XIII Сковородинівських читань: У 2-х кн. – Кн. 1. – К. – 2007. – С. 233–247.

Концепт щирості в художньо-естетичній парадигмі І. Франка та його інтерпретація В. Стусом / *Warszawskie zeszyty ukraiноznawcze. Spotkania polsko-ukraińskie. Uniwersytet Warszawski–Iwanowi France. Studia Ucrainica. – № 23–24. – Warszawa. – 2007. – S. 266–277.*

Українське шістдесятництво як концепція «духу часу». *Roczniki Humanistyczne. Słowianoznawstwo. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Tom LIV–LV. – Zeszyt 7. – 2006–2007. – Lublin. – 2007. – S. 109–124.*

Балада у творчості українських шістдесятників: модифікації жанру (слов'янський контекст). С. 319–326 // *Ucrainica III: oučasná ukrajínistika: Problémy jazyka, literatury a kultury: 2. část. Sborník článků. IV Olomoucké symposium ukrajínistu, 28–30 srpna 2008 / Universitatis palackianae Olomouc, 2008. – Č. 2: Sborník článků. – S. 301–308.*

Комп'ютери працюють занадто швидко. До 100-річчя від дня народження Івана Кошелівця // Українська культура. – 2008. – № 2. – С. 38–39.

Альтернативний дискурс Івана Кошелівця: критерії як домінанта принципів // *Warszawskie zeszyty ukraiноznawcze. Spotkania polsko-ukraińskie. Uniwersytet War-*

szawski-Iwapowi France. Studia Ucrainica. – № 25–26. – Warszawa. – 2008. – S. 261–274.

Правочинність Франкового імперативу літературної «моди» в дискурсі українського шістдесятництва // «Для добра мільйонів хай вічно живе...» Зб. наук. праць на пошану 150-річчя від дня народження Івана Франка. Івано-Франківськ. – 2008. – С. 118–139.

Модус минуле / майбутнє як проєкція сучасного у життєвій долі й творчості Василя Стуса: філософсько-антропологічний та літературознавчий зріз // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Наук. збірник. Вип. 12. – Василь Стус: життєві і творчі контексти. Матеріали IV Всеукраїнської наукової конференції. – Донецьк. – 2008. – С. 195–207.

Досвід повсякдення у Сквородинівському етичному вимірі людського буття (на матеріалі поезії й прози українських шістдесятників) // Григорій Скворода – джерело духовної величі та сучасність. Вип. II. Зб. наук. праць. Матеріали XIV Сквородинівських читань. – К.: Вид. центр «Проствіта», 2009. – С. 204–214.

Концепт «сучасного Шевченка» в інтерпретаційній парадигмі українських шістдесятників (М. Коцюбинська, І. Світличний, В. Шевчук) // Збірник праць Всеукраїнської XXXVII наукової Шевченківської конференції. 22–24 квітня 2009. 195-й річниці з дня народження Тараса Григоровича Шевченка. – Черкаси: Вид-во Чабаненко Ю. А. – 2009. – С. 221–234.

Мнемонічне коло у структурі художньої свідомості: метаморфози пам'яті. Літературознавчо-філософський зріз поетики Ліни Костенко // Слово і час. – 2010. – № 3. – С. 51–67.

Фотоматеріали ¹



На відкритті меморіальної дошки на будинку, де в роки німецько-румунської окупації жив Микола Вінграновський. Село Кумарі, Первомайський район, Миколаївська область. Жовтень 2006.

¹ Всі фото з архіву автора.



У квартирі Леоніди Світличної. Грудень 2002.



Михайлина Коцюбинська на презентації книжки Людмили Тарнашинської «Художня галактика Валерія Шевчука». Національний музей літератури України. Серпень 2001.



Емма Андієвська та Іван Кошелівець після захисту докторату Людмилою Тарнашинською. Український Вільний Університет (Мюнхен). Серпень 1997.



У київській квартирі вдови Григорія Тютюнника Олени Федотівни Черненко. Осінь 1997.



Ліна Костенко після презентації книжки Людмили Тарнашинської «Сходження на Фудзіямі». Національний музей Тараса Шевченка. Квітень 2000.



У Чернівецькому національному університеті ім. Ю. Федьковича під час V Міжнародного Конгресу Асоціації Україністів. Ліна Костенко та Людмила Тарнашинська в кулуарах конгресу: обговорення доповідей та дискусій. Серпень 2002.



Міжнародна наукова конференція «Валерій Шевчук у духовному просторі України». Зліва направо: Анатолій Шевченко, Богдан Горинь, Валерій Шевчук, котрий щойно отримав звання почесного професора університету, Наталя Городнюк, Людмила Тарнашинська. Житомирський державний університет ім. І. Франка. Жовтень 2004.



Валерій Шевчук ділиться враженнями на презентації монографії Людмили Тарнашинської «Художня галактика Валерія Шевчука». Національний музей літератури України. Серпень 2001.



Євген Сверстюк виступає на презентації монографії Людмили Тарнашинської «Художня галактика Валерія Шевчука». Національний музей літератури України. Серпень 2001.



Презентація монографії Людмили Тарнашинської «Художня галактика Валерія Шевчука». Виступає Євген Сверстюк. Національний музей літератури України. Серпень 2001.



Діалог двох шістдесятників: Валерій Шевчук та Євген Сверстюк. Національний музей літератури України. Серпень 2001.



Ірина Жиленко виступає на презентації книжки Людмили Тарнашинської «Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї». Національний музей літератури України. Листопад 2001.



Іван Драч та Людмила Тарнашинська під час Всеукраїнських Сквородинівських читань у Переяславі-Хмельницькому. Жовтень 2007.

Іменний покажчик

А

- Абліцов В. – 447, 450, 461, 469, 483
 Абовян Х. – 489
 Абу-Бакар А. – 488
 Августин Святий – 37, 38
 Аврахов Г. – 541, 559
 Айні С. – 488
 Андерсен Єртенес А. – 159
 Андріяшик Р. – 20, 409, 559, 561, 564, 572, 576, 580
 Андрусів С. – 191, 573, 575, 578
 Андрухович Ю. – 587
 Антоненко-Давидович В. – 68, 70, 94, 232, 242, 264, 272, 276, 277, 528
 Антонич Б.-І. – 181, 284, 411, 591
 Антонишин С. – 359
 Антонович В. – 154
 Антонович Д. – 152
 Антонович М. – 233
 Антонюк А. – 283
 Антонюк З. – 73
 Антохій М. – 236
 Апанович О. – 68, 250, 262, 571, 574
 Аплаксина О. – 272
 Арагон Л. – 95
 Аріосто Л. – 97
 Арістотель – 272

Б

- Бабасевський С. – 116
 Багалій Д. – 153
 Багрянний І. – 591
 Бадзьо Ю. – 68, 254, 260, 578, 579
 Бажан М. – 32, 33, 74, 253, 292, 465, 471, 520, 538, 572, 576
 Базилевський В. – 291, 305, 313, 316, 328, 330
 Барабаш Ю. – 518, 529
 Бараташвілі Н. – 290
 Барка В. – 236
 Бастос Р. – 197
 Бахтін М. – 167, 168, 172
 Бацула І. – 549, 568
 Бедзик Ю. – 507
 Беекман В. – 488
 Безніско Є. – 257
 Беранже П.-Ж. – 72, 95, 96
 Бергман – 339
 Бергсон А. – 14
 Бехтерев – 339
 Белінський – 245, 584
 Бичко А. – 326
 Бичко І. – 326
 Білаш О. – 145
 Білецький О. – 63, 64, 87, 89, 90, 92, 236, 252, 279, 443, 480, 481, 499
 Білик І. – 567
 Білінський М. – 290
 Білодід І. – 88
 Білокур К. – 272, 344

Білоус Г. П. – 9, 104
 Близнець В. – 332, 357, 432
 Блок О. – 116
 Бовсунівська Н. – 174
 Богомолець О. – 251
 Бодлер Ш. – 95
 Боженко А. – 509
 Бойко Л. – 277, 441, 447, 452
 Бойко Ф. – 154, 357
 Бойчак І. – 535
 Бондар В. – 522, 524, 546
 Боцяновський В. – 250
 Брайчевський М. – 68, 571, 574
 Брандес – 154
 Брентан – 10
 Бриж Т. – 257
 Брюгген В. – 572, 576
 Брюховецький В. – 37, 569
 Бубніс В. – 488
 Буєвський Б. – 145
 Булига О. – 357
 Бурляй Ю. – 535
 Буряк Б. – 507
 Бьолль Г. – 209, 535

В

Валері П. – 313, 333
 Ващенко В. – 88
 Вдовиченко М. – 486
 Вейнінгер О. – 431
 Величко С. – 151, 156, 160,
 162, 163
 Велі О. – 95
 Верлен П. – 95, 339
 Вернадський В. – 67, 137, 377,
 571
 Вилегжанін І. – 522
 Винниченко В. – 154
 Вишенський І. – 162
 Вінграновська З. – 283
 Вінграновський М. – 9, 19, 59,
 64, 68, 69, 83, 87, 94, 95,
 100, 110, 113, 114, 120,
 127, 137, 154, 255, 282–
 333, 337, 365, 368, 389,
 393, 401, 445, 464, 481,
 482, 484, 503, 507, 509,
 513, 515, 516, 518–520,
 522, 523–526, 529–531, 533,
 536, 537, 539, 540, 576,
 579, 585
 Вінграновський С. – 283
 Вовк В. – 60, 258, 276
 Войнова О. – 518, 529
 Волинський К. – 252, 519, 522
 Воробйов М. – 68, 69, 257, 278
 Вороний М. – 519, 558
 Воронько П. – 520, 522–524
 Вудка – 227

Г

Гаврилець Г. – 145
 Гайдеггер М. – 212, 492
 Гайне – 339
 Галчинський К.-І. – 156, 159
 Гамсун К. – 154, 184, 211
 Гартман М. – 14, 339
 Гачев Г. – 305
 Герасименко К. – 291
 Герасимчук Д. – 563
 Герострат – 116
 Гессе Г. – 508
 Гемінгвей Е. – 535
 Гізель І. – 474
 Гітлер – 218
 Гоголь – 226, 242
 Голобородько В. – 68, 69, 257,
 278, 444, 542, 555
 Головацький Я. – 481
 Головка А. – 566

Гончар О. – 100, 233, 242, 243,
 504, 508, 511, 512, 514,
 532, 534, 538
 Горбаль М. – 60
 Горбач А.-Г. – 52, 157, 227,
 258

Д

Даміан Л. – 290
 Дангулова Н. – 161, 427, 432
 Данило Галицький – 290
 Данилов С. – 488
 Данте – 192, 196, 299
 Девіс А. – 263
 Денисюк І. – 285, 364
 Джонсон П. – 256, 276
 Джуйсота Н. – 488
 Дзевєрін І. – 557
 Дзюба І. – 16, 19, 62, 65, 66,
 69, 72, 76, 81, 92, 96, 99,
 117, 118, 145, 216, 219,
 220, 229, 230, 232, 233,
 236, 242, 244, 247, 254–
 258, 260, 262, 264, 272,
 282, 291, 292, 303, 305,
 308, 326, 330, 331, 337,
 339, 361, 368, 372, 378,
 391–394, 396, 400, 409, 410,
 412–414, 416, 424, 425, 427,
 434, 436, 440–500, 509, 510,
 517–519, 521, 523, 527, 528,
 532, 533, 539, 542, 543, 552–
 555, 565, 574, 576, 579, 580,
 582
 Дзюба С. і Т. – 250, 268
 Діденко В. – 114, 522
 Дідро Д. – 477
 Дідула Р. – 324
 Дільтей В. – 10
 Дмитерко Л. – 507, 511, 512,
 528, 552, 553, 560
 Дмитренко Л. – 511
 Дмитренко О. – 111, 113, 115,
 292
 Добровольський В. – 454

- Добролюбов - 89
 Довгалецький М. - 272
 Довженко О. - 70, 94, 242, 243, 253, 272, 283, 284, 286, 290, 291, 299, 365, 443, 535
 Довнар Г. - 532
 Дольд-Михайлик Ю. - 507
 Донцов Д. - 413
 Дончик В. - 34, 506, 510, 511, 513, 532, 543, 556, 560, 561, 566, 571, 581, 582, 590
 Дорошенко І. - 553, 559, 562, 563
 Достоевський Ф. - 226, 477
 Доценко Р. - 256
 Драй-Хмара М. - 272
 Драч І. - 18, 59, 64, 68, 69, 80, 83, 87, 94, 95, 104, 113, 116, 127, 137, 154, 159, 160, 219, 235, 255, 272, 292, 294, 337, 361-389, 393, 428, 445, 482, 503, 507, 509, 512, 513, 515-525, 529-531, 533, 535, 540, 541, 547, 561, 573, 576, 580, 585
 Дрогобич Ю. - 442
 Дрозд В. - 19, 20, 59, 68, 110, 154, 356, 393, 429, 483, 513, 517, 531, 534, 543, 544, 560, 578-580, 582
 Дроздовський Д. - 17
 Дукіна Н. - 277
 Дяченко В. - 579
- Е**
 Евклід - 567
 Ейнштейн А. - 299
 Елюар П. - 95
- Енгельс Ф. - 448
 Еразм Роттердамський - 272, 398, 441, 442, 473
- Є**
 Євтушенко Є. - 115
 Євшан М. - 593
 Єфименко О. - 153
 Єфименко Р. - 373
 Єфремов В. - 511
 Єфремов С. - 218, 236
- Ж**
 Жаботинський П. - 101
 Жиленко І. - 10, 19, 68, 69, 111, 124, 149, 255, 276-278, 280, 295, 334-360, 483, 507, 542, 580, 582
 Жук П. - 108
 Жуковський А. - 227
 Жулинський М. - 4, 21, 199, 452, 465, 468, 474, 491, 492, 572-574, 582
 Журахович С. - 559
 Журба Г. - 591
- З**
 Забашта Л. - 537
 Забаштанський В. - 381, 486
 Забужко О. - 146-148, 235
 Заверталюк Н. І. - 4, 21, 504
 Завгородній Г. - 534
 Загребельний П. - 19, 159, 160, 503, 504, 506, 507, 509-515, 552, 560, 580
 Залеська-Онишкевич Л. - 191, 196, 197
 Заливаха О. - 60, 68, 71, 82, 117, 232, 255

- Заморіна Т. - 471, 473, 479, 489
 Зарецький В. - 59, 66, 255, 582
 Засенко П. - 113, 519, 522
 Захарченко В. - 450
 Захарчук І. - 419
 Збанацький Ю. - 292
 Зборовська Н. - 431, 582
 Земляк В. - 154, 155, 560
 Зеров Д. - 219
 Зеров М. - 65, 84, 151, 153, 156, 242
 Зінкевич О. - 21, 456
 Зорян С. - 488
 Зуб І. - 549, 554, 555
- І**
 Ібн-Сіна - 398
 Ібн-Хозм - 398
 Ібсен - 339
 Івакін Ю. - 90, 160
 Іванисенко В. - 252, 521, 549, 550, 573, 576
 Іваничук Р. - 159, 161, 390, 392, 409, 561
 Іванов Д. - 300, 304
 Івашкевич Я. - 159
 Ілленко Ю. - 68
 Ілля В. - 278
 Ільїчов Л. - 536
 Ільницький М. - 198, 305, 365, 366, 374, 379, 383, 384, 474, 547-549, 556, 558, 565, 582
 Йоселіані О. - 283
- Й**
 Йовенко С. - 542
- К**
 Калинець І. - 18, 60, 64, 68, 72, 95, 220, 257, 277, 542, 579
 Камю А. - 7, 25, 29, 203-206, 208, 209, 211-214, 577
 Кант І. - 477, 584, 585
 Караванський С. - 72, 157, 220
 Кардаш В. - 510
 Карлайль Т. - 477
 Касьянов Г. - 66, 577, 582
 Кацнельсон А. - 532, 536
 Кащук Н. - 358
 Квітневий В. - 365
 Кемеров В. - 13, 169
 Кент Р. - 398
 К'єркегор С. - 204
 Кириленко М. - 145
 Кирилук Є. - 259
 Кириченко Г. - 114, 532, 542
 Кир'ян Н. - 278
 Кисельов Й. - 517, 524, 526, 548, 561
 Кисельов Л. - 276
 Кіплінг - 225
 Кіт Д. - 332
 Клименко М. - 546
 Кобилянська О. - 272, 481, 588
 Ковалевський О. - 34
 Коваленко Л. - 64, 537, 550, 551, 553
 Ковалів Ю. - 575, 576
 Ковальов - 228
 Коваль Ю. - 531
 Ковінька О. - 510
 Кодак М. - 381, 386
 Козаченко В. - 292
 Компан О. - 571
 Кониський О. - 236
 Кононенко В. - 21
 Кононенко П. - 252, 492

- Конфуцій - 506, 508
 Концевич Є. - 153
 Колесса Ф. - 236
 Колісник Г. - 545
 Колісниченко А. - 563, 564, 567
 Коломієць В. - 532
 Коломієць Т. - 546
 Копань Л. - 513
 Копелєв Лев - 60
 Копиця Д. - 219
 Коптілов В. - 252
 Кордун В. - 275, 504, 571
 Кореневич Л. - 503, 576
 Корнійчук В. - 176
 Корнійчук О. - 566, 589
 Корогодський Р. - 60, 110, 117, 119, 158, 185, 187, 188, 194, 210, 214, 276, 339, 582
 Короленко В. - 251
 Коротич В. - 113, 154, 294, 441, 509, 516, 520, 525, 530, 533, 537, 538
 Кортасар Х. - 197
 Косів М. - 60, 71, 256
 Костенко Л. - 10, 12, 15, 19, 25-59, 64, 68, 69, 83, 94, 104, 114, 148-150, 219, 255, 338, 367, 373, 381, 389, 393, 441, 457, 461, 472, 482, 507, 508, 516, 517, 520, 521, 524, 526, 530, 546, 547, 576, 579, 585
 Костомаров М. - 413
 Костюченко В. - 142, 509
 Котляревський І. - 74, 171, 216, 220, 228, 234, 242, 244
 Котляров Б. - 553
 Коцюбинська К. Я. (Бедризова) - 249-251
 Коцюбинська М. - 10, 19, 35, 61, 62, 68-70, 72, 75, 81, 82, 98, 120, 216, 217, 242, 244, 248-281, 285, 340, 343, 344, 364, 365, 476, 483, 576, 582
 Коцюбинський М. - 88, 175, 236, 248, 250, 251, 253, 257, 269, 272, 274, 481
 Коцюбинський Х. - 248-250
 Коцюбинський Ю. - 269
 Кочур Г. - 68, 72, 95, 219, 255, 256, 339, 579
 Кошарська Г. - 35, 41
 Кошелівець І. - 20, 79, 109, 142, 144, 147, 148, 154, 216, 224, 228, 234, 235, 238, 241, 243, 245, 257, 460, 471, 505, 546, 547, 593
 Кравців Б. - 546
 Кравченко А. - 21
 Кравчук М. - 332, 410
 Красівський З. - 223, 242, 579
 Крижанівський А. - 357, 519, 520, 522, 532, 537, 576
 Кримський А. - 153
 Кримський С. - 366
 Крушельницька Л. - 250, 277
 Крюбе Е. - 72
 Кубійович В. - 471
 Кузякіна Н. - 91
 Куліш М. - 156
 Куліш П. - 271
 Кульчицький О. - 14, 413
 Кундера Мілан - 147
 Курбас Л. - 84
 Куримський А. - 258
 Куртене Б. де - 249
 Кучерявенко Н. - 263
 Кушнір В. - 60

Л

- Лаврінєнко Ю. - 28, 137
 Лафонтен Ж. - 95
 Ле І. - 511
 Левада О. - 531
 Левицький Л. - 257
 Левкович О. - 145
 Леконт де Ліль Ш. - 95
 Лемешева Л. - 576
 Ленін В. - 448, 552, 584, 585
 Лермонтов - 530
 Лессінг Г.-Е. - 477
 Летурно - 339
 Липа Ю. - 410, 411, 413
 Литвин М. - 145
 Литвинов В. - 441, 474
 Лисенко-Єржиківська Н. - 21
 Лищенко О. К. - 9, 104
 Лівіцька-Холодна Н. - 272
 Лісовський Я. - 145
 Лобачевський - 567
 Логвин Г. - 257, 265
 Логвин М. - 66
 Логвин Ю. - 563
 Логвиненко М. - 549
 Лондон Дж. - 116
 Лотман Ю. - 8
 Лубківський Р. - 542
 Лукаш М. - 68, 256, 357, 451, 579
 Лук'янова В. - 157
 Луцький Ю. - 217, 222, 224-228, 230, 233, 274
 Лучук В. - 530, 546
 Лютий Г. - 484
- Макаров А. - 33, 113, 339, 342, 345, 353, 354, 468, 513, 541, 561, 565
 Максимович Д. - 95
 Максимович М. - 122
 Маланчук В. - 157
 Маларме - 339
 Малиновська М. - 544, 545, 549, 554, 561
 Малишко А. - 290, 292, 443, 508, 520, 528, 531, 535, 537, 538
 Мамайсур Б. - 68, 69, 482, 486, 487, 542
 Мамчур С. - 82
 Манн Т. - 196
 Маноха І. - 11, 13
 Маняк В. - 561
 Маринович М. - 73, 264
 Маркес Г. - 197
 Маркс К. - 448
 Марченко В. - 74, 75, 232, 272
 Масенко Т. - 519, 522, 537
 Маслюк В. - 164
 Магусевич М. - 264
 Маяковський В. - 530
 Медвідь В. - 576, 578, 580
 Меженко Ю. - 250
 Мейгеш Ю. - 567
 Мельник В. - 575, 581
 Мельничук Т. - 278
 Менкуш Г. - 145
 Мережковський - 339
 Мешко О. - 220, 232
 Микитенко - 589
 Минко В. - 507
 Мирний П. - 88, 218
 Мисик В. - 291, 576
 Мишанич О. В. - 254
 Мінкова Л. - 258
 Міняйло В. - 443
 Мовчан П. - 424, 492, 542
- М
- Мазєпа І. - 165, 290
 Майборода П. - 145

Мовчан Р. - 164
 Мозолевський Б. - 68, 242, 357,
 464, 481, 482, 484, 579
 Монтень - 338
 Мопассан Гі де - 96
 Моргаєнко П. - 507, 532, 535
 Морен Е. - 239
 Моренець В. - 36, 127, 128,
 284, 291, 304, 306, 355,
 474
 Мороз В. - 220
 Морозов В. - 145
 Москаленко М. - 97, 99
 Москалець К. - 587
 Моторнюк І. - 557, 559, 562,
 563, 568
 Мунье Е. - 12, 14, 19
 Муратов І. - 94
 Мушак Ю. - 37
 Мушинка М. - 260
 Мушкетик Ю. - 94

Н

Нагнибіда М. - 519, 520
 Наєнко М. - 582
 Наливайко Д. - 203
 Негода М. - 108
 Неживий О. І. - 72
 Некрасов В. - 451, 482
 Нечерда Б. - 542
 Нечуй-Левицький І. - 413
 Никанорова О. - 305, 340, 560
 Ніцше Ф. - 398
 Новиченко Л. - 261, 443, 507,
 519, 522, 523, 526, 527,
 533, 554, 559, 564, 565
 Норвід Ц. - 95
 Носань С. - 145
 Ньютон Дж. - 451

О

Овсянико-Куликовський - 249
 Околітенко Н. - 572, 579
 Олійник Б. - 74, 111, 113, 130,
 380, 428, 507, 516, 517,
 540
 Олійник С. - 450, 459
 Онойко В. - 108, 109
 Орач Олег - 450
 Оріховський С. - 442
 Оровецький П. - 507
 Ортега-і-Гасет - 593
 Осадчий В. - 119, 353, 354
 Осика Г. - 68, 290
 Остапенко-Щербань В. - 101
 Острик М. - 528, 529, 564
 Осьмачка Т. - 192
 Охрімович А. - 276

П

Павличко Д. - 64, 159, 508,
 517, 525, 560, 576
 Павлишин М. - 178, 471, 473,
 479, 489, 582
 Паламарчук Г. - 278
 Панч П. - 507
 Панченко В. - 40, 57
 Паньков Н. - 167, 168
 Параджанов С. - 257, 373, 444,
 482
 Паскаль Б. - 326
 Пастернак Б. - 290
 Патока В. - 21
 Пахаренко В. - 126
 Пахльовська О. - 17, 28, 582
 Пашкевич А. - 145
 Пашко А. - 276
 Пашковський Є. - 587
 Пашенко В. - 222, 223
 Педа П. - 522
 Пелех П. - 156

Первомайський Л. - 30, 576
 Перепада А. - 64, 65, 112, 116,
 119, 120, 256
 Петефі Ш. - 491
 Петренко Ю. - 546
 Петріашвілі Г. - 299
 Петрова П. - 88
 Пивоварська А. - 150, 210
 Підгорний М. - 291, 512
 Підмогильний В. - 153, 163,
 175
 Підпалій В. - 113, 542
 Підсуха О. - 519, 522, 525
 Пінчук С. - 557
 Платон - 97, 272
 Плахотнюк М. - 68, 120, 121
 Плачинда - 513, 567
 Пліфон Г. Г. - 96, 97
 Плужник Є. - 77, 153, 276, 591
 Погрібний А. - 492
 Погружалський - 67
 Поліщук К. - 153
 Попович Є. - 64, 158
 Попович М. - 366, 452, 455,
 461, 470, 475
 Потебня О. - 481, 499
 Потьомкін - 117
 Превек Ж. - 261
 Приходько Н. - 546
 Прісовський Є. - 309
 Пшибишевський - 339
 Пушкін О. - 534
 П'янов В. - 120, 519, 522, 531

Р

Равлюк М. - 93, 550, 552, 568
 Райніс Я. - 427
 Райс - 181
 Раскін Д. - 477, 478
 Рафаель - 585
 Рачук М. - 121

Ремарк Е.-М. - 535
 Рембо А. - 116
 Рильський М. - 251, 291-293,
 520, 522, 530, 532, 535,
 536, 539, 576
 Рід Дж. - 506
 Різниченко О. - 298-331
 Рікер П. - 11
 Рільке Р.-М. - 272
 Ріман - 567
 Рогоза - 515
 Розанов - 339
 Ромашенко В. - 554
 Роменець В. - 11, 13
 Ронсар П. - 72, 95
 Рот Ф. - 147
 Рубан В. - 68
 Руденко М. - 68, 242
 Рудь М. - 559
 Ркульфо Х. - 197
 Русанівський В. - 252
 Русенко П. - 225
 Руссо Ж.-Ж. - 7, 477
 Рябокляч Б. - 357

С

Сааді - 398
 Савицький Р. - 145
 Савич І. - 530
 Саченко М. - 579
 Сакович К. - 442
 Салига Т. - 305, 325
 Сартр Ж.-П. - 46, 204, 212,
 398, 577
 Сар'ян - 135
 Сахаров - 228
 Саченко М. - 574
 Сверстюк Є. - 10, 19, 60, 61,
 64-69, 72, 75, 82, 92, 100,
 101, 104, 109-111, 114-
 117, 120, 122, 144, 158,

- 216–231, 233–248, 254, 257, 258, 262, 265, 269, 270, 275, 277, 334, 337, 339, 424, 440, 457, 465, 483, 504, 505, 524, 527, 528, 544, 553, 554, 574, 576, 579, 582–594
- Свідзінський В. – 226, 417, 589
- Світлична Л. – 19, 67, 70–76, 82, 83, 97, 268, 573
- Світлична М. – 62
- Світлична Н. – 19, 62, 63, 71, 72, 82, 87, 97, 110, 262
- Світличний І. – 10, 59–100, 104, 105, 112, 116–121, 158, 219, 220, 225, 228, 242, 254, 255, 257–259, 262, 265, 266, 268, 272, 275, 277, 334, 337, 339, 357, 396, 445, 465, 482, 529–533, 535, 548, 551, 552, 576, 579
- Святослав (князь) – 474
- Севрук Г. – 4, 60, 68, 75, 82, 158, 219
- Семикіна Л. – 60, 68, 120, 219, 255
- Семенко М. – 526
- Сеник Л. – 554, 557–559, 565, 568
- Сенін – 512
- Сент-Екзюпері – 116, 220, 242
- Сенченко І. – 156, 443, 589
- Сенюк О. – 159
- Сервантес – 61, 218, 242
- Сердюк-Баран Л. – 101
- Серпілін Л. – 94
- Сивокінь Г. – 259, 559, 575
- Сидоренко В. – 358
- Сизоненко Г. – 101
- Симоненко А. – 101
- Симоненко В. – 5, 9, 12, 59, 61, 64, 66, 68, 69, 82, 87, 100–145, 219, 220, 242, 357, 364, 381, 389, 393, 437, 444, 445, 453, 475, 482, 507, 516, 517, 534, 536, 537, 539, 540, 576, 586
- Сингаївський М. – 113, 154, 507, 516, 520, 525
- Сіренко М. – 114
- Скирда Л. – 542
- Сковорода Г. – 17, 151, 153, 156, 158, 159, 165, 175, 377, 408, 456, 466, 481, 499
- Скочко П. – 159
- Скрипник М. – 262
- Скунць П. – 113, 531, 534, 535
- Скуратівський В. – 574
- Слабошпицький М. – 412, 413
- Словацький Ю. – 95, 491
- Смаль-Стоцький С. – 236
- Смотрицький М. – 442
- Снегирьов Г. – 451, 534
- Сократ – 272
- Солецький О. – 185
- Солженіцин О. – 232, 257
- Солнцева Ю. – 286
- Соловей Е. – 81, 325
- Сом М. – 519, 522, 523, 537, 546
- Сосюра В. – 576
- Спенсер – 154
- Спіноза – 338
- Сталін – 218, 447, 530, 546, 547
- Стась А. – 30
- Стельмах М. – 94, 250, 443, 527, 552
- Стендаль – 242
- Стенчук Б. – 448, 450
- Степаненко А. – 156

- 426, 494, 506, 569, 570, 583
- Стефанік В. – 171, 250, 253, 272, 274, 291, 414, 535
- Стриженюк О. – 546
- Строковський М. – 507
- Стус В. – 20, 60, 62, 64, 65, 68–70, 72, 74, 82, 83, 97, 100, 101, 119, 142, 143, 158, 220, 228, 232, 242, 254, 255, 257, 258, 260, 262, 264, 265, 268–270, 272, 273, 275–277, 279–281, 295, 317, 334, 343, 357, 389, 396, 417, 419, 423, 437, 445, 482, 486, 516, 540, 541, 549, 554, 575
- Стус Д. – 269
- Сулима М. – 4, 21
- Суровцова Н. – 70, 272, 276, 277
- Суслов М. – 536
- Суховершко Г. – 103
- Сюперв'ель Ж. – 95
- Т
- Табачковський В. – 136, 326
- Таборі П. – 71
- Талалай Л. – 291, 295, 298, 301, 305, 310, 313, 464, 484
- Талалай Р. – 298–301
- Танюк Л. – 65, 66, 68, 119, 219, 483, 573, 579
- Таран Л. – 166, 341, 345
- Тарасюк Г. – 299
- Тарнавський О. – 442, 473
- Тарнашинська Л. – 10, 12, 16–19, 36, 150, 159, 164, 181, 215, 239, 240, 243, 302, 305, 317, 320, 323, 341, 348, 411, 414, 420, 426, 494, 506, 569, 570, 583
- Твардовський – 367, 530
- Теліга О. – 272, 279, 546
- Тельнюк С. – 358, 513, 532, 554, 557, 561
- Тен Б. – 153, 154, 336
- Тименко Г. – 482, 542, 579
- Тихий Н. – 276
- Тичина Л. – 251
- Тичина П. – 30, 135, 233, 242, 250, 273, 275, 284, 292, 520, 531, 532, 538, 576, 583
- Ткаченко А. – 142, 376, 383, 386, 387, 492
- Ткаченко Ю. – 68
- Ткачук М. – 462, 474
- Толстой Л. – 135, 233, 301, 477, 478
- Тома Пітер А. – 450
- Транквіліон – 442
- Третяков Р. – 114, 531, 532
- Трофимук С. – 559
- Тургенєв – 218, 242
- Тютчев – 526
- Тютюнник Григорій – 12, 20, 276, 290, 291, 332, 357, 390–432, 434–439, 483, 516, 544, 545, 561, 567, 571
- Тютюнник Григорій – 20, 94, 390, 391, 393, 397–399, 402, 425, 443, 486, 527
- У
- Уїтмен У. – 520
- Українка Л. – 88, 171, 219, 255, 272, 481, 535, 546
- Упіт А. – 488
- Ушаков М. – 532

Ф

Федорів Р. – 567
 Федорчук – 75
 Федькович Ю. – 159, 161
 Фелліні – 339
 Фізер І. – 481
 Філянський М. – 163
 Фолкнер В. – 155, 182, 184
 Франко З. – 264, 447
 Франко І. – 79, 88, 151, 153,
 219, 226, 236, 317, 410,
 411, 426, 462, 488, 534,
 549, 558, 562, 563, 568,
 569
 Фройд – 149
 Фролова К. – 561, 567
 Фуентес К. – 197

Х

Халимоненко Г. – 120
 Хамітов Н. – 172, 173, 426,
 316, 320
 Харчук Б. – 357, 561
 Хвильовий М. – 432
 Хижняк А. – 507
 Хмельницький Б. – 121, 285,
 290
 Холодний М. – 68, 72, 512, 532,
 542, 575
 Хом'яков – 490
 Хорунжий А. – 532, 454
 Хрущов М. – 68, 536, 585

Ц

Цвейг С. – 535
 Цвєтаєва М. – 272
 Цицерон – 272
 Цмокаленко Д. – 513

Ч

Чарівна О. – 236
 Чердаклі А. – 35
 Черненко О. – 20, 274, 390,
 397, 402, 437
 Чернишевський М. – 74, 584
 Чичибабін В. – 482, 486
 Чмихова Є. – 513
 Чорновіл В. – 64, 155, 220, 255,
 257, 262, 337
 Чубай Г. – 68, 482
 Чумак В. – 153, 154

Ш

Шаміссо А. – 242
 Шамота М. – 259, 513, 566,
 567
 Шаховський Ю. – 236, 553
 Шевельов Ю. – 236, 457
 Шевченко А. – 429, 433
 Шевченко Т. – 88, 90, 106, 110,
 117, 122, 129, 139, 142,
 161, 163, 165, 218, 219,
 226, 232, 235–238, 242, 252,
 253, 255, 259–261, 266, 269,
 271, 274, 291, 299, 307,
 423, 425, 427, 479–481, 489–
 492, 498, 525, 531
 Шевчук А. – 153
 Шевчук В. – 10, 17, 19, 20, 59,
 68, 88, 118, 134, 146–215,
 368, 393, 420, 444, 483,
 504, 505, 507, 515, 516,
 532, 543, 544, 561, 580,
 582, 584–594
 Шевчуки (брати) – 509, 531
 Шекспір В. – 299, 478
 Шелест Ю. – 444, 493
 Шеллер М. – 14

Шепітько Л. – 283
 Шеремет М. – 292, 519–521,
 524, 529–532, 535
 Шерех-Шевельов Ю. – 457
 Шигі Е. – 451
 Шиллер Ф. – 225, 477, 478,
 491
 Шлемкевич М. – 413
 Шопен – 272
 Шопенгауер – 154, 338
 Шостакович – 135
 Шпрангер Е. – 10
 Штерн В. – 10
 Штонь Г. – 575, 576, 580, 581
 Шукшин В. – 405, 418
 Шумило М. – 507, 532
 Шумійко В. – 145
 Шумук – 220
 Шупта Д. – 287

Щ

Щербак Ю. – 503, 507, 510

Щербань П. – 101
 Щербань Ф. – 101
 Щербицький В. – 263, 444, 493

Ю

Юм Д. – 326, 327
 Юркевич П. – 17, 34, 215, 408
 Юрчук О. – 385
 Юхимович В. – 532

Я

Яворівський В. – 563
 Янів В. – 413
 Яновський Ю. – 290, 291, 535
 Янченко А. – 545
 Яременко В. – 158, 160, 164,
 589
 Яременко С. – 145
 Яровий О. – 578
 Ярошкевич М. – 554
 Ясперс – 212

Коротка довідка про автора

ЛЮДМИЛА ТАРНАШИНСЬКА – старший науковий співробітник Відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Тривалий час працювала в редакціях газет «Друг читача» та «Літературна Україна».

Закінчила Київський державний університет імені Т. Г. Шевченка. Стажувалася в Українському Вільному Університеті (Мюнхен): доктор філософії (диплом PhD Українського Вільного Університету), у Варшавському університеті (Польща). Кандидат філологічних наук.

Авторка книжок: монографії «Художня галактика Валерія Шевчука. Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури» (К., 2001), літературно-критичних текстів «Сезон вічності» (Львів–Париж–Цвікау, 2001), «Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї» (К., 2001), «Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології» (К., 2008), а також прозових книг «Сходження на Фудзіяму» (Львів, 1999), «Парасоля на кожен дощ» (К., 2008), збірки лірики «Луна мовчань» (К., 2005), «Його Величність Час. Варіації на (філосо)тему» (К., 2010), авторської серії біобібліографічних літературознавчих нарисів «Шістдесятництво: профілі на тлі покоління» (у співавторстві з бібліографами Національної Парламентської бібліотеки України), співавтор низки колективних праць, автор сотень наукових, літературознавчих, літературно-критичних, культурологічних та ін. публікацій у наукових, літературно-мистецьких збірниках та періодичних виданнях України та українського зарубіжжя. Новели друкувалися в перекладі німецькою мовою в укладених і виданих у видавництві «Brodina Verlag» (Німеччина) Анною-Галею Горбач антологіях української прози «Stimmen aus Tschornobyl. Eine Anthologie» («Голоси з

Чорнобиля», 1996) та «Die Kürbisfürstin. Eine Anthologie zum Frauenthema in der Ukraine» («Гарбузова княгиня», 1999).

Член Національної Спільки письменників України. Лауреат літературних премій: ім. акад. О. Білецького, ім. І. Кошелівця, «Благовіст», Фонду Воляників-Швабінських при Фундації Українського Вільного Університету в Нью-Йорку та ін.

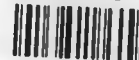
Наукові інтереси – українська література ХХ–ХХІ ст. (історико-поетикальний аспект), теорія літератури, компаративістика (українська література в контексті європейської культури), література українського зарубіжжя, психологія творчості, сучасний літературний процес. Досліджує проблематику українського шістдесятництва.

ЗМІСТ

Зоряний інтеграл знакового покоління: персоналістський вимір	7
ЧАСТИНА I. Я – ОБЕРНЕНЕ СВІТОВІ	23
Художній час як категорія індивідуального «Я»: творчість Ліни Костенко	25
Письменник як «відкрита система»: домінанта художнього бачення Івана Світличного	59
«Ти сам – свобода»... ..	59
По цей бік, де Світличний.....	62
Міряти високою мірою.....	76
Післяслово.....	98
«Поетика поривань» як естетична норма: Василь Симоненко	100
«Симоненко – ідея»	100
Високі реєстри слова як потреба часу.....	122
Самодостатність кожного «Я» – принцип творення внутрішнього світу героя: Валерій Шевчук	146
Його Кастальське джерело.....	146
Поетика повсякдення: філософсько-естетичний зріз.....	166
Візія України Валерія Шевчука.....	176

Філософські універсалії: компаративний вимір	182
Від екзистенційної «естетики абсурду» – до метафоричного закону піраміди	202
Категорія ідеального як художня та життєва практика: Євген Сверстюк	216
«Свобода думки, духу й чину...»	216
«Дні без надій і втіх...»	217
Вистраждано власним життям.....	229
Персоналізм як призма художнього бачення: Михайлина Коцюбинська	248
Гармонія парадоксів як художнє надзавдання: Микола Вінграновський	282
На срібному березі Миколи Вінграновського.....	282
«...І обертається з землею Україна»	304
Уява – домінанта художнього світу: поетичні метаморфози Ірини Жиленко	334
«Земля обітована, якої на землі нема...»	334
Художнє оркестрування буденності: баладний вектор Івана Драча	361
«Навіщо я? Куди моя дорога?..»	362
«...А в слові вибухне усе!»	373
Біль – як четверте мистецтво: «спостережний пункт» прози Григора Тютюнника	390
«...Мав душу, як відкрита рана»	395
...Немає загадки таланту? Є: «Думати на папері»	402
Постскрипtum: «Домучуйте когось іншого...»	425
Талант бачити культуру як цілісність: Іван Дзюба в контексті своєї доби	440
Знакова постать українського шістдесятництва	443
У пошуках «одухотвореної істини».....	472

ЧАСТИНА II. З ДОСЛІДНИЦЬКОГО АРХІВУ: ПРОЕКЦІЇ ТА РЕТРОСПЕКЦІЇ	501
...Свято, яке не повертається?	503
Два роки, що потрясли..., або Коли редактор кличе на допомогу Конфуція	506
Українські шістдесятники: які вони і навіщо? (Тексти і контексти: за матеріалами періодики 60–70-х рр. ХХ ст.)	516
I. Під обстрілом критики...	516
II. ...А методи?	547
Шістдесятництво як міф чи профілі на тлі покоління? Суб'єктивні нотатки учасниці конференції	570
Ефект фокуса	571
Індивідуалізація голосу	574
Синдром білого коня Шептала	577
Свято, яке не повертається	579
P.S. Із дня сьогоднішнього	582
Вартості, стереотипи: погляд зсередини. Письменницький діалог: Євген Сверстюк і Валерій Шевчук	583
Коментар поза диктофоном – навздогін часові	593
ДОДАТКИ	595
Вибрана бібліографія Л. Тарнашинської з проблематики українського шістдесятництва	597
Окремі видання	597
Наукові праці, статті, рецензії	598
Фотоматеріали	605
Іменний покажчик	613
Коротка довідка про автора	626



Людмила Тарнашинська

**УКРАЇНСЬКЕ ШІСТДЕСЯТНИЦТВО:
профілі на тлі покоління**

(Історико-літературний та поетикальний аспекти)

Відповідальний за випуск *Ростислав Семків*.
Випусковий редактор *Наталія Ксьондзик*.
Літературний редактор *Лариса Білик*.
Макет і верстка *Святослава Бичка*.
Коректор *Лідія Железна*.
Художнє оформлення *Миколи Леоновича*.

Підписано до друку 28.03.2010.

Формат 84 × 108/32. Тираж – 1000 прим.

Папір офсетний. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 33,18.

Зам. № 10-125.

«Смолоскип»

04071, Київ, вул. Межигірська, 21.

Тел./факс (380-044) 425-23-93

E-mail: mbf.smoloskyp@gmail.com

Internet www.smoloskyp.org.ua

Державний реєстраційний номер 2348 від 21.11.2005.

Віддруковано

в ВАТ «Білоцерківська книжкова фабрика»,
09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.

12
100

Тарнашинська Людмила

T21 УКРАЇНСЬКЕ ШІСТДЕСЯТНИЦТВО: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти). – К.: Смолоскип, 2010. – 632 с.

ISBN 978-966-2164-06-6

У монографії досліджуються історико-літературний та поетикальний аспекти українського шістдесятництва в іменах. Такий персоналістський вимір (окремі профілі на тлі покоління) дозволяє читачеві побачити епоху і в постатях, і через призму творчості, а також скласти уявлення про «зоряний інтеграл» того покоління, яке залишило такий значний слід у свідомості українства.

Видання розраховане на науковців, викладачів, студентів, аспірантів, широке коло тих, кого цікавить історія та проблематика українського шістдесятництва.

ББК 83.34УКР6