ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Данчишин Назар Романович

УДК 821.161.2–1.09“19”

ДИСЕРТАЦІЯ

ПОЛІФОНІЯ ПОЕТИЧНИХ СВІТІВ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ, РОМАНА КУДЛИКА ТА ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ

10.01.01 українська література

Подано на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ Н. Р. Данчишин

Науковий керівник: *Крупач Микола Петрович*, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка.

Львів – 2021

АНОТАЦІЯ

Данчишин Н.Р. **Поліфонія поетичних світів Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 «Українська література» – Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2021.

Зміст анотації. Дослідження творів львівських поетів періоду 1960–1970-х років має важливе значення в контексті історико-літературного осмислення їхньої ролі та місця в українському літературному процесі. Зокрема, поезії Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая є джерелами, з яких можна дізнатися як про художньо-естетичні домінанти цих авторів, так і про вплив суспільно-політичних умов доби, коли вони творили. Тоді атмосфера постійного ідеологічного тиску та неможливість реалізації мистецької свободи породжувала літературу в річищі «соцреалістичного методу», з одного боку, і яскраву, здебільшого андеґраундну творчість усупереч нав'язуваним нормам совєтської пропаганди, – із другого. Закономірно, що твори тих, хто не дотримувався політико-ідеологічних вимог, були в ті часи здебільшого табуйованими.

Життя й творчість І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая слугують одними з найпомітніших виявів як культурно-світоглядного, так і політичного протестів у західному реґіоні України. Дисертація висвітлює особливості поетичної спадщини цих трьох авторів, окреслює спільні й відмінні риси у творах та відчуванні світу. Пропоноване дослідження є спробою розкрити багатоголосся їхніх поетичних творів, написаних у період 1960–1970-х років. Тож ці тексти розглянуті крізь призму художньо-естетичних схожостей і відмінностей, які утворюють своєрідну поетичну поліфонію.

У **першому розділі** «Контекст і підтекст доби в поезії Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая» окреслені особливості суспільно-

політичних умов доби та як вони відобразилися в поезії досліджуваних поетів. Він містить чотири підрозділи.

Перший підрозділ – «Життя у «великій» і «малій» зонах: суспільно-політичні умови 1960–1970 років» – присвячений розгляду суспільно-політичної ситуації, за якої творили досліджувані автори.

У другому підрозділі – «“Монофонія” у поетичній поліфонії Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая» – окреслені теоретичні аспекти роботи.

У третьому підрозділі – «Поезія як визволення із віртуальної в’язниці: образи тюрми та замкненого простору» – продемонстровані притаманні творчості трьох поетів образи, що випливають з умов тодішньої дійсності.

Четвертий підрозділ – «Обряд «відчинення верби» як вихід за фізичні і духовні ґрати» – містить аналіз поезій на тему визволення ліричних героїв із в’язниці тогочасся.

Другий розділ має назву «Слідами “урваних ліній” життя та творчості». У ньому розглянута тему «дороги» як у контексті осмислення шляху досліджуваних поетів, так і безпосереднього вияву її в їхніх художніх текстах. У назві розділу використано метафору І. Калинця про «урвані лінії долі», що, як життєві дороги, відображені на долоні людини. Їхній рух сповнений переплетень і раптових переривань. Кожна така лінія – це складник поетичного багатоголосся.

У першому підрозділі – «Занурений у реальність ідеальний світ: “Via Dolorosa” Ігоря Калинця» – йде мова про образ дороги як програмовий у творчості І. Калинця. З нього починається його перша збірка, надихаючи ліричного суб’єкта рухатися до незвіданого. Згодом, із кожною новою збіркою, дедалі більше переплітаючись із «реаліями», ця дорога поета в його текстах перетворюється на хресну.

У другому підрозділі – «Абриси дороги та бездоріжжя в поезії Григорія Чубая» – здійснена спроба аналізу образів Чоловіка та Жінки, які у творчості

Г. Чубая уособлюють стремління до руху навіть у середовищі непевного бездоріжжя та недерміноватості кінцевого пункту подорожі.

У третьому підрозділі – «Хроніка ‘‘нічної Одіссеї’’ та ‘‘кульбабинки’’ пророцтв: діалог метафор Ігоря Калинця та Григорія Чубая» – здійснена спроба осмислення переплетень творчого та життєвого шляхів І. Калинця та Г. Чубая, зокрема, про присвячений І. Калинцеві вірш Г. Чубая «Хроніка», цикл І. Калинця «Нічною Одіссеєю», збірку І. Калинця «Спогад про світ», епіграфом до якої є рядки з «Плачу Єремії» Г. Чубая, а також про образ трави як «завойовниці гудрону» (І. Калинець) і тої, що вижила, хоч «гудроном гарячим напоєна» (Г. Чубай) тощо.

Третій розділ – «Сакральність еросу в поезіях Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая» – присвячений розгляду еросу у творчості досліджуваних поетів (зокрема, інтертекстуальним зв’язкам їхніх текстів – приміром, у декотрих текстах поряд із сакралізацією еросу, що своєю вітаїстичністю протиставлений танатосу, відбувається своєрідна «десакралізація» євангельського простору та «апокрифізація» архетипного образу жінки).

Розділ складається із чотирьох підрозділів, однойменних із аналізованими творами, у яких найвиразніше висвітлена окреслена ця тема.

Перший підрозділ – «Поема Романа Кудлика “Зелені радощі трави”» – містить аналіз поеми Р. Кудлика «Зелені радощі трави».

Другий підрозділ – «Цикл віршів Ігоря Калинця “Автопортрет з крилом архангела”» – присвячений аналізу поетичного циклу І. Калинця «Автопортрет з крилом архангела».

Третій підрозділ – «Поема Григорія Чубая “Марія”» – присвячений аналізу поеми Г. Чубая «Марія».

Четвертий підрозділ – «Поема Ігоря Калинця “Осіння Магдалина”» – містить аналіз поеми І. Калинця «Осіння Магдалина».

Четвертий розділ – «Мова мовчання в поетичних світах Ігоря Калинця, Григорія Чубая, Романа Кудлика» – присвячений розгляду теми

мовчання у творах досліджуваних поетів, яка сильно вплинула на образність їхніх творів і, крім того, стала однією з визначальних рис як поезії, так і певних періодів у біографіях авторів. Розділ має чотири підрозділи.

У першому підрозділі – «Метафори мовчання та слова в поезії Ігоря Калинця» – здійснена спроба узагальнення теми мовчання у творчості І. Калинця.

Другий підроділ – «Про що мов(ч)ить Григорій Чубай» – присвячений темі мовчання в поезії та долі Г. Чубая, зокрема в поемі «Говорити, мовчати і говорити знову».

У третьому підрозділі – «Поліфонія образу осені в поезії Романа Кудлика, Григорія Чубая та Ігоря Калинця» – продемонстровані співзвуччя та відмінності образу осені як вияву мовчання у творчості досліджуваних авторів.

Четвертий підрозділ – «Мовчання та “мова сльози” у поетичних світах Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая» – присвячений аналізу образів мовчання та сльози й плачу у творах трьох досліджуванихпоетів.

П’ятий розділ – «Синестезія в ліриці Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая» – присвячений аналізу поезії трьох досліджуваних авторів у контексті поєднання в одному художньому засобі кількох асоціацій, спричинених синтезом різних видів відчуттів.

Дисертація вперше розглядає творчість І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая в розрізі поліфонії їхніх поетичних світів – у порівняльному аспекті їхніх текстів на тлі тогочасниго суспільно-політичної ситуації. У дослідженні здійснена спроба представити поетичну творчість І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая як із погляду неповторності та винятковості ідіостилю кожного поета, так і з позиції схожості (художньо-естетичної, тематичної тощо), а також розкрити багатство звучання поетичних голосів трьох авторів на тлі однієї епохи, якій протистояли та яку водночас відображали в цьому протистоянні їхні поезії.

Тож у роботі окреслені три шляхи спротиву тоталітарній совєтській дійсності, якій автори аналізованих творів протиставили високу поезію. Важливим здобутком дослідження стала своєрідна розгерметизація складних поетичних образів і показ прихованого творчого діалогу між трьома львівськими поетами. Навіть у зовні аполітичних поезіях трьох авторів виявлений вплив тодішньої атмосфери перебування в «зоні» (в'язниці) – чи то фізичній, чи то духовній.

Ключові слова: Ігор Калинець, Роман Кудлик, Григорій Чубай, шістдесятництво, українська поезія 1960-70-х років, поліфонія поетичних світів, концепт еросу, образ мовчання, синестезія, образ дороги, образ в'язниці, замкнений простір, «Велика» та «мала» зони.

SUMMARY

Danchyshyn N.R. **Polyphony of the poetic worlds of Ihor Kalynets, Roman Kudlyk and Hryhoriy Chubay. – Qualifying scholarly work submitted as a manuscript.**

Dissertation for a candidate degree in philology (Doctor of Philosophy) within the specialty 10.01.01 “Ukrainian Literature” – Ivan Franko National University of Lviv – Lviv, 2021.

Contents of the summary. The study of the works of Lviv poets of the period 1960–1970 is important in the context of historical and literary understanding of their role and place in Ukrainian literary process. In particular, the poetry of Ihor Kalynets, Roman Kudlyk and Hryhoriy Chubay are sources from which one can learn about the artistic and aesthetic dominants of these authors, as well as about the influence of socio-political conditions of the time when they created. At that time, the atmosphere of constant ideological pressure and the impossibility of realizing artistic freedom gave rise to literature in the stream of the "socialist-realist method", on the one hand, and bright, mostly underground works contrary to the imposed norms of Soviet propaganda. Naturally, the works of those who did not comply with political and ideological requirements were mostly taboo at that time.

The life and work of I. Kalynets, R. Kudlyk and H. Chubay are one of the most notable manifestations of both cultural and ideological protests in the western region of Ukraine. The dissertation highlights the features of the poetic heritage of these three authors, outlines the common and distinctive features in the works and the feeling of peace. The proposed study is an attempt to reveal the polyphony of their poetic works written between the 1960s and 1970s. Therefore, these texts are considered through the prism of artistic and aesthetic similarities and differences that form a kind of poetic polyphony.

The first chapter "Context and subtext of the day in the poetry of Ihor Kalynets, Roman Kudlyk and Hryhoriy Chubay" outlines the features of socio-

political conditions of the day and how they are reflected in the poetry of the studied poets. It contains four sections.

The first unit – "Life in the" big "and" small "zones: socio-political conditions of 1960–1970" – is devoted to the socio-political situation in which the authors studied.

The second unit – "Monophony in the poetic polyphony of Ihor Kalynets, Roman Kudlyk and Hryhoriy Chubay" – outlines the theoretical aspects of the work.

The third unit, "Poetry as Liberation from a Virtual Prison: Images of Prison and Enclosed Space", showcases the images inherent in the three poets' work that emerge from the conditions of reality at the time.

The fourth unit, The Willow Opening Rite as an Exit from the Physical and Spiritual Bars, contains an analysis of poems on the release of lyrical heroes from the prison of that time.

The second chapter is entitled "Traces of" broken lines "of life and work". It considers the topic of "roads" both in the context of understanding the path of the studied poets, and its direct manifestation in their artistic texts. The title of the section uses the metaphor of I. Kalynets about "broken lines of destiny", which, like life paths, are reflected on a person's palm. Their movement is full of weaves and sudden interruptions. Each such line is a component of poetic polyphony.

The first unit – "The ideal world immersed in reality: "Via Dolorosa" of Ihor Kalynets" – is about the image of the road as a program in the work of I. Kalynets. It is the beginning of his first collection, inspiring the lyrical subject to move into the unknown. Eventually, with each new collection, becoming more and more intertwined with "realities", this path of the poet in his texts turns into a cross.

In the second unit – "Outlines of the road and off-road in the poetry of Hryhoriy Chubay" – an attempt is made to analyze the images of Man and Woman, which in the work of H. Chubay embody the desire to move even in uncertain off-road and indefinite end point of travel.

In the third unit – "Chronicle of the "Night Odyssey" and "Dandelion "of Prophecies: a dialogue of metaphors by Igor Kalynets and Hryhoriy Chubay" – an attempt was made to comprehend the intertwining creative and life paths of I. Kalynets and H. Chubay, in particular, H. Chubay's poem "Chronicle", I. Kalynets 'cycle "Night Odyssey", I. Kalynets' collection "Memory of the World", the epigraph to which are lines from "Crying Jeremiah" by H. Chubay, as well as the image of grass as "the conqueror of tar" (I. Kalynets) and the survivor, although "soaked in hot tar" (H. Chubay), etc.

The third chapter – "Sacrality of eros in the poetry of Ihor Kalynets, Roman Kudlyk and Hryhoriy Chubay" – is devoted to the consideration of eros in the works of poets (in particular, the intertextual connections of their texts – for example, in some texts along with the sacralization of eros, there is a kind of "desacralization" of the evangelical space and "apocryphal" archetypal image of women). The chapter consists of four subsections of the same name with the analyzed works, in which the outlined theme is most clearly covered.

The first unit – "Poem of Roman Kudlyk" Green joys of grass "" – contains an analysis of the poem R. Kudlyk "Green joys of grass".

The second unit – "Cycle of poems by Ihor Kalynets" "Self-portrait with the wing of the archangel" – is devoted to the analysis of the poetic cycle of I. Kalynets "Self-portrait with the wing of the archangel".

The third unit – "Poem of Hryhoriy Chubay "Maria"– is devoted to the analysis of the poem by G. Chubay" Maria ".

The fourth unit – "Ihor Kalynets' Poem "Autumn Magdalene"" – contains an analysis of I. Kalynets' poem "Autumn Magdalene".

The fourth chapter – "The language of silence in the poetic worlds of Ihor Kalynets, Hryhoriy Chubay, Roman Kudlyk" – is devoted to the theme of silence in the works of poets, which strongly influenced the imagery of their works and, moreover, became one of the defining features of poetry and certain periods in the biographies of the authors. The chapter has four units.

In the first unit – "Metaphors of silence and words in the poetry of Ihor Kalynets" – an attempt was made to generalize the theme of silence in the works of I. Kalynets.

The second unit – "What does (say) Hryhoriy Chubay" – is devoted to the theme of silence in poetry and the fate of H. Chubay, in particular in the poem "Speak, be silent and speak again".

The third unit – "Polyphony of the image of autumn in the poetry of Roman Kudlyk, Hryhoriy Chubay and Ihor Kalynets" – demonstrates the consonances and differences of the image of autumn as a manifestation of silence in the works of the authors.

The fourth unit – "Silence and the "language of tears" in the poetic worlds of Ihor Kalynets, Roman Kudlyk and Hryhoriy Chubay" – is devoted to the analysis of images of silence and tears and crying in the works of three studied poets.

The fifth chapter – "Synesthesia in the lyrics of Ihor Kalynets, Roman Kudlyk and Hryhoriy Chubay" – is devoted to the analysis of the poetry of the three authors in the context of combining several associations in one artistic medium, caused by the synthesis of different types of sensations.

The dissertation for the first time considers the works of I. Kalynets, R. Kudlyk and H. Chubay in the context of the polyphony of their poetic worlds – in the comparative aspect of their texts against the background of the then socio-political situation. The study attempts to present the poetic work of I. Kalynets, R. Kudlyk and H. Chubay both in terms of uniqueness and uniqueness of each poet's idiosyncrasy and from the standpoint of similarity (artistic, aesthetic, thematic, etc.), as well as to reveal the richness of the poetic voices of three authors against the background of one epoch, which they opposed and which at the same time reflected in this confrontation their poetry.

Therefore, the paper outlines three ways of resisting the totalitarian Soviet reality, which the authors of the analyzed works contrasted with high poetry. An important achievement of the research was a kind of depressurization of complex poetic images and a display of a hidden creative dialogue between three Lviv

poets. Even in the seemingly apolitical poems of the three authors, the influence of the atmosphere of being in the "zone" (prison) at that time was revealed – either physically or spiritually.

Key words: Ihor Kalynets, Roman Kudlyk, Hryhoriy Chubay, sixtiers, Ukrainian poetry of 1960–70s, polyphony of poetic worlds, eros, image of silence, synesthesia, image of road, image of prison, closed space, "big" and "small" zones.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1) *Данчишин Н.* Поезія Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая крізь призму Франкового трактату «Із секретів поетичної творчості» / Назар Данчишин // Українське літературознавство. – 2016. – Випуск 80. – С. 123–146.
2) *Данчишин Н.* Поезія І. Калинця, Г. Чубая та Р. Кудлика як творча опозиція до засад соцреалізму / Назар Данчишин // Збірник за матеріалами міжнародної конференції «Україна–світ» Мюнхенського університету Людвига-Максиміліана – 2016. – С. 306–315.
3) *Данчишин Н.* Поезія Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая у вимірі екзистенціалізму / Назар Данчишин // Південний архів (філологічні науки). – 2017. – Вип.70. – С. 12–16.
4) *Данчишин Н.* Образ тюрми в поезії. Поезія як вихід із тюрми / Назар Данчишин // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Вип. 67. – 2018. – С. 24–28.
5) *Данчишин Н.* Мовчання і «мова сльози» у поетичних світах Ігоря Калинця, Григорія Чубая і Романа Кудлика / Назар Данчишин // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки – 2019. – №1.– С. 4–8.
6) *Данчишин Н.* Роман Кудлик: екзистенціалізм поезії в новелах / Назар Данчишин // Буковинський журнал – 2019. – №2 (112). – С. 146–154.
7) *Данчишин Н.* Поліфонія образу осені в поезії Романа Кудлика, Григорія Чубая та Ігоря Калинця / Назар Данчишин // «Поезії дивнії чари». Франкознавчі та інші студії / НАН України. Інститут Івана Франка. – Львів, 2020. – С. 338–351.
8) *Данчишин Н.* Діалог поезій Ігоря Калинця та Грицька Чубая / Назар Данчишин // Альманах «Болгарська україністика». – 2020. – Брой 9. – С. 91–109.

ЗМІСТ

ВСТУП 15

Розділ 1. КОНТЕКСТ І ПІДТЕКСТ ДОБИ В ПОЕЗІЇ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ, РОМАНА КУДЛИКА ТА ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ 24

1.1. Життя у «великій» і «малій» зонах: суспільно-політичні умови 1960–1970 років 24

1.2. «Монофонія» у поетичній поліфонії Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая 35

1.3. Поезія як визволення з віртуальної в'язниці: образи тюрми та замкненого простору 42

1.4. Обряд «відчинення верби» як вихід за фізичні та духовні ґрати 75

Висновки до розділу 1 79

Розділ 2. СЛІДАМИ «УРВАНИХ ЛІНІЙ» ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ 82

2.1. Занурений у реальність ідеальний світ: «Via Dolorosa» Ігоря Калинця 82

2.2. Абриси дороги та бездоріжжя в поезії Григорія Чубая 104

2.3. Хроніка «нічної Одіссеї» та «кульбабинки» пророцтв: діалог метафор Ігоря Калинця та Григорія Чубая 108

Висновки до розділу 2 123

Розділ 3. САКРАЛЬНІСТЬ ЕРОСУ В ПОЕЗІЯХ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ, РОМАНА КУДЛИКА ТА ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ 126

3.1. Поема Романа Кудлика «Зелені радощі трави» 127

3.2. Цикл віршів Ігоря Калинця «Автопортрет з крилом архангела» 133

3.3. Поема Григорія Чубая «Марія» 142

3.4. Поема Ігоря Калинця «Осіння Магдалина» 151

Висновки до розділу 3 154

Розділ 4. МОВА МОВЧАННЯ В ПОЕТИЧНИХ СВІТАХ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ, ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ ТА РОМАНА КУДЛИКА 157

4.1. Метафори мовчання та слова в поезії Ігоря Калинця 160

4.2. Про що мов(ч)ить Григорій Чубай 184

4.3. Поліфонія образу осені в поезії Григорія Чубая, Романа Кудлика та Ігоря Калинця 196

4.4. Мовчання та «мова сльози» у поетичних світах Ігоря Калинця, Григорія Чубая і Романа Кудлика 213

Висновки до розділу 4 222

Розділ 5. СИНЕСТЕЗІЯ В ЛІРИЦІ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ, РОМАНА КУДЛИКА ТА ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ 226

Висновки до розділу 5 239

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 249

ВСТУП

Дослідження творів львівських поетів періоду 1960–1970-х років має важливе значення в контексті історико-літературного осмислення їхньої ролі та місця в українському літературному процесі. Зокрема, поезії Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая є джерелами, з яких можна дізнатися як про художньо-естетичні домінанти цих авторів, так і про вплив суспільно-політичних умов доби, коли вони творили. Тоді атмосфера постійного ідеологічного тиску та неможливість реалізації мистецької свободи породжувала літературу в річищі «соцреалістичного методу», з одного боку, і яскраву, здебільшого андеґраундну творчість усупереч нав'язуваним нормам совєтської пропаганди, – із другого[1]. Закономірно, що твори тих, хто не дотримувався політико-ідеологічних вимог, були в ті часи здебільшого табуйованими.

Власне, життя й творчість І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая слугують одними з найпомітніших виявів як культурно-світоглядного, так і політичного протестів у західному реґіоні України. Дисертація висвітлює особливості поетичної спадщини цих трьох авторів, окреслює спільні й відмінні риси у творах та відчуванні світу. Пропоноване дослідження є спробою розкрити багатоголосся їхніх віршів, написаних у період 1960–1970-х років. Тож ці тексти розглянуті крізь призму художньо-естетичних схожостей і відмінностей, які утворюють своєрідну поетичну поліфонію.

Термін «поліфонія» у роботі означає комплексний розгляд поетичних пропозицій трьох авторів із метою їх порівняння та створення цілісного портрета митців в умовах того часу й доби, відображеної у їхніх віршах. Поняття ж поетичного світу постає маркером монолітності творів того чи іншого автора.

---

[1] Детальніше див.: *Данчишин Н.* Поезія І. Калинця, Г. Чубая та Р. Кудлика як творча опозиція до засад соцреалізму / Назар Данчишин // Збірник за матеріалами міжнародної конференції «Україна–світ» Мюнхенського університету Людвига-Максиміліана – 2016. – С. 306–315.

Передусім варто зазначити, що творчість досліджуваних поетів поєднує між собою часопростір (Львів епохи шістдесятництва), у якому кожен із них сформував власну художню картину світу. Крім того, поліфонія поезій І. Калинця, Г. Чубая, Р. Кудлика, що подеколи зливається в одноголосся («монофонію»), артикулюючи співзвучні тематичні та естетичні пласти, – виявляється й у способі віршування (у трьох поетів домінує верлібр), і в метафорі як основному художньому засобі в їхніх поезіях, і в постатях поетичних «учителів» (зокрема, не оминути увагою факт впливу поезії Б. І. Антонича на творче становлення Р. Кудлика й І. Калинця), у способах побудови їхніх великих поетичних конструкцій – мова йде про «будування» збірок І. Калинця на основі циклів, а не поодиноких віршів, з подальшим об'єднанням їх у два томи («Пробуджену музу» й «Невольничу музу») та про широке «конструкторське» мислення Г. Чубая, який об'єднав майже всі свої тексти в поетичне «П'ятикнижжя», що створило алюзію на старозавітні книги Мойсея, себто, по суті, проголошувало поезію особливою релігією в часі тоталітарного безбожництва.

Тож ключову роль для розуміння поезій досліджуваних авторів відіграє суспільно-політичний контекст епохи. Навіть у начебто «аполітичних» віршах ці поети часто демонстрували свій шлях протистояння атмосфері духовної та фізичної неволі, бо ж «неполітичні» твори виявляли відчуття свободи автора, що в тоталітарному суспільстві набувало вже політичного значення. Крім того, творчість трьох літераторів ставала опозицією й до так званого соцреалістичного наративу, актуалізуючи модерні стильові, жанрові, тематичні пошуки, які водночас мали своїм підґрунтям українські національні традиції.

Актуальність пропонованого дисертаційного **дослідження** полягає в недостатній вивченості поезії авторів періоду шістдесятництва в порівняльному аспекті на тлі тогочасниго суспільно-політичного контексту. Аби заповнити цю прогалину, здійснена спроба аналізу творчості І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая в розрізі поліфонії їхніх поетичних світів. Окремого

дослідження, присвяченого виявленню схожостей, зосібна ідейно-тематичних та жанрово-стильових, у поезії цих трьох авторів, не було.

Мета дисертаційної роботи – дослідити поетичну творчість І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая як із погляду неповторності та винятковості ідіостилю кожного, так і з позиції подібності (художньо-естетичної, тематичної тощо); розкрити багатства звучання їхніх поетичних голосів на тлі однієї епохи, якій протистояли та яку водночас відображали в цьому протистоянні їхні поезії.

Для досягнення поставленої мети в дисертаційній роботі виконані такі **завдання**:

– проаналізовані найпоказовіші поетичні тексти І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая;

– творчість І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая розглянута крізь призму художньо-естетичних схожостей і відмінностей;

– акцентована увага на ролі трьох львівських поетів у формуванні загальноукраїнського контексту доби;

– простежені взаємовпливи у творчості І. Калинця, Р. Кудлика, Г. Чубая та художній пропозиції як поетів Київської школи, так й інших авторів 1960–1970-х років;

– визначені основні тематичні мотиви поезії аналізованих літераторів;

– окреслені особливості використання подібних художніх образів у творчості кожного із трьох поетів.

Об’єкт дослідження – поезія І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая.

Предмет дослідження – художньо-естетичні виміри поезій І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая в контексті спільних та відмінних рис, окреслених як поліфонія їх поетичних світів.

Методи дослідження. Специфіка теми дисертаційного дослідження зумовила поєднання різних підходів і методів: герменевтичного, інтертекстуального, біографічного, культурно-історичного, екзистенційного, психологічного, мітологічного.

За допомогою герменевтичного методу здійснена спроба детальної інтерпретації поетичних текстів І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая. Застосування інтертекстуального методу дало змогу простежити широту та плідність зв'язків як безпосередньо між творами трьох поетів, так і між їхньою творчістю й текстами інших авторів, зокрема, Павла Тичини, Богдана Ігоря Антонича, Євгена Маланюка, Тараса Мельничука, Василя Стуса, Ліни Костенко, Василя Симоненка, Михайла Осадчого, Романа Хоркавого. Також завдяки цьому методові продемонстровані глибокі зв'язки текстів досліджуваних поетів із Біблією та фольклорними творами.

Біографічний метод дозволив побачити, як впливали життєві обставини на характер поезій І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая. Використання культурно-історичного методу розширило обрії для дослідження постатей поетів у одному часі та просторі, зокрема в середовищах «Великої» і «Малої» зон (в останній тривалий час перебував І. Калинець; Г. Чубай теж мав триденний досвід перебування за ґратами).

Крізь призму екзистенційного методу герої творів розглянуті як ті, що перебувають в умовах межової ситуації, закинутості в замкнений простір відчуженого суспільства. Крім того, здійснена спроба розкрити проблему їхнього вибору, продемонструвавши шлях боротьби кожного.

Застосований в аналізі поезій трьох авторів і теоретичний спадок Івана Франка в галузі психології творчості, зокрема, акцентована увага на його ідеях, висловлених у трактаті «Із секретів поетичної творчості». За їхньою допомогою окреслене місце синестезії та роль відчуттів у рецепції поетичних творів. Завдяки використанню міфологічного методу здійснена спроба визначити певні праоснови символів, виявлених у творчості поетів.

Теоретико-методологічними засадами дисертації стали праці дослідників поезії І. Калинця: Ганни Віват[2], Олі Гнатюк[3], Данила Гусара-

[2] *Віват Г.* Інтерпретація філософії екзистенціалізму в дисидентській ліриці / Ганна Віват // Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності: монографія. / Ганна Віват – Одеса: ВМВ, 2010. – С. 66–86.

Струка[4], Оксани Забужко[5], Миколи Ільницького[6], Тадея Карабовича[7], Богдани Криси[8], Тетяни Кулініч[9], Мар'яни Лановик[10], Віктора Неборака[11], Марка Павлишина[12], Тараса Пастуха[13][14], Тараса Салиги[15][16], Івана Світличного[17], Романа Семковича[18], Елеонори Соловей[19], Романа Хоркавого[20], Петра Шкраб'юка[21]; дослідників поезії Р. Кудлика: Ярослава Гарасима[22], Василя Гориня[23], Миколи Ільницького[24] Миколи Петренка[25],

---

[3] *Гнатюк О.* Від упорядника збірки / Оля Гнатюк // Пробуджена муза: Поезії / Ігор Калинець. – Варшава: 1991. – С. 3–27.

[4] *Гусар-Струк Д.* Невольнича муза, або як «орати метеликами» / Данило Гусар-Струк // Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: УНВ «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 7-31.

[5] *Забужко О.* Замість передмови: дві алогії на калинову тему / Оксана Забужко // Зібрання творів: У 2 т. – Т. 1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004. – С. 5–14.

[6] *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені вуста: Поезія Ігоря Калинця / Микола Ільницький // Бібліотека альманаху українців Европи «Зерна». – Вип. 28 (36) – Париж – Львів – Цвікау: 2001. – 192 с.

[7] *Karabowicz. T.* Portret ze skrzydłem archanioła. O poezji Ihora Kałyncia / Tadeusz Karawicz. – Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2003. – 107 s.

[8] *Криса Б.* Необарокові грані поетики Ігоря Калинця // Літературознавчі зошити. - Вип.1. - Львів, 2001. - С. 38-45.

[9] *Кулініч Т.* Країна колядок. Поетичний світ Ігоря Калинця / Т. Кулініч. – Луганськ: ТОВ «Віртуальна реальність», 2009. – 128 с.

[10] *Лановик М.* Провінція versus Столиця як проблема митця і влади у тоталітарному суспільстві: інкрустації на матеріалі творів Ігоря Калинця / Мар'яна Лановик // Імператив provincial : колективна монографія / упорядк. О. Червінської. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014. – С. 43-72.

[11] *Неборак В.* Міф про поета / Віктор Неборак // Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 12 – 18.

[12] *Павлишин М.* Герб меланхолії: поезія Ігоря Калинця [Текст] / Марко Павлишин // Сучасність. – 1996. – №9. – С. 92–105.

[13] *Пастух Т.* Я циклів не робив. Я циклами мислив: розмова з Ігорем Калинцем / Тарас Пастух // Дзвін: Часопис Національної Спілки письменників України. – 2007. – Випуск 10. – С. 112 – 120.

[14] *Пастух Т.* Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років) : монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – 700 с.

[15] *Салига Т.* Десять «заповідей» від Ігоря Калинця, освячених Шевченком (Есе про Ігоря Калинця з допомогою його інтерв'ю) / Тарас Салига // Вокатив / Тарас Салига. – Львів: 2002. – С.36–45.

[16] *Салига Т.* Його терновий вогонь / Тарас Салига // Імператив / Тарас Салига. – Львів: Світ, 1997. – с. 204-219.

[17] *Світличний І.* На калині клином світ зійшовся / Іван Світличний // Твори: поезії, переклади, публіцистика / Іван Світличний. – К.: 2012. – С. 752.

[18] *Семкович Р.* Чергова несподіванка / Роман Семкович // Поезії з України / Ігор Калинець. – 1970. – С.5 – 15.

[19] *Соловей Е.* У країні Лицарії, країні колядок / Елеонора Соловей // Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 5–11.

[20] *Хоркавий Р.* Ода поетові / Роман Хоркавий. – Львів, 2015. – 270 с.

[21] *Шкраб'юк П.* Попід золоті ворота: Шість елегій про родину Калинців / Петро Шкраб'юк. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – 520 с.

[22] *Гарасим Я.* Менестрель ночей осінніх: орація епідактична (Романові Кудлику – 70) / Ярослав Гарасим // Українське літературознавство. – 2011. – Випуск 73. – С. 3–10.

[23] *Горинь В.* Виноградник Романа Кудлика [Електронний ресурс] / Василь Горинь. – Режим доступу: http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/22/Horyn_Paradyhma-6.pdf

[24] *Ільницький М.* Час снігів, час прощання / Микола Ільницький // Дзвін: Часопис Національної Спілки письменників України. – 2019. – Випуск 3(893). – С. 242–244.

[25] *Петренко М.* Невикошена трава / Микола Петренко // Дзвін: Часопис Національної Спілки письменників України. – 2019. – Випуск 3(893). – С. 245–247.

Тараса Салиги[26][27], Ірини Яремчук[28]; дослідників поезії Г. Чубая: Миколи Вінграновського[29], Данила Гусара-Струка[30], Анатолія Жигуліна[31], Оксани Загороднюк[32], Дмитра Кравця[33], Костянтина Москальця[34], Віктора Неборака[35], Ярослава Поліщука[36], Миколи Рябчука[37]; дослідників та діячів шістдесятництва: Івана Дзюби[38], Романа Іваничука[39], Михайлини Коцюбинської[40], Миколи Крупача[41], Валентина Мороза[42], Олеся Обертаса[43], Михайла Осадчого[44], Ярослава Секо[45], Дмитра Стуса[46], Людмили Тарнашинської[47], Тетяни Терен[48]. Крім того, використані праці дослідників і

---

[26] *Салига Т.* Світе, – безмежний, вродливий / Тарас Салига // Літературна Україна. – 5. 05. 2007. – С. 7.
[27] *Салига Т.* Диво з див / Тарас Салига // У глибинах гармонії / Тарас Салига. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 3-19.
[28] *Яремчук І.* І епос, і ерос / Ірина Яремчук // Літературна Україна. – 26.09.2002. – № 33(4978). – С. 9.
[29] *Вінграновський М.* Григорій Чубай – ще одне печальне ім'я... / М.Вінграновський //Літературна Україна. – 1984. – 2 серпня. – С.4.
[30] *Struk D.* Hryhorii Chubai: Beyond All Expectations / Danylo Struk// Canadian Slavonic Papers. – 1972. – Vol. 14. – No. 2. – P. 280–299.
[31] *Жигулін А.* Гідний подиву талант / А.Жигулін // Дніпро. – 1983. – №9. – С.119.
[32] *Загороднюк О.* Досвід мовчання. Аналіз двох поезій Григорія Чубая / Оксана Загороднюк // Spheres of Culture / Ed. by Ihor Nabytovych – 2014. – Vol.9. – С. 122–127.
[33] *Кравець Д.* Бентежний світ поезії Грицька Чубая/ Д. Кравець // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – No 7. – С.155–159.
[34] *Москалець К.* Поезія Григорія Чубая / Костянтин Москалець. // П'ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 5–27.
[35] *Неборак В.* Остання поема Грицька Чубая / Віктор Неборак // Лексикон А. Г. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. – С. 289–294.
[36] *Поліщук Я.* Обличитель содомного вертепу / Ярослав Поліщук // Література рідного краю. – Рівне: Азалія, 1993. – С.72–78.
[37] *Рябчук М.* Повернення Григорія Чубая / Микола Рябчук // Чубай Г. Говорити, мовчати і говорити знову / Григорій Чубай. – Київ: 1990. – С. 3–5.
[38] *Дзюба І.* Україна-Росія: концептуальні основи гуманітарних відносин [Електронний ресурс] / Іван Дзюба. — Режим доступу: http://izbornyk.org.ua/rizne/dros.html
[39] *Іваничук Р.* Література і держава. – Авторський цикл лекцій для студентів українського відділення філологічного факультету / Роман Іваничук. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 108 с.
[40] *Коцюбинська М.* Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури / Михайлина Коцюбинська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 70 с.
[41] *Крупач М.* Дорога крізь лукавство «сильних» / Микола Крупач // Літературна Україна. – 03.03.1994. – № 12–13. – С. 6.
[42] *Мороз В.* Мойсей і Датан / Валентин Мороз – Торонто: Українське видавництво ім. В. Симоненка «Смолоскип», 1978. – 52 с.
[43] *Обертас О.* Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і – початок 1970-х років) / Олесь Обертас. – К.: Смолоскип, 2010. – 300 с.
[44] *Осадчий М.* Більмо. / Михайло Осадчий. – Львів: Каменяр, 1993. – 254 с.
[45] *Секо Я.* Витоки українського самвидаву / Ярослав Секо // Україна-Європа-Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, Міжнародні відносини – 2012. – № 9. – С. 73-79.
[46] *Стус Д.* Василь Стус: життя як творчість 3-тє видання / Дмитро Стус.—Київ: Дух і літера, 2015. – 384 с.
[47] *Тарнашинська Л.* Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Людмила Тарнашинська. – К.: Смолоскип, 2010. – 632 с.
[48] *Терен Т.* RECвізити. Антологія письменницьких голосів: У трьох книгах / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015–2017.

теоретиків філософії екзистенціалізму (зокрема, Ніколо Аббаньяно[49], Ігоря Василишина[50], Альбера Камю[51], Габріеля Марселя[52]) та психології творчості – зосібна, Григорія Клочека[53].

Наукова новизна роботи. Дотепер не було спеціального дослідження, у якому творчість І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая була б порівняна з метою пошуку спільностей та відмінностей їхніх творів. У роботі окреслені три шляхи спротиву тоталітарній совєтській дійсності, якій автори аналізованих творів протиставили високу поезію. Важливим здобутком дослідження стала своєрідна розгерметизація складних поетичних образів і показ прихованого творчого діалогу між трьома львівськими поетами. У роботі також відображене різноманіття представлень співзвучних метафор у їхніх текстах. У поезіях трьох авторів виявлений вплив тодішньої атмосфери перебування в «зоні» (в'язниці) – чи то фізичній, чи то духовній.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що положення дисертації можуть бути використаними під час майбутніх досліджень особливостей міжтекстових взаємозв'язків і взаємодій не лише І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая, а й інших авторів не лише періоду шістдесятництва.

Особистий внесок здобувача. Дослідження особливостей взаємозв'язків ідіостилів І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая в контексті історичної доби здобувач здійснив самотужки. Усі публікації – одноосібні.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі української літератури імені академіка

---

[49] *Аббаньяно Н.* Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм. / Nicola Abbagnano ; перевод с итальянского А. Зорина. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – 506 с.

[50] *Василишин І.* Віртуальний світ українського екзистенціалізму (Ю. Косач і В. Домонтович) / Ігор Василишин // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 70–75.

[51] *Камю А.* Міф про Сізіфа / Альбер Камю // Міф про Сізіфа. Есе / Альбер Камю ; укр. пер. О. Жупанського. – К.: Портфель, 2015. – 94 с.

[52] *Марсель Г.* Феноменологические заметки о бытии в ситуации / Габриель Марсель // Опыт кокретной философии / Габриель Марсель; пер. с фр.В. Большакова и В. Визгина. – М.: Республика, 2004. – С. 50–127.

[53] *Клочек Г.* Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетики / Григорій Клочек // Слово і Час. – 2007. – No 4. – С. 39–45.

Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка й узгоджена з її науковими програмами та планами.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації були обговорені на вісьмох наукових конференціях та науковому семінарі, а також на семінарах і засіданнях кафедри української літератури ім. акад. М. Возняка (2014–2017). Зокрема, окремі положення роботи були апробовані на таких міжнародних і всеукраїнських конференціях:

1) XXVIII щорічній науковій франківській конференції «Чи маю вас ловити, тіні, сіттю слова?: художній світ Івана Франка» (24.10.2014, ЛНУ ім. І. Франка, усна доповідь);

2) конференції на честь проф. Івана Денисюка (грудень 2014, ЛНУ ім. І. Франка, усна доповідь);

3) «Віват академія!» (квітень 2015, ЛНУ ім. І. Франка, усна доповідь, голова пленарного засідання);

4) XXVI щорічній науковій франківській конференції (23.10.2015, ЛНУ ім. І. Франка, усна доповідь);

5) звітній конференції на кафедрі української літератури ім. ак. М. Возняка (лютий 2016, усна доповідь);

6) «Віват академія!» (квітень 2016, ЛНУ ім. І. Франка, усна доповідь);

7) звітній конференції на кафедрі української літератури ім. ак. М. Возняка, лютий 2017, усна доповідь);

8) Всеукраїнській науковій конференції «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (ЛНУ ім. Івана Франка, 27-28 квітня 2017, усна доповідь);

9) «Віват академія!» (квітень 2017, ЛНУ ім. І. Франка, усна доповідь, голова секції);

10) науковому семінарі відділу української літератури Інституту українознавства ім. І. Крип’якевича НАНУ спільно зі Львівським національним літературно-меморіальним музеєм Івана Франка та Національним музеєм у Львові імені Андрея Шептицького «Поезія –

визволення: сльоза, ерос, мовчання (на матеріалі поезій Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Грицька Чубая). Бесіда з Назаром Данчишином» (17 січня 2018 року, НМЛ ім. Андрея Шептицького);

11) засіданні НТШ (15 березня 2018 року, усна доповідь).

Публікації. За матеріалами дисертаційного дослідження опубліковані 8 статей, 4 з яких надруковані у фахових виданнях, затверджених ДАК України, 2 – в іноземних виданнях, 2 – додаткові.

Обсяг і структура дослідження. Дисертаційне дослідження містить вступ, п’ять розділів (чотири з яких складаються з кількох підрозділів), висновки та список використаних джерел (134 позиції).

Загальний обсяг дисертації 261 сторінка (обсяг основного тексту – 234 сторінки).

Розділ 1
КОНТЕКСТ І ПІДТЕКСТ ДОБИ В ПОЕЗІЇ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ, РОМАНА КУДЛИКА ТА ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ

Обставини життя в підневільному суспільстві накладали свій вагомий відбиток на характер і тематику творів митців підсовєтської України. Комусь вдалося йти всупереч провідним ідеологічним тенденціям доби, іншим доводилося обирати компроміси, часто вкрай болючі. Волелюбні митці шукали шляхів повстання та втечі. Ці настрої відчитуємо, зокрема, у тогочасній поезії І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая.

1.1. Життя у «великій» і «малій» зонах: суспільно-політичні умови 1960–1970 років

Суспільно-політичні умови середини 1960-х років засвідчили згортання політики так званої «відлиги». Дедалі очевиднішими ставали тенденції до посилення неосталіністських репресій та переслідувань інакодумців. Ще в грудні 1962 року на зумисне скликаній закритій нараді з творчою інтелігенцією республіканське партійне керівництво розкритикувало митців за творчість, що виходила за рамки соцреалізмівських постулатів. Авторам закидали так званий «формалізм» та «абстракціонізм». Переворот у лавах КПСС і відставка Микити Хрущова 1964 року зумовили появу «сусловсько-брежнєвської» реакції на незашорені культурні явища.

В Україні показовими стали події весни 1964 року: знищення Шевченківського вітража у вестибюлі Київського університету, над яким працювали Алла Горська та Панас Заливаха; припинення діяльності Клубу творчої молоді; підпал Центральної наукової бібліотеки, внаслідок якого згоріли 600 тисяч томів рідкісної україніки. Після згаданого підпалу з’явився текст «З приводу процесу над Погружальським». Анонімний автор цього гострого політичного памфлету (за різними даними ним був або Євген

Сверстюк[54], або Євген Пронюк за співавторства Євгена Сверстюка, Івана Дзюби, Івана Світличного та В'ячеслава Чорновола[55]), поширюваного в українському самвидаві, ставив закономірні запитання про те, як можна було допустити до такої страшної катастрофи[56]. Причиною цих подій автор назвав «давно реабілітований в колоніяльній імперії, яку називають СССР», російський великодержавний шовінізм, що ним керувалася тодішня окупаційна влада[57].

Апогеєм антиукраїнських процесів того часу стали арешти представників творчої та наукової інтелігенції наприкінці серпня – на початку вересня 1965 року. У Львові арештували Михайла та Богдана Горинів, Михайла Осадчого, Мирославу Зваричевську, Валентина Мороза, Івана Геля, Ярославу Менкуш та інших. Як доказ «антирадянської діяльності» їм висували, зокрема, й знайдений у значної частини затриманих текст статті «З приводу процесу над Погружальським».

Варто зазначити, що спонукою до суспільної «відлиги» став виступ М. Хрущова 25 лютого 1956 року на закритому засіданні під час ХХ з'їзду КПСС. Унаслідок цього на державному рівні засудили культ особи Сталіна. У культурі та мистецтві дещо послабився ідеологічний тиск. Утім, помітною була тенденція до виконання «згори спущеної» директиви: у Москві дозволили критику Сталіна, і, мов за порухом диригентської руки, про це почали говорити й «на місцях». Так, пишучи про «відлигу», Петро Шкраб'юк зазначав, що «в Україні її ознаменував виступ на партійних зборах Андрія Малишка (грудень 56-го)»[58]. У ньому доповідач згадав про жертв штучного голоду 1933 року, а також поіменно назвав жертв переслідування української інтелігенції 1930-40-х.

---

[54] *Сверстюк Є.* З приводу процесу над Погружальським / Євген Сверстюк // Сучасність. – ч. 2. – 1965. – С. 78-84.
[55] *Шкраб'юк П.* Попід золоті ворота: Шість елегій про родину Калинців / Петро Шкраб'юк. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 53.
[56] *Сверстюк Є.* З приводу процесу над Погружальським / Євген Сверстюк // Сучасність. – ч. 2. – 1965. – С. 79-82.
[57] Там само. – С. 83.
[58] *Шкраб'юк П.* Попід золоті ворота: Шість елегій про родину Калинців / Петро Шкраб'юк. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 46.

На хвилі всезагального осуду сталінської епохи Дмитро Павличко у збірці «Правда кличе» (1958 р.) помістив сонет «Коли помер кривавий Торквемада», де в образі Великого інквізитора Іспанії алегорично відчитується постать совєтського диктатора. Ключовим у цьому вірші стали слова з останнього рядка: «здох тиран, але стоїть тюрма». Однак, попри наявність у збірці безлічі пропагандистських антиупівських текстів (сам Д. Павличко, до речі, з осені 1945-го по літо 1946-го був ув'язненим за справою про належність до націоналістичного підпілля), вісімнадцятитисячний наклад книжки за вказівкою партійних цензорів був знищений.

1962 року знаковою для культурного життя Львова подією став візит поетів Івана Драча, Миколи Вінграновського та літературного критика Івана Дзюби. Творчий вечір відбувся у великій Шевченківській авдиторії Львівського університету. Іван Драч згадував про той захід так: «У травні 1962-ого ми приїхали до Львова на запрошення Дмитра Павличка і його друга ректора Львівського університету Євгена Костьовича Лазаренка. Поїхали будити оспалий Львів ми, східняки, які прокинулись»[59]. І своєї мети вони досягли, адже, за словами Івана Денисюка, «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»[60]. Тексти дивували публіку, яка зібралася на вечорі. Поряд зі студентами та творчою молоддю в залі перебували й представники старшого письменницького покоління, які, втім, усі, крім Ірини Вільде, демонстративно покинули приміщення під час Драчевого декламування вірша, адресованого Любомирові Дмитерку[61].

У той час такі речі не могли лишатися поза увагою керівництва окупаційної совєтської адміністрації. Із цього приводу І. Драч писав: «Дзюбу

---

[59] *Салига Т.* Поет – це слово. Це його життя / Тарас Салига // …Голос мій не відлюбиться… Вінграновськознавчі студії : монографія / Тарас Салига. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – С. 9.

[60] *Тарнашинська Л.* Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Людмила Тарнашинська. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 365.

[61] *Іваничук Р.* Література і держава. – Авторський цикл лекцій для студентів українського відділення філологічного факультету / Роман Іваничук. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – С. 63.

погнали з роботи, звільнили редактора “Вітчизни” Давида Демидовича Копицю й поставили вірного Любомира Дмитровича Дмитерка, я втік у Москву на Вищі кіносценарні курси, а Микола Вінграновський з німбом Івана Орлюка дивився на все звисока»[62].

Однак, перефразовуючи Івана Франка, «лавина вже покотилася»; справа була зроблена. Як зазначав Роман Іваничук, на тій зустрічі «поети заговорили зовсім іншою поетичною мовою, ніж та, яка була притаманна […] традиціоналістам; вони формувалися під впливом західноєвропейського модернізму й українського авангардизму 20-х років й зачарували, а одночасно викликали і мимовільний протест у слухача; цій поезії треба було піддатися або заперечити її новими, спородженими тільки тобою художніми формами»[63].

До речі, про виняткове місце, яке посідала творчість представників «розстріляного відродження» у процесі становлення покоління шістдесятників, писав і Олесь Обертас. За його словами, «одним з основних чинників, що дав поштовх до такої стихійної, не контрольованої владою переоцінки цінностей у середовищі інтелігенції, став процес поступової реабілітації репресованих діячів культури 1920-1930-х років та жертв репресій, яких до 1959 року було реабілітовано 250 тисяч осіб»[64].

Крім того, важливу роль у процесі інтелектуального становлення шістдесятництва відіграло незаангажоване соцреалістичними штампами сприйняття й трактування творчості письменників західноєвропейської літератури, з-поміж яких виділяють Антуана де Сент-Екзюпері, Франца Кафку, Еріха Марію Ремарка, Ернеста Гемінґвея, Альбера Камю та інших[65]. Власне, про те, як «шістдесятники» ознайомлювалися та засвоювали західну

---

[62] *Салига Т.* Поет – це слово. Це його життя / Тарас Салига // …Голос мій не відлюбиться… Вінграновськознавчі студії : монографія / Тарас Салига. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – С. 9.
[63] *Іваничук Р.* Література і держава. – Авторський цикл лекцій для студентів українського відділення філологічного факультету / Роман Іваничук. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – С.63.
[64] *Обертас О.* Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і – початок 1970-х років) / Олесь Обертас. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 42.
[65] Там само. – С. 42-43.

філософську думку, Людмила Тарнашинська зазначила: «Добра філософська лектура потрапляла до українського читача спорадично – переважно в російських чи польських перекладах. Той таки екзистенціалізм, який здобувався здебільшого на рівні чину, практичного пережиття, або ж кордоцентризм, не вичерпують усієї сукупності філософських підвалин шістдесятництва»[66].

Про прагнення нового покоління творити в руслі пошановування та нової інтерпретації національних первнів водночас зі взоруванням на найкращі зразки європейської культури писав, зокрема, Тарас Салига: «Епоха [...] була складною і являла собою невичерпний і драматичний конфлікт між старим і новим, тобто між залізобетонними традиціями та модерно пошуковими віяннями часу»[67]. Нове відкриття національного, намагання звільнити його від шаблонного представлення в літературі та мистецтві становило одну з найважливіших завдань нової генерації. Адже, як зазначає Олена Юрчук, «радянська ідеологія не декларувала свою націленість знищити українську культуру, але замінювала українські національні знаки на імперські: спочатку на рівні переназивання, далі – наповнення їх внутрішнього змісту імперськими настановами, маркерами»[68].

Під цим кутом зору по-особливому звучить відома сентенція Ліни Костенко: «Нації вмирають не від інфаркту, спочатку їм відбирає мову». Ця думка набагато глибша, аніж проста констатація важливості мови в національному бутті. Можна творити українською хвалебні оди компартії та Сталіну за прикладом зламаного генія української та світової поезії Павла Тичини, однак це буде свідченням домінування загарбника. Себто є дві різні мови: вільна (справжня) та підневільна (фальшива, нав'язана).

---

[66] *Тарнашинська Л.* Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Людмила Тарнашинська. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 17.

[67] *Салига Т.* Поет – це слово. Це його життя / Тарас Салига // …Голос мій не відлюбиться… Вінграновськознавчі студії : монографія / Тарас Салига. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – С. 6.

[68] *Юрчук О.* У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії [Електронний ресурс] / Олена Юрчук. – К.: Академія, 2013. – Режим доступу: http://academia-pc.com.ua/product/330

Совєтська імперія використовувала цю модель «підміни понять» також для того, аби створити образ низькопробної української літератури та культури в очах пересічної людини – часто привілеювалося бездарне, а геніальне замовчувалося. Про це казав, зосібна, й Роман Іваничук: «Більшовицька метрополія підтримувала посередність і високо середнячків оплачувала, а таланти відсувала на маргінес літературного процесу або запроторювала у темниці»[69]. Тож у свідомості не лише пересічного обивателя, а й представників інтелігенції з'явився стереотип нижчості питомої української культури від привнесеної культури загарбника.

Явище боротьби між культурами особливо сильно загострюється у відносинах між окупантом та окупованим, і воно з новою силою актуалізувалося в період 1960-х років. У цьому контексті доцільно згадати слова засновника постколоніалістського методу в аналізі явищ культури (головно літератури) Едварда Саїда, який покликався, зокрема, на думки Гомі Бгабги: «Нації самі по собі є нараціями. Здатність оповідати або перешкоджати формуванню й виникненню інших наративів дуже важлива для культури й імперіалізму, адже це один із головних зв'язків між ними»[70]. Схожу ідею висловив й Іван Дзюба: «Для діалогу треба мати власний голос»[71]. Себто рівноправний взаємовплив між національними культурами можливий лише за умови відсутності утисків одним із них іншого.

З огляду на вищезазначене, характерною рисою того часу було читання «поміж рядків». Розумний читач міг розкодувати підтекст, який вкладав автор твору, оскільки сказати відкрито – означало наразитися на заборону публікування, майбутні цькування та переслідування. Звідси й виникає своєрідний мотив «недомовлюваності», а в багатьох випадках і «промовчання». Це слугувало причиною заглиблення авторів у складнішу

---

[69] *Іваничук Р.* Література і держава. – Авторський цикл лекцій для студентів українського відділення філологічного факультету / Роман Іваничук. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – С.92.

[70] *Саїд Е.* Культура й імперівлізм / Едвард Саїд ; пер. з англ. – К.: Критика, 2007. – С. 13

[71] *Дзюба І.* Україна-Росія: концептуальні основи гуманітарних відносин [Електронний ресурс] / Іван Дзюба. — Режим доступу: http://izbornyk.org.ua/rizne/dros.html

метафорику. Іншим стимулом «недомовлюваності» було й те, що нав'язувана режимом практика письма в руслі так званого соцреалістичного методу, знецінювала сам акт творення, роблячи автора банальним заповнювачем готових схем, де власне художнім засобам та образності відводилося допоміжне місце. Про це влучно писав Іван Світличний: «Інфляція поезії, що передувала появі поетів-«шістдесятників», мала багато ознак і виявів і може бути охарактеризована по-різному, але однією з найголовніших її прикмет була цілковита логічність, позаемоційність. Структура таких віршів була суто логічна, навіть силогістична; вся сила була у висновку (особливо, коли він ще й формулювався афористично), а рядки-засновки самостійної ваги здебільшого не мали й цінилися лише в міру своєї причетності до висновку»[72].

Творчість поетів нового покоління, яке залунало у 1960-хроках, варто сприймати як сміливе повстання проти знецінення вартості поезії в контексті нападів із боку офіційних «критиків». Так, пишучи про тогочасне цькування Миколи Вінграновського, Тарас Салига зазначав: «Поетову позицію соцреалізмівські ортодокси сприймали за суб'єктивну категоричність ліричного героя, який з'явився з метою не менше, як демонструвати себе задля шанолюбивого свого самоутвердження, задля деструкції тодішніх усталених норм»[73]. Із цього приводу доречно згадати думку Л. Тарнашинської про те, що «індивідуальне "Я", відкрито й голосно заявлене молодими українськими поетами у 60-х роках, визначило художньо-стильові пошуки» цього літературного покоління. За словами дослідниці, то був «справжній виклик суспільним приписам з їхньою догмою тотального масовізму, стандартизації, усталеного й усіляко підтримуваного інститутами влади знеособленого колективного "ми"»[74]. Акцент на емансипацію

[72] *Світличний І.* На калині клином світ зійшовся [Електронний ресурс] / Іван Світличний // Твори: поезії, переклади, публіцистика / Іван Світличний. – К.: 2012. – С. 752.
[73] *Салига Т.* Поет – це слово. Це його життя / Тарас Салига // …Голос мій не відлюбиться… Вінграновськознавчі студії : монографія / Тарас Салига. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – С. 9.
[74] *Тарнашинська Л.* Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Людмила Тарнашинська. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 8.

індивідуального «я» Л. Тарнашинська помітила, з-поміж іншого, у тогочасній творчості Валерія Шевчука: «Обстоюване письменником право людини на власну приватність постає як виокремлення з натовпу, безликої маси, як утвердження права людини на свою «територію філософування», хай навіть на рівні профанного, а не сакрального»[75].

Отож те «молоде покоління ентузіастів», як зазначав Михайло Осадчий, що сам належав до нього, «шлях до здійснення суспільно-політичних перетворень в Україні […] убачало не в насильницьких діях, а в морально-етичному удосконаленні суспільства»[76]. Про зародження ж цього протестного руху І. Дзюба згадував так: «Хотіли того чи ні радянські ідеологи, але вони закладали в дітей добро і поняття про справедливість. А коли людина після школи чи інституту бачила, що в реальному житті все абсолютно навпаки, у неї виникало відчуття протесту. З цього народилися і шістдесятницький рух, і дисидентство»[77].

Самвидавна праця І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація» якраз і апелювала до «неправильного» прочитання В. Леніна, яке спричинило хиби, зокрема, у національній політиці. Щодо цього Д. Стус зауважував: «В умовах “закритого” суспільства, яким був Радянський Союз, ім’я Леніна давало можливість “законно” ввести в офіційний публічний дискурс найгострішу проблему, захистивши її цитатами з ленінських робіт і протиставивши “перекрученій” практиці соціялістичного будівництва. Посилання на Леніна створювало ілюзію легальності і вагомості публіцистиці»[78].

Та час «реакції» наближався. Західній Україні приділили особливу увагу через недавній у часі український повстанській рух. Крім того,

---

[75] *Тарнашинська Л.* «Євангеліє від Шевчука»: спроба попередніх підсумків / Людмила Тарнашинська // Валерій Шевчук ув інтелектуальному діалозі гуманістичних епох: Збірник наукрвих працб і матеріалів. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – С. 7–20.

[76] *Петренко М.* Авторський екземпляр Михайла Осадчого [Електронний ресурс] / Микола Петренко. – Режим доступу: http://zaxid.net/news/showNews.do?avtorskiy_ekzemplyar_mihayla_osadchogo&objectId=1229631

[77] *Терен Т.* Іван Дзюба / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 172–173.

[78] *Стус Д.* Василь Стус: життя як творчість 3-тє видання / Дмитро Стус.—Київ: Дух і літера, 2015. – С. 193.

безпосереднім провідником політики ідеолога репресій М. Суслова був секретар львівського обкому компартії В. Маланчук[79].

Аби повідомити громадськість про переслідування та запротестувати проти них, І. Дзюба (поряд із В. Чорноволом) 4 вересня 1965 року виступив у кінотеатрі «Україна», де відбувся показ фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків», і сказав, зокрема, що «зовсім поруч, майже за стінами цього залу, тривають арешти: заарештовано Івана Світличного, Богдана та Михайла Горинів»[80]. На підтримку протестної заяви підвівся й В. Стус, який, за спогадами І. Дзюби, «крикнув, що всі, хто протестує проти арештів, встаньте, чи прошу встати. Десь так половина піднялася залу, а половина сиділа»[81]. Та в цій ситуації, як зауважує Д. Стус, «найпідступнішим був інший парадокс доби тоталітаризму. Люди, які не встали зі страху, від того ж страху після фільму ніби води в рот набрали, думаючи лише про одне: так, ми не виступали, але ж були при цьому, і хтозна, які це ще матиме наслідки. Коли ввімкнули світло, кожен думав лише про те, заарештують його чи ні»[82]. Атмосфера загальносуспільного страху загрожувала навіть самою підозрою опинитися не в тому місці, не в той час.

В умовах негласної комуністичної цензури деякі тексти не мали шансів бути офіційно опублікованими. Тож ваговим явищем стало поширення самвидавної літератури. Самвидав – це позацензурне нелегальне видання поетичних збірок, альманахів, журналів, окремих творів, здійснюване машинописним способом[83]. Олесь Обертас пише про те, що «під словом “самвидав” ми розуміємо і спосіб вислову іншої думки всупереч офіційному нав’язуванню згори, й одвічну опозиційну категорію»[84]. А Ярослав Секо, покликаючись на тезу Мішеля Фуко («влада у будь-якому суспільстві задає набір схем, які створюють дискурс епохи»), наголошує на тому, що «диктат

[79] Там само.
[80] Там само. – С. 190
[81] Там само.
[82] Там само. – С. 191.
[83] *Обертас О.* Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і – початок 1970-х років) / Олесь Обертас. – К.: Смолоскип, 2010. – с 31-32.
[84] Там само. – С. 17.

породжує протидію» в усі часи; тож явище самвидаву, робить висновок дослідник, існувало ще віддавна[85]. О. Обертас першим самвидавним твором у межах СССР визначає «Ave Maria» 1929 року Івана Багряного[86]. Витоки ж явища самвидаву в умовах совєтської дійсності Я. Секо окреслив так: «Після смерті Й. Сталіна його [самвидаву – Н.Д] межі текстуально й жанрово розширилися: поезія заборонених та реабілітованих поетів, спогади в'язнів таборів, зарубіжна література, прокламації підпільних антирадянських організацій. Не всі твори були відверто антирадянськими, але обов'язково – позацензурними»[87]. Отже, за словами Я. Секо, самвидав «поставав дзеркальним відображенням офіційного дискурсу, світом навпаки: якщо офіційний дискурс характеризувався догматичністю у підборі й тлумаченні матеріалу, то самвидав – плюралізмом поглядів. Це виходило з його природи – не як самоцілі, а відповіді на диктат влади в інформаційній політиці»[88].

Того часу всі збірки І. Калинця, окрім «Вогню Купала», поширювалися лише через самвидав. Тоді вони потрапляли на Захід (завдяки цьому, наприклад, вийшла під назвою «Поезії з України» збірка «Відчинення вертепу»). Усі збірки Г. Чубая також були надруковані лише в самвидаві. К. Москалець, говорячи про самвидавний альманах «Скриня»[89], що його сформував Чубай (і ці слова можна застосувати й до інших тодішніх позацензурних видань), зазначає: «Самвидав не тільки давав можливість одночасного із сучасністю обігу текстів "понад бар'єрами"; він створював

---

[85] *Секо Я.* Витоки українського самвидаву / Ярослав Секо // Україна-Європа-Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, Міжнародні відносини – 2012. – № 9. – С. 73.

[86] *Обертас О.* Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і – початок 1970-х років) / Олесь Обертас. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 32-34.

[87] *Секо Я.* Витоки українського самвидаву / Ярослав Секо // Україна-Європа-Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, Міжнародні відносини – 2012. – № 9. – С. 73.

[88] Там само. – С. 74.

[89] І. Констанкевич щодо цього зазначає: «Журнал «Скриня» ні обсягом, ні змістом, ні колом авторів не може рівнятися до інших позацензурних видань, але він суттєво доповнює картину тогочасного літературного життя. Це видання, зорієнтоване на чистий естетизм, можна віднести до поширеного в ті роки мистецького антеграунду, який своєю герметичністю відсторонювався від ідеології. Тираж видання обсягом 31 сторінка, обмежувався кількома машинописними примірниками, тому він не мав політичного резонансу […] Однак видання вплинуло не лише на долі його видавців, а й на долю багатьох молодих людей покоління 70-80-х років» [*Костанкевич І.* Сучасна українська література: стилі, покоління, творчі індивідуальності: навч. посіб. / Ірина Костанкевич, Вікторі Сірук. – Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2012. – С. 33].

уявлену спільноту причетних, часто анонімних, але “своїх читачів”»[90]. Ця авдиторія, до якої зверталися автори самвидаву, і створювала альтернативний офіційному соцреалізмівському наративові андеґраундний дискурс, що давав можливість оприсутнити «постать голосу» проскрибованих імен. Тож, веде далі К. Москалець, «перебування в анонімності тих, про чию ідентичність ми не мали жодного уявлення, хоча спрямовували свої тексти саме до них, інколи – часом через десятиліття – все ж розривало завісу безіменності. І тоді наше коло вражено довідувалося, що одним із читачів того самвидаву, причетним до уявленої спільноти, був, наприклад, той таки леґендарний Василь Стус, котрий іще перебуваючи в слідчому ізоляторі, серед інших конфіскованих у нього книг вимагав повернути й самвидавну збірку Грицька Чубая “Постать голосу”»[91].

Тексти молодих українських поетів, потрапляючи на Захід, викликали жваве зацікавлення в середовищі літературознавців і письменників еміграції та водночас відтісняли з авансцени творчість діаспорних письменників, передусім поетів «Нью-Йоркської групи», споріднених за модерним способом письма з авторами Київської поетичної школи і, зокрема, таки близьких до стилістики «киян», І. Калинця та Г. Чубая. Із цього приводу бідкався в листі до Б. Бойчука від 10 квітня 1965 року Б. Рубчак: «Очі всіх звернені на Україну, і про нас забули цілком. Кошелівець, Костецький та Лавріненко [діаспорні літкритики та літературознавці – *Н. Д.*] рішили одного дня, що Нью-Йоркська група не виправдала своїх завдань, і почали бавитись поетами на Україні. Все це кінець-кінцем загальнонаціональна, українська література, і Коверко, і Калинець – одне. Але Калинець має за собою 40 мільйонів читачів плюс еміґрацію. Коверко не має нікого, бо та горстка еміґрантів, що мусіла б ним піклуватись, з висолопленими язиками тягнеться

[90] *Москалець К.* Рябчук, саторі і література / Костянтин Москалець // До чаплі на уродини / Микола Рябчук. – Львів: ЛА «»Піраміда», 2017. – С. 203–226. С. 219
[91] Там само. – С. 219.

до України»[92]. Щодо 40 млн. (чисельність населення підсовєтської України), які, на думку Б. Рубчака, мали доступ до поезії І. Калинця, можна посперечатися, адже єдина видана офіційно збірка І. Калинця «Вогонь Купала» до читача, особливо на Заході України, практично не дійшла, бо була знята з продажу. Та й коло читачів самвидаву не охоплювало всіх верств населення.

1.2. «Монофонія» у поетичній поліфонії Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая

У музикознавчому значенні термін «поліфонія» (від гр. «poly» – багато, «phone» – звук) – це багатоголосся в музиці, засноване на одночасному сполученні й розвитку низки рівноправних мелодій[93]. Тобто він позначає вид багатоголосся, у якому окремі мелодії або групи мелодій мають самостійне значення та самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів та незбігання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів тощо. Як зазначає І. Кравченко, поліфонія – «один із важливих засобів музичної композиції та художньої виразності, який забезпечує різностороннє розкриття змісту музичного твору, втілення та розвиток художніх образів»[94]. Крім того, це поняття застосовують під час розгляду поезії. Зокрема, таке його визначення подають упорядники Літературознавчого словника-довідника: «Поліфонія – багатозвуччя, засноване на одночасному гармонійному поєднанні та розвитку рівноправних самостійних мелодійних ліній, один із найважливіших виражальних засобів у музиці та поезії»[95].

У цьому дослідженні поліфонія трактована як багатоголосся поетичних світів, зокрема, трьох українських авторів – Романа Кудлика, Ігоря Калинця

---

[92] *Ревакович М.* Persona non grata. Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність / Марія Ревакович. – Київ: Критика, 2012. – С. 50.
[93] Словник української мови: в 11 томах. – Том 7, 1976. – С. 84.
[94] *Кравченко І.* Основи музичного аналізу в роботі хореографа / І. А. Кравченко. – Херсон: 2009. – С. 13.
[95] Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – С. 545–546.

та Григорія Чубая. Мова йде про схожості й відмінності між ними, які виявляються на рівні того чи іншого тексту, метафори, тенденції. Цей термін, використаний у назві дослідження, позначає поєднання творчих пропозицій трьох поетів з метою їх порівняння. У їхній поліфонії (багатоголоссі) натрапляємо й на моменти «монофонії» (від гр. грец. μονος — «один» та φωνή — «звук»), коли голоси їхні стають достоту подібними. Поняття ж «поетичного світу» загалом є широковживаним у застосунку до опису корпусу творів того чи іншого письменника. Приміром, монографія Т. Кулініч про поезію І. Калинця має в назві саме цю словосполуку: «Країна колядок. Поетичний світ Ігоря Калинця»[96]. Поетичний світ постає як маркер цілісності творів того чи іншого автора. Діалог цих світів вищеназваних поетів становить оригінальний документ літературного життя 1960–70-х років.

Трьох аналізованих авторів поєднує простір – передусім місто, з яким вони передусім асоціюють себе (а це – Львів), а також час (доба) – період 1960–70-х років. Але водночас у цьому часопросторі кожен із поетів іде своїм життєвим і творчим шляхом. І на цих відмінностях на тлі спільності, як і спільностях на тлі відмінностей зосереджена увага в дослідженні. Для початку їхнього пізнання варто поглянути на обставини, у яких перебували автори в той час.

Окрім того, троє поетів пишуть здебільшого верлібром. Кожен із них реалізує притаманні своєму стилеві особливості. Стосовно поетичної техніки І. Калинця Т. Пастух зазначає, що той є надзвичайно багатогранним автором, котрий пише як вільні вірші, так і, приміром, тріолети, ритурнелі, вірші з катренів (причім особливо поширеною є форма на три катрени, яку полюбляв і Б. І. Антонич). Дослідник виводить коріння Калинцевих верлібрів із творчості Єжи Гарасимовича (принаймні текстів цього поета, написаних на українську тематику): «Характерний для Калинця вид верлібру, що часто

[96] *Кулініч Т.* Країна колядок. Поетичний світ Ігоря Калинця / Т. Кулініч. – Луганськ: ТОВ «Віртуальна реальність», 2009. – 128 с.

виливається у досить велику за розміром форму, в якій рядок складається з однієї – трьох лексем. Також у Калинця можна натрапити на верлібр із широким рядком, і така форма часто є носієм густого, культурологічно насиченого письма»[97].

Превалювання вільного вірша у своїй творчості, за словами В. Гориня, Р. Кудлик засвідчив уже першою поетичною збіркою, чия назва («Розмова») розкриває взорування поета на, власне кажучи, «розмовний» стиль поетичного письма[98]. Визначальною ознакою для верлібру Р. Кудлика є, за словами Т. Салиги, інтонація вірша, а також особлива новелістична драма, навіть несподіваніша за прозові новели: «У прозовій новелі все ж при таких "несподіванках" десь паралельно існує своєрідне пояснення, певний аргумент. У цьому випадку поетична (верлібрна) новела обходиться без цього. Найменша описовість позбавила б можливості автора досягти відповідного смислового наголосу, що існує у верлібрі як його пульс»[99].

Поет створив багато віршів, де в назві використав слово «новела», зокрема, «Новелу про бандуру», «Новелу про найкращий вірш», «Новелу мотоциклетну», «Новелу про кулю», «Новелу про жіноче тіло» та ін. Т. Салига з цього приводу зауважив, що новела як жанр близька до верлібра, зокрема близькі обом явищам «несподіване завершення сюжету, відсутність причинової послідовності подій (пригод, випадків), структурність фабули, лаконізм вислову, драматизм і психологізм»[100]. А І. Яремчук зазначила, що «прикметою "новелістичного" стилю поезії Р. Кудлика є також дивовижне поєднання риторичного й герметичного дискурсів у одному тексті […], як і певна дистанція ліричного "я" від тих емоцій, про які йде мова чи то в

---

[97] *Пастух Т.* Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років) : монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – С. 373-374.
[98] *Горинь В.* Виноградник Романа Кудлика [Електронний ресурс] / Василь Горинь. – Режим доступу: http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/22/Horyn_Paradyhma-6.pdf
[99] *Салига Т.* Емансипація верлібру / Тарас Салига // У глибинах гармонії: Літ.-критич. ст. / Тарас Салига. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 30-31.
[100] *Салига Т.* Світе, – безмежний, вродливий / Тарас Салига // Літературна Україна. – 5. 05. 2007. – С. 7.

теперішньому, чи то в минулому часі»[101]. Про те, як ця «новелістичність» проявляється в текстах, мова піде в подальшому тексті дослідження.

Верлібр Г. Чубая складний[102]. У ньому виявляються прикмети філософічності та герметизму[103]. Важливу роль у ньому відіграють анафори та епіфори. Особливо великі його тексти вирізняються, так би мовити, емоційною градацією викладу, за допомогою якої автор конструює загальний тон своєї оповіді. Власне, як і в І. Калинця та Р. Кудлика, у творчості Г. Чубая є багато текстів, написаних класичним силабо-тонічним віршем, а у поемі «Вертеп» він поєднує різні типи віршування.

Узагалі ж верлібр у 1960-і роки завойовував свої позиції в українській поезії швидкими темпами. Зокрема, Т. Салига звернув свого часу увагу на таку «емансипацію верлібру», вибух якої він бачить в українській поезії ще 1920-х років[104]. Визначальне місце вільний вірш посідав і у творчості поетів Київської школи, до стилю письма яких близькі І. Калинець та Г. Чубай. Так, Т. Пастух, опираючись на думку Г. Сидоренко, пише про актуалізацію вільного віршування у творчості поетів Київської школи, коріння якого сягає «давніх речетативних форм», зокрема дум та похоронних голосінь[105]. В. Голобородько, чільний представник школи, причину свого верліброго письма пояснював неможливістю ввібгати художній образ у рамки силабо-тонічної римованої поезії (хотів подавати його у всій повноті)[106].

До речі, І. Калинець у розмові з поетом-«киянином» В. Кордуном сказав: «У вас там є Київська школа. А Львів не мав і не має своєї школи. Так

---

[101] *Яремчук І.* І епос, і ерос / Ірина Яремчук // Літературна Україна – 26.09.2002. -- №33(4978) – с. 9.
[102] Див. також: *Жигулін А.* Гідний подиву талант / А.Жигулін // Дніпро. – 1983. – № 9. – С.119.
[103] Див. також.: *Кравець Д.* Бентежний світ поезії Грицька Чубая / Д. Кравець // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – № 7. – С.155–159.
[104] *Салига Т.* Емансипація верлібру / Тарас Салига // У глибинах гармонії: Літ.-критич. ст. / Тарас Салига. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 21
[105] *Пастух Т.* Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років): монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – С. 233.
[106] *Терен Т.* Василь Голобородько / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 107.

от я – з тієї київської школи»[107]. Т. Пастух, власне, й розглядає творчість львівського поета в контексті цього поетичного феномена. Натомість М. Ільницький, пов'язуючи поезію І. Калинця із «другою хвилею шістдесятництва» (з Київською школою), виділяє відмінності між творчістю поета і «киян», яка, на його думку, «не твориться на засадах первісної міфосвідомості, не зводиться до архетипних метасюжетів, а, включаючи їх у себе як один зі складників метафорики, базується передусім на християнізованому народному світовідчутті, збагаченому книжною, зокрема бароковою традицією»[108]. Справді, вважаємо, «книжність» і широкі культурологічні алюзії вирізняють поезію І. Калинця від текстів поетів Київської школи. Зокрема, Т. Карабович із цього приводу акцентує на елітарності поета[109], в центрі творчості якого перебувають, як резюмує І. Ковальчук, релігія, етнографія, філософія Григорія Сковороди, творчість Богдана Ігоря Антонича, барокові настанови тощо[110].

Іншою спільною рисою для поетів, чия творчість розглянута в цьому дослідженні, є домінування метафори. Вона слугує визначальним художнім засобом, який значною мірою конструює їхню поетичну оповідь. Загалом же, за словами Т. Салиги, «давно усталилася думка, що українська поезія – це поезія пластичної образності, рясної метафоричності. І скільки б винятків з цього "правила" не знаходили, факти яскравого метафоризування все ж залишаються домінуючими для кожної літературної епохи, а надто для поезії сучасної»[111]. До слова, Т. Пастух, покликаючись на авторів польського «Нарису теорії літератури» (1972 р.), наголошує на «зростанні ваги метафори в поезії XX ст.» загалом, а не лише в українській: «Метафора стає ключовим

---

[107] *Шкраб'юк П.* Попід золоті ворота: Шість елегій про родину Калинців / Петро Шкраб'юк. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 102.
[108] *Пастух Т.* Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років) : монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – С. 131–132.
[109] Див.: *Karabowicz. T.* Portret ze skrzydłem archanioła. O poezji Ihora Kałyncia / Tadeusz Karawicz. – Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2003. – S. 107.
[110] *Ковальчук І.* Рецензія на книжку Тадея Карабовича «Портрет з крилом архангела. Про поезію Ігоря Калинця» / Ірина Ковальчук // Дух і літера: Польські студії. – №22. – С. 338.
[111] *Салига Т.* Диво з див / Тарас Салига // У глибинах гармонії / Тарас Салига. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 3.

художнім засобом у модерній поезії. Вона часто постає не як окремий троп серед інших образних елементів вірша, а як масштабна віршотвірна одиниця, як визначальне зіставлення, на основі якого й розбудовується вірш»[112].

Звісно, незаперечним фактом є вплив творчості Б. І. Антонича на поезію І. Калинця та Р. Кудлика. Але іменем визначного лемківського поета список їхніх літературних учителів не завершується. Зокрема, серед поетичних учителів Р. Кудлика Т. Салига називає, крім уже згаданого Б. І. Антонича, і І. Драча, М. Вінграновського, Е. Межелайтіса[113]. Р. Кудлик, говорячи про впливи на своє творче становлення, зазначав, що поезія Б. І. Антонича була йому відомою з дитинства: «Мій батько одночасно навчався з майбутнім поетом у Сяноцькій гімназії, навіть написав про це спогад. Як не були для мене відкриттям опубліковані у той же час поезії М. Зерова, О. Влизька та багатьох інших письменників: домашня бібліотека щасливо перевезена під час переселення з Польщі, була дуже великою. Я ще у дитинстві читав Миколу Хвильового чи Гео Шкурупія, мав можливість осмислити, “перетравити” їхню творчість»[114]. Улюбленими ж своїми поетами Р. Кудлик називав П. Тичину та В. Свідзінського[115].

І. Калинець на цю тему зазначає: «Моїми вчителями були сотні поетів. Ще у школі я читав “молодомузівців”. Потім любив дуже читати переклади європейської поезії. Вплив на мене міг бути від Олеся, Тичини, Рильського – кожен, чиї вірші я читав, якось на мене діяв… Навіть Малишко, навіть Сосюра. Але найбільше дав мені Богдан Ігор Антонич, бо після його віршів я сміливо почав звертатися до метафори і вибудовувати книжку за його зразком»[116].

---

[112] *Пастух Т.* Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років) : монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – С. 220.
[113] *Салига Т.* Емансипація верлібру / Тарас Салига // У глибинах гармонії: Літ.-критич. ст. / Тарас Салига. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 28.
[114] *Салига Т.* Світе, – безмежний, вродливий / Тарас Салига // Літературна Україна. – 5. 05. 2007. – С 7..
[115] Там само.
[116] *Терен Т.* Ігор Калинець / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 49.

Відомо, що в оселі Г. Чубая висіли портрети його улюблених поетів: Е. Павнда та Т. С. Еліота. Зокрема, паралелі між творчістю Г. Чубая і Т. С. Еліота зауважував Д. Гусар-Струк[117]. Проводять певні паралелі між ними й сучасні дослідниці О. Загороднюк[118] та А. Бачук[119]. Помітні також і взаємовпливи І. Калинця та Г. Чубая (про це детальніше далі).

Взорування на метафору як основний троп у творенні поезій споріднює трьох львівських авторів і з поетами Київської школи. Зокрема, В. Голобородько про значення метафори у творчості своїй та поетів Київської школи зазначає: «Нашим богом була метафора, а з цього випливало все інше. Метафора, яка розумілася нами не як прикраса комунікативної мови, а як таке духовно-мовне утворення, яке несе в собі свій внутрішній світ, своє світло, яке не є віддзеркаленням того, що міститься десь збоку, а випромінене зсередини. Метафора – це не просто поетичний засіб. Вона, як і метонімія, є особливістю людського мислення. Навіть полісемантика мови побудована на метафорі»[120]. Ця думка, до речі, кореспондується із дослідженнями Дж. Лакоффа в галузі когнітивної лінгвістики[121].

Варто зазначити, що І. Калинець вирізнявся з-поміж інших особливою увагою до конструювання збірок, формування їх з поетичних циклів, а не просто з окремих віршів. Про це казав і сам поет: «Я будував збірку так: виношував задум (має бути книжка про те й те); вона має складатися з такої схеми; потім я заповнював ту схему. […] Я циклів не робив. Я циклами мислив. Я мислив цілою збіркою: мав назву і вже відповідно писав вірші й

---

[117] *Struk D.* Hryhorii Chubai: Beyond All Expectations / Danylo Struk// Canadian Slavonic Papers. – 1972. – Vol. 14. – No. 2. – P. 280–299.

[118] *Загороднюк О.* «Безплідна земля» Т.С. Еліота та «Відшукування причетного» Г. Чубая як модерні спроби міфотворчості / Оксана Загороднюк. – Рукопис статті.

[119] *Бачук А.* Т. С. Еліот у рецепції Грицька Чубая: генетико-контактний і типологічний аспекти / А. Бачук // Молодий вчений. – 2014. – Вип. 6 (9). – С. 70-73.

[120] *Пастух Т.* Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років) : монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – С. 221.

[121] *Lakoff G. & Johnsen M.* Metaphors we live by / George Lakoff and Mark Johnsen. – London: The university of Chicago press, 2003. – 276 p.

підставляв їх»[122]. Ця риса поєднує його з традицією «необароко», про що, зокрема, мова піде в подальших частинах дослідження. Урешті, особливу увагу до конструювання свого «П'ятикнижжя» звертав і Г. Чубай. Саме він сформував таким способом практично повне зібрання своїх поезій.

Отже, поліфонія (творче багаголосся та «схоже в несхожому») поетичних світів І. Калинця, Г. Чубая, Р. Кудлика проявляється й у «монофонії», а саме у спільності способу віршування (у трьох поетів домінує верлібр), превалюванні метафори як основного художнього засобу у їхніх поезіях, спільності часу (епохи) і місця (Львів), з якими асоціюється їхня творчість, а також у способах побудови великих поетичних конструкцій – збірок, томів.

Про тематичну «поліфонію», спільності й відмінності використання того чи іншого образу у творчості І. Калинця, Г. Чубая, Р. Кудлика, говоритимемо в наступних частинах роботи. Та передусім варто окреслити особливості соціально-політичного ландшафту, спільного для трьох авторів: розкрити контекст, у якому вони творили, і як він впливав на їхню поезію.

1.3. Поезія як визволення з віртуальної в'язниці: образи тюрми та замкненого простору

Використовуючи умовний спосіб дієслова, Іван Франко 1903 року у праці «Що таке поступ?» писав: «... Всеможна сила держави (марксистівської) налягла б страшенним тягарем на життя кожної поодинокої людини. Власна воля і власна думка мусили б щезнути. Виховання зробилося б мертвою духовною муштрою. Люди виростали б і жили у такій залежності, під таким доглядом держави, при якій тепер у найабсолютніших поліційних державах нема й мови. Така держава сталася б величезною тюрмою»[123].

---

[122] *Пастух Т.* Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років) : монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – С. 370.

[123] *Франко І.* Поза межами можливого. Що таке поступ? Одвертий лист до гал[ицької] української молодежі / Іван Франко. – К.: 2012. – С. 31.

Минуло зовсім небагато років і частка «б» стала в цих реченнях не потрібною – держава, від створення якої застерігав Каменяр, стала реальністю. Утім, сприйняття Московії (згодом Росії) як тюрми народів було поширене й раніше, зосібна за її монархічної форми правління. То була імперія, де, як писав Тарас Шевченко, «од молдаванина до фіна на всіх язиках все мовчить»[124].

Аналізуючи тексти 1960-70-х років, не можна оминути умов, у яких вони були написані[125]. Зокрема, К. Москалець, інтерпретуючи поезію Г. Чубая, добачав у створених поетом образах безпосередній наслідок та вплив тієї ваговитої, всюдисущої атмосфери постійного підозріння, нав'язаного каральними органами СССР: «Зусібічна облога і стеження примушують убачати ворогів або їхніх спільників навіть у явищах природи. Внаслідок недоброго перетворення землі в секретному Апокаліпсисі колись такі добрі назви річок стають злими, а відображені плесом хмари виглядають достоту як досвідчені психіатри, що безповоротно змінюють свідомість своїх підопічних за допомогою психотропних речовин (тут безпомилково вгадується натяк на "лікування" дисидентів у закритих каґебістських спец психлікарнях)»[126].

Схожу атмосферу відчували й інші тогочасні письменники. Зокрема, М. Осадчий «реактивно переболів» працю над автобіографічною повістю «Більмо», і описував її так: «Уявіть орвеллівську суспільну підозріливість і моє асоціальне буття в ній, коли «Більмо» творилося. З кожної шарудини в помешканні зловісно протягувалися щупальці, назирали очі, просвічували рентгени, пронизували душу багнети зусюдибіч, а вже зі стелі телеекрани вичитували кожну літеру, диктофони записували думки, фотооб'єктиви

[124] *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т.1. – К.: Наук. думка, 1990. – С.246.
[125] Детальніше див.: *Данчишин Н.* Образ тюрми в поезії. Поезія як вихід із тюрми / Назар Данчишин // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Вип. 67 (матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція») – 2018. – С. 24–28.
[126] *Москалець К.* Поезія Григорія Чубая / Костянтин Москалець. // П'ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 27.

фіксували мене у всіх можливих і неможливих ракурсах»[127]. М. Крупач, аналізуючи творчість М. Осадчого, зазначав, що його проза допомагає «розібратись у складній математиці лукавства», притаманного окупаційній владі[128]. Про постійні вистежування говорив і ліричний герой І. Калинця: «Хтось за мною стояв / коли я гасив свічку // хтось подув мені із-за плеча / коли я зірвав кульбабу».[129]

Стеження співробітників КГБ було вельми сильним і впливало на долі багатьох тодішніх авторів. Зокрема, про тиск із боку службістів совєтських каральних органів згадує В. Голобородько: «У моєму житті особливу роль відіграла пропозиція КҐБ співпрацювати з ними. Якби я не був знайомий зі Стусом, Світличним, Дзюбою, Сверстюком – людьми, яких називаю святими, – мені було б важко відмовитися. На мою думку, мало хто відмовлявся з ними співпрацювати»[130].

Щоправда, І. Дзюба, на відміну від В. Голобородька, говорячи про тодішні реалії, не схильний вважати, що в середовищі письменників «стукачів» і «сексотів» було багато. Утім, він теж описує ті реалії як час тотального контролю: «Скільки людей і коштів вони витрачали на стеження! Стежили за всім на світі. Їм було відоме все, що лежало на поверхні. Але де було хоч трохи конспірації, вони могли туди і не потрапити. Сьогодні вражає не лише масштаб стеження, але й масштаб руху спротиву»[131]. Однак, постає питання: якщо «стукачів» було мало, то як тоді гебісти стежили? Ймовірно, І. Дзюба бачив ситуацію в дещо кращому світлі, ніж було насправді.

І справді, каральні органи знали від своїх інформаторів і через допити про те, що, хто і коли говорив навіть на неформальних мистецьких заходах. Для ілюстрації можна взяти протокол допиту літератора Свенцицького, де

---

[127] *Осадчий М.* Більмо. / Михайло Осадчий. – Львів: Каменяр, 1993. – С. 15.
[128] *Крупач М.* Дорога крізь лукавство «сильних» / Микола Крупач // Літературна Україна. – 03.03.1994. – № 12–13. – С. 6.
[129] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 116.
[130] *Терен Т.* Василь Голобородько / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 99.
[131] *Терен Т.* Іван Дзюба / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 181.

він розповідає про творчий вечір, який організувало подружжя Калинців восени 1971 року: «Першим коротко я розповів про себе і про літературне життя в Донбасі, так як присутні живо цим цікавились. Потім дещо в суперечність мені виступив Чубай з короткою промовою, в якій відчувалась її підготовленість. Вона зводилась до того, що існує певна київська поетична школа і інші, серед яких, хоч прямо не називалось, але Чубай певно мав на увазі львівську школу поетів»[132]. Про таке «схиляння» до співпраці з КГБ розповідав і Р. Іваничук[133].

Цинізм і жорстокість, який влаштовувала КГБ, полягали й у тому, що як підстави для звинувачень, «слідчі» використовували свідчення близьких до арештованих людей. Так, до справи проти І. Калинця були залучені, з-поміж інших, і його однокурсник Микола Старовойт, який став одним із «рецензентів», що шукав «антирадянщину» у віршах вчорашнього побратима, і Г. Чубай, що дав негативну оцінку збірці «Підсумовуючи мовчання»[134].

Тож характерною рисою поезії І. Калинця, Г. Чубая та Р. Кудлика, написаній наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років, саме в розпал сусловсько-брежнєвської реакції та «застою», є якраз відчуття своєрідної закинутості у ворожий світ комуністичного суспільства, витвореного окупаційною владою. Цей світ сприймався замкненим простором, його межі були окреслені суворими заборонами та переслідуваннями вільнодумних. По суті, він і ставав тою тюрмою, постання якої передбачав І. Франко, адже, як висловлювалися в той час, концтабори були «малою», а ціла територія «вільного» СССР – «Великою» зонами.

---

[132] Українська поезія під судом КҐБ: Кримінальні справи Ірини та Ігоря Калинців / упорядк. Ю. Зайцева. – Львів: Афіша, 2004. – С. 225.

[133] *Терен Т.* Роман Іваничук / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 3 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2017. – С. 110.

[134] Див.: *Шкраб'юк П.* Попід золоті ворота: Шість елегій про родину Калинців / Петро Шкраб'юк. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 249, С. 259.

Це, зокрема, стало однією з причин звернення митців до філософського досвіду екзистенціалізму[135]. За словами І. Василишина, в українському культурному середовищі про цей напрям заговорили в 1940-х роках письменники-емігранти, що перебували в таборах інтернованих, хоч, додає літературознавець, ідеї екзистенціалізму можна побачити вже у творчості Лесі Українки, Миколи Куліша, Володимира Винниченка, Валер'яна Підмогильного[136]. Щодо поширення цієї філософії серед українських інтелектуалів у 1960-х роках Т. Кулініч зазначає: «Актуальність ідей екзистенціалізму для тогочасного українського культурного прошарку стає зрозумілою з огляду на соціальні процеси, що відбувалися в цей період. Пожвавлення культурного життя на початку 60-х років XX століття поступово змінюється кампаніями за нівеляцію національного та зближення всіх народів СССР, з одного боку, та проти буржуазного способу життя, з іншого боку. Статті та публічні виступи, гостра критика, звільнення з роботи, зрештою арешти представників інтелігенції сигналізували про повернення тоталітаризму в його найбільш потворних виявах. У цей час свідомі громадяни, і письменники передусім, ставали перед необхідністю чіткого визначення своєї громадської позиції, причому часто вибір був можливий лише між повним підкоренням системі та свідомим протиставленням їй»[137].

Одним із найважливіших постулатів філософії екзистенціалізму є принципове усвідомлення суспільної недетермінованості людського існування. За словами Н. Аббаньяно, «людині буття не дане в жодній формі і в жодному вигляді, навіть у формі процесу або становлення. Скрізь і навіть у найбільших глибинах її свідомості її буття трансцендує»[138]. Людина не в змозі вплинути на те, де й коли вона народиться, натомість, опиняється не з

---

[135] Див.: *Данчишин Н.* Поезія Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая у вимірі екзистенціалізму / Назар Данчишин // Південний архів (філологічні науки). – 2017. – Вип.70. – С. 12–16.

[136] *Василишин І.* Віртуальний світ українського екзистенціалізму (Ю. Косач і В. Домонтович) / Ігор Васиишин // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 70.

[137] *Кулініч Т.* Країна колядок. Поетичний світ Ігоря Калинця / Т. Кулініч. – Луганськ: ТОВ «Віртуальна реальність», 2009. – С. 32.

[138] *Аббаньяно Н.* Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм. / Nicola Abbagnano ; перевод с итальянского А. Зорина. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – С. 38.

власної волі мовби «закинутою у світ». У цій «закинутості» вона постає своєрідним проєктом, можливістю (за аналогією з арістотелівською моделлю «можливість – форма»). Вона сама має «ліпити себе», постаючи перед вибором у межових ситуаціях. Тож італійський філософ зазначає: «Проблема буття для людини – це проблема її завдань, її інтересів, її щастя, словом, її долі. Тому вона не може ані бути розглянутою або вирішеною об'єктивно чи теоретично, ані бути представленою у своєму розв'язку перебігові подій чи сумнозвісній універсальній діяльності, яка б здійснювалася в ньому і через нього. Це – проблема, яка закликає людину до відповідальності за рішення»[139].

У цьому руслі цікавою є й думка Л. Онишкевич: «Для повного осягнення справжнього сенсу свого існування, людина повинна пройти такі етапи: етап відчуття своєї вкинутості у цей світ і своєї покинутості в ньому, етап «межової ситуації» – усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й призводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих вартостей, і етап вільного та свідомого вибору власних життєвих вартостей, і етап вільного та свідомого вибору дотримуватися цих вартостей у житті»[140]. Спираючись на ці міркування, Т. Кулініч робить такі висновки щодо текстів І.Калинця: «Перший етап екзистенціального осмислення частково відчуваємо у "Відчинення вертепу" і явно – у наступних збірках "Коронування опудала" та "Спогад про світ"»[141]. А М. Ільницький пише про «Коронування опудала» та «Спогад про світ» так: «Твори, які входять до цих збірок, виражають загубленість самотньої людської екзистенції у байдужому і ворожому до неї світі. Відчинений вертеп – це лицедійство, але те, що діється з героями у вертепній скриньці, сповнює ліричного героя і має сповнювати читачів настроєм урочистим, святковим, бо це ж дійство

[139] Там само.
[140] *Кулініч Т.* Країна колядок. Поетичний світ Ігоря Калинця / Т. Кулініч. – Луганськ: ТОВ «Віртуальна реальність», 2009. – С. 32.
[141] Там само. – С. 33.

божественне. Тепер же поет наче здійснює святотатство, він проголошує, що короновано – опудало»[142].

Усвідомлення абсурдності веде за собою неминучу необхідність зробити екзистенційний вибір. Перефразовуючи А. Камю, у таких межових ситуаціях перед тими, хто не хоче протистояти ворожим зазіханням на власну свободу, постає запитання: «Чи можу я призвичаїтися до визначеного мені способу життя?»[143]. У циклі «По сей бік дощу» такий цілком реальний тип людини постає у вигляді чоловіка, що захотів пройти «поміж дощ»: «Дощ замочить праве рамено / відрікається замочить ліве / відрікається та й врешті / цілого себе зрікся»[144]. Екзистенція такої людини стає, за Н. Аббаньяно, неістинною, позначеною тимчасовістю та непослідовністю внаслідок відмови індивіда від екзистенційної залученості до буття (по суті, боротьби). Натомість справжньою екзистенцією є та, яка опирається на історичність, а «бути в історичності означає підійматися над тимчасовим розсіюванням, конституюватися в єдність власного Я, реалізуючи власне призначення у світі і в історичному співтоваристві. Історичність – горизонт справжньої екзистенції, як тимчасовість – горизонт несправжньої екзистенції, що розпадається»[145].

Схожі речі відчитуємо й у Чубаєвому вірші «Трава». Стандартизований вигляд підстриженого газону (кліше, несправжньої екзистенції) постає тут антиподом паростків дикої трави, які проростають крізь асфальт, що намагається заглушити голос свободи. Дика трава, хоч і «до билиночки вирвана до стеблиночки / витоптана і врешті гудроном / гарячим напоєна і здавалось / назавжди під ним похована»[146], не припиняє боротьби. Власне, вона стає втіленням свободи та істинної екзистенції, і своїм прикладом жаги

---

[142] *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені вуста: Поезія Ігоря Калинця / Микола Ільницький // Бібліотека альманаху українців Европи «Зерна». – Вип. 28 (36) – Париж – Львів – Цвікау: 2001. – С. 56.
[143] *Камю А.* Міф про Сізіфа / Вльбер Камю // Міф про Сізіфа. Есе / Альбер Камю ; укр. пер. О. Жупанського. – К.: Портфель, 2015. – С. 48-49.
[144] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 212
[145] *Аббаньяно Н.* Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм. / Nicola Abbagnano ; перевод с итальянского А. Зорина. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – с. 42.
[146] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 64.

до життя нагадує людям, що вони «також повинні щодня рости»: «Ось я вже вам по пояс / ось я вже вам по шию / ось я вже вам по очі / і дивлюся ув очі віщо / ось я від вас уже й вища / я трава»[147]. До слова, І. Калинець у поезії «Душі в дорозі» зі збірки «Дванадцята сумна книжка» («Невольнича муза») наділяє траву такими самими вітаїстичними рисами, які попри те поєднуються з її беззахисністю супроти сил людини і природи: «Починаю розділ з трави / завойовниці замків і гудрону / зцілительки землі від ран / але як покірно подається / долоням вітру»[148].

І. Калинець зазначає: «Я, прихильник мистецтва для мистецтва, відгукувався тоді буквально на всі драматичні події: на смерть Алли Горської, на переслідування Івана Дзюби, на арешти Валентина Мороза, В'ячеслава Чорновола, Караванської. Посутніше кажучи, ті мої поезії – ніби фотографія душі тогочасного інтелігента, людини, яка в опозиції»[149]. Тож є у віршах І. Калинця герої, прототипами яких були реальні люди, що в умовах межової ситуації приймають виклик, беручи удар на себе й усвідомлюючи відповідальність перед минулим, теперішнім і майбутнім поколіннями своєї нації. Таким, зокрема, бачимо образ В. Мороза, показова розправа над яким спричинила величезний протест у середовищі дисидентів. Страдницьку дорогу українського політв'язня автор осмислює крізь призму мучеництва Христа: «Я хотів би, щоб ся книжка / була для Тебе хоч на мить / хусткою Вероніки на хресній / дорозі // Я хотів би, щоб ся книжка, / як хустка Вероніки, нагадувала / нам про святість Твого / обличчя»[150]. А вірші збірки «Підсумовуючи мовчання» якраз і є тим «відбитком» постаті незламного Митуси 60-х років XX століття, що зосталася на них, мов лице Господа на хустині, якою його обтерла милосердна Вероніка.

А. Камю у «Міфі про Сізіфа» писав: «Єдине, що я знаю, – це свобода розуму й дії. Отже, якщо абсурд і позбавляє мене всіх шансів на довічну

---

[147] Там само. – С. 64–65.
[148] *Калинець І.* Невольнича муза / Ігор Калинець // Поезія у двох томах. Том 2 / Ігор Калинець. – Львів: Друкарські куншти, Сполом, 2014. – С. 142–143.
[149] *Салига Т.* Його терновий вогонь / Тарас Салига // Імператив / Тарас Салига. – Львів: Світ, 1997. – С. 209.
[150] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 201.

свободу, то натомість повертає свободу вчинків і надихає на цю свободу. Така втрата надії та майбутнього спонукає до зростання людських можливостей»[151]. Відтак філософ висновував з абсурду три наслідки: бунт, свободу, жагу[152]. І. Калинець разом із побратимами та посестрами обирає саме такий шлях – шлях повстання та боротьби, що відображено й у «Пропонуванні 12» зі збірки «Реалії», присвяченій його дружині Ірині Стасів-Калинець, яку каґебісти запроторили за ґрати на кілька місяців раніше: «Так я з того покоління що скуштувало / плід із забороненого дерева чесності / Ми нічого не змогли вдіяти із собою / занадто велика була спокуса / як і занадто жорстока кара / Так ми з того покоління що добровільно / простягає руки в кайдани...»[153]

«Мала» зона. Для зрозуміння життя в концтаборі («малій» зоні) доречно використати, зокрема, опис М. Осадчого з книги «Більмо». Друга частина повісті має назву «Місто сонця». Таким заголовком автор відсилає нас до однойменної утопії Томазо Кампанелли. У цій частині Михайло Осадчий описує життя в «найдемократичнішій республіці» – мордовському концентраційному таборі. І справді, спілкування і співжиття людини в середовищі політичних в'язнів було, мабуть, найбільш відкритим та комфортним для незгодного з політикою держави-тирана. Середовище це було, вочевидь, найгуманнішим зі всіх інших на території всієї «імперії зла», адже в ньому перебували вільнодумні особистості, що не схиляли голову перед диктатом антилюдського режиму. М. Осадчий показує їхнє життя посеред тюремних умов, до яких вони змушені були прилаштовуватися. У той час, коли на волі, як і за часів Т. Шевченка, «од молдаванина до фіна на всіх язиках все мовчить», ув'язнені дисиденти всіх можливих національностей, окупованих СССР, кожного вечора за чашкою чаю

[151] *Камю А*. Міф про Сізіфа / Вльбер Камю // Міф про Сізіфа. Есе / Альбер Камю ; укр. пер. О. Жупанського. – К.: Портфель, 2015. – С. 46.
[152] Там само. – С. 51.
[153] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 327.

відзначають дати народження визначних письменників на знак відкритого супротиву табірній буденщині з «баландою, бараком і ніжками від крісел»[154].

Автор показує справжню суть речей, переводячи дискурс із площини «соціалістичного реалізму» у площину, сказати б, реалізму соціалізму, або реалістичного соціялізму, адже «вчитель, що зобов'язався з двійовиків зробити відмінників», насправді ставить незаслужені п'ятірки поганим учням, а «академік, що дуже любить дітей і навіть перепиняє їх на вулиці і дає їм цукерок», після того, як почує прізвище малечі, відразу втікає, адже згадує «прізвище людей, яких власноручно заповів у таємних доносах "колись" на довічне ув'язнення або "просто" на смерть»[155]. У такий спосіб М. Осадчий розвінчує всі постулати цього «реалізму», його фальшивість у зображенні дійсності та людських типів, де є лише винятково позитивний та винятково негативний персонаж, адже в реальності за позитивним зовнішнім обліком заховані бруд та лицемірство. У цьому руслі цікавою є думка Тамари Гундорової, яка називає соцреалістичний текст передусім текстом-коментарем та ідеологічною структурою, адже «він не відображає ніяку реальність, але переводить її в ряд ідеологем і замикає в світі імітації, міфів, фальсифікацій. Соцреалістичний текст замість "голосових зв'язок", які б артикулювали мову, викликаючи думання, використовує кітч… Завдяки своєму ідеологічному тавтологізму (текст відсилає лише до ідеології, вписаної в нього) соцреалістичний текст може переписуватися, однак суттєво в ньому нічого не може змінитися. Він залишається тоталітарним наративом, і зняття (стирання) окремих фраз не може змінити сенс його послання»[156].

У цій «малій зоні» був й І. Калинець. Твори, написані в ній, утворюють другий том його поезії, який має назву «Невольнича муза». Т. Салига зазначає, що «у збірках та циклах невольничої поезії Калинцеві доводилось осягати не тільки нові тематичні пласти, а й по-новому писати, виробляти своєрідний "езопівський" стиль. Вірші з ув'язнення, як каже сам поет,

[154] *Осадчий М.* Більмо. / Михайло Осадчий. – Львів: Каменяр, 1993. – С. 99.
[155] Там само. – С. 56.
[156] *Гундорова Т.* Кітч і література / Тамара Гундорова. – К.: Факт, 2008. – С. 215, 217.

диктувались потребою пробитися на білий світ, пробратися крізь тюремні ґрати і прийти на волю. Тому поет свідомо дещо ускладнював їх, метафоризував їх, приховував у них себе самого, намагаючись у такий спосіб приколисати увагу карцерних церберів»[157].

Та в ув'язненні поетові, за його словами, не хотілося описувати табірний побут і будні, про які йдеться, зокрема, у творах І. Світличного. Тож однією із центральних тем поезії І. Калинця, створеній за ґратами, стала ностальгія. На важливості концепту ностальгії в «Невольничій музі» І. Калинця наголошував Д. Гусар-Струк, а сам І. Калинець із цього приводу казав: «Ностальгія мобілізує людину. Не дає їй змоги опуститися, махнути на долю рукою, дійти до межі зради. Тому що ти думаєш про своїх рідних, пам'ятаєш про них і хочеш залишитися достойним їхньої віри в тебе, прагнеш, щоб вони тебе не соромилися. І далі: ностальгія за рідним містом, за селом, за вітчизною… Це допомагало вистояти і не забувати про перспективу»[158].

«Велика зона». Незгодних «на волі» оточували обставини, далекі від справжньої свободи. Про це писала, зосібна, Михайлина Коцюбинська: «У "великій зоні" – будні інакодумця, щоденне коло специфічних ризиків, постійний прес часом не помітних неозброєним оком механізмів тиску й втручання у сферу приватності людини. Неминуче співжиття з "простимі совєтскімі" людьми, яких не торкнулися проблеми, пов'язані з прямостоянням і протистоянням системі. Принагідні психологічні замальовки, зокрема долання страху (хай і хвилинне), а іноді й поступове "опритомнення", […] підслуховування в різних варіантах, використання з репресивною метою преси, різні вигадливі провокації, […] тиск на дітей, […]

[157] *Салига Т.* Його терновий вогонь / Тарас Салига // Імператив / Тарас Салига. – Львів: Світ, 1997. – С. 208.
[158] *Гусар-Струк Д.* Невольнича муза, або як «орати метеликами» / Данило Гусар-Струк // Невольниа муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: УНВ «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 11

добре налагоджена система позбавлення роботи, засобів до існування, елементарних прав»[159].

Про атмосферу «зони» на «волі» говорить і датований 1976 роком текст авторства Р. Хоркавого, друга родини Калинців, якого звільнили з роботи у Львівському політехнічному інституті за зв'язки з шістдесятниками, і, зокрема, за те, що під час суду над І. Калинець перебував неподалік приміщення, де відбувалося засідання[160]:

Ми в зоні особливої уваги
всіх ворогів усіх мастей, всіх масок.
Це нас і сковує, і додає наснаги.
Ми в зоні[161].

Власне, Р. Хоркавий пише про поезію І. Калинця як про ту, що вербалізувала тодішні гоніння та тюрму: «Якби поет сам не спізнав, що таке реальна неволя, з-під його пера ніколи б не появився цикл віршів "Тренос над ще однією хресною дорогою". Його боліли (не дивуйтесь) і смерть іспанського поета Лорки (ще 30-і роки), і ''крик очей Чупринки Чумака Ольжича'', і доля-недоля нашого співця Митуси (XIII ст., княжі часи), і доля-недоля поета Голобородька (наші дні)»[162].

Тим, хто лишався на волі, каґебісти перекривали шляхи для роботи, творчості. Приміром, Р. Кудлику, як уже згадувалося, після його виступу на захист арештованого 1965 року Б. Гориня[163] перешкоджали в

---

[159] *Коцюбинська М.* Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури / Михайлина Коцюбинська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 16.
[160] *Терен Т.* Ігор Калинець / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 2 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 47.
[161] *Хоркавий Р.* Ода поетові / Роман Хоркавий. – Львів, 2015. – С. 13.
[162] Там само. – С.6.
[163] *Петренко М.* Невикошена трава / Микола Петренко // Дзвін: Часопис Національної Спілки письменників України. – 2019. – Випуск 3(893). – С. 245.

працевлаштуванні, постійно погрожуючи звільненням[164]. Іншим прикладом також є друг Г. Чубая М. Рябчук. К. Москалець так описує ситуацію після 1972 року, у якій опинився один із співавторів альманаху «Скриня»: «Перебої і втрати йшли чередою. Серед заарештованих, у горезвісному 1972-му – Ірина Калинець і Грицько Чубай, люди яких Рябчук глибоко шанував і чиєю творчістю захоплювався. Потім – допити всіх причетних до самвидавного журналу ‘‘Скриня’’. Одночасно стався конфлікт із батьками – налякані зловісними подіями, вони спалили синові рукописи та листування. 1973 року Рябчука за вказівкою КҐБ виключають із Політехнічного інституту, – два роки він працює на залізниці, живе у вагончику без вигод, а подеколи й без опалення. По тому – праця електриком у театрі. 1977 року йому дивом поталанило вступити на заочне навчання до Літературного інституту в Москві, проте вже через рік його змусили піти й звідти: КҐБ від свого інформатора серед студентів детально дізнавалося про всі ‘‘крамольні’’ розмови в гуртожитку»[165].

Казав про ці речі на своєму прикладі й В. Голобородько: «Я чув, що каґебісти говорили, мовляв, якби я у 1972 році був у Києві, мене б посадили. Але можна було використати й інші важелі – просто створити нелюдські умови, залишивши проживати в рідному селі. Там мене врятували книжки»[166]. Про такі нестерпні умови навіть на «волі», у «великій зоні» згадує й А. Дімаров: «Коли мене оголосили ‘‘антирадянщиком’’, Маланчук сказав одну-єдину фразу: ‘‘Хай Дімаров походить у чорному тілі’’. Ходив п’ять років, викинули з усіх планів, не давали навіть закритих рецензій писати – хоч бери мітлу й іди у двірники»[167].

---

[164] *Горинь В.* Виноградник Романа Кудлика [Електронний ресурс] / Василь Горинь. – Режим доступу: http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/22/Horyn_Paradyhma-6.pdf

[165] *Москалець К.* Рябчук, саторі і література / Костянтин Москалець // До чаплі на уродини / Микола Рябчук. – Львів: ЛА «»Піраміда», 2017. – С. 220-221.

[166] *Терен Т.* Василь Голобородько / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 1 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 102.

[167] *Терен Т.* Анатолій Дімаров / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 1 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 144.

Урешті, портрет тої «волі» описала й О. Забужко, представниця пізнішої генерації: «Я у своїй внутрішній біографії відбиваю синдром, яким ми всі, хто ‘‘родом із СРСР’’, так чи інакше уражені, – синдром вивласнення і ‘‘страху дому’’. Ми всі – внуки і правнуки розкуркулених, депортованих, переселених. Ніхто з нас не живе в домі, де на горищі можна знайти листи прапрапрадіда до прапрапрабаби з XVI століття. Ми всі – діти сталінських, хрущовських і брежнєвських, різної комфортності, ‘‘бараків’’, тому що сам той концепт простору, в якому ми виростали, – це була ‘‘тюрма поліпшеного типу’’: з наперед визначеними місцями, де мають стояти койка, параша і кухня. Тоді як справжнє ‘‘домашнє вогнище’’ можливе лише у своєму, ‘‘під себе’’ змодельованому домі»[168].

Тому, хай як парадоксально це не звучало б, за словами І. Калинця, якого 1972 року каральна система засудила на 6 років концтаборів та 3 роки заслання, «краще було перебути той час в ув’язненні, ніж на такій свободі»[169]. У концтаборі ж, як уже згадувалося, було коло однодумців, борців за волю України – там, як уже неодноразово казав І. Калинець, було б легше й тим, хто свого часу не встояв і «покаявся», аби не потрапити у в’язницю чи, якщо вже «взяли», вийти з неї. Зокрема, висловлювався він так і про Г. Чубая[170].

До слова, І. Світличний у своїй рецензії на першу збірку поета назвав І. Калинця «справжнім реалістом», що «має відвагу сміливо дивитися правді в вічі й називати речі своїми іменами, хоч яка гірка для нього ця правда, які гіркі для нього ці імена»[171]. Як зауважила О. Гнатюк, «знаменитий критик вживає його [термін «реалізм» – *Н.Д.*], маючи на увазі не так творчий метод, як життєву позицію митця, його несприйняття жорстокої дійсності. Це

---

[168] *Терен Т.* Оксана Забужко / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 1 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 255.
[169] *Терен Т.* Ігор Калинець / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 2 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 45.
[170] Там само. – С. 57–58.
[171] *Світличний І.* На калині клином світ зійшовся / Іван Світличний // Твори: поезії, переклади, публіцистика / Іван Світличний. – К.: 2012. – С. 744.

несприйняття виражене не в формі безпосереднього спротиву, а в специфічній конструкції поетичного світу»[172].

Т. Салига, порівнюючи поетичні світи І. Калинця та Т. Шевченка, теж писав про таку «реалістичність» у поезії Калинця: «Ліричний суб'єкт Калинця постає із правди своєї дійсності, як з'явився із правди свого часу ліричний герой Кобзаря. Семіотичні ознаки віршів обидвох поетів конденсуються у своєрідну ''фотографію'' епохи, її точний паспорт»[173].

Підтверджує ці слова літературознавців і сам І. Калинець: «Вірші мають віддзеркалювати час, у який творяться. Можеш не писати на якусь конкретну тему чи про певну подію, але ти її пережив і вже від неї не абстрагуєшся. Моя поезія до арешту теж здається аполітичною, але в ній насправді все перемішано: і любов, і обшуки, й арешти – все вкупі. Мені нецікаво було писати про побут у таборі, про який писав Іван Світличний. У моїх віршах його немає, але є настрій ув'язненої людини, хоча й тюрма не названа тюрмою»[174].

Отже, зустріч з абсурдом тогочасних реалій спричинила виникнення в ліричного героя І. Калинця відчуття спротиву ворожій дійсності. Такий злам відбувся вже у збірці «Коронування опудала» і ще більше поглибився, на думку П. Шкраб'юка, у «Спогаді про світ»[175]. Порівнюючи ж тексти цього періоду з першими двома збірками І. Калинця, за спостереженням М. Ільницького, дослідники «характеризують це як еволюцію від «світу традицій» (за О. Гнатюк), «етноромантизму» (за М. Павлишином)[176] до його неминучої руйнації, що асоціюється з екзистенціалізмом»[177].

---

[172] *Гнатюк О.* Від упорядника збірки / Оля Гнатюк // Пробуджена муза: Поезії / Ігор Калинець. – Варшава: 1991. – С. 7.
[173] *Салига Т.* Десять «заповідей» від Ігоря Калинця, освячених Шевченком (Есе про Ігоря Калинця з допомогою його інтерв'ю) / Тарас Салига // Вокатив / Тарас Салига. – Львів: 2002. – С. 39.
[174] *Терен Т.* Ігор Калинець / Тетяна Терен // RECвізити. Книга 2 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 51.
[175] *Шкраб'юк П.* Попід золоті ворота: Шість елегій про родину Калинців. / Петро Шкраб'юк. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 111.
[176] *Павлишин М.* Герб меланхолії: поезія Ігоря Калинця [Текст] / Марко Павлишин // Сучасність. – 1996. – №9. – С. 95.
[177] *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені вуста: Поезія Ігоря Калинця / Микола Ільницький // Бібліотека альманаху українців Европи «Зерна». – Вип. 28 (36) – Париж – Львів – Цвікау: 2001. – С. 51.

У «кривих дзеркалах» тієї дійсності новітні «первосвященики» сприймають героя І. Калинця за єретика, – того, кого треба, як Христа (Месію), знищити. Себто світ, не усвідомлюючи своєї збоченості (потворності), звинувачує в ній того, хто якраз одиноко залишається правдивим та гідним носити Божу подобу. В образі «кажанів трибуни» бачимо образ упирів, що живляться кров'ю своїх «повторених» жертв: «Не сподобив мене світ // літають щоночі / кажани трибуни / наді мною // розіпнім його / каже кажан кажанові // він не гожий нам / він у наших дзеркалах / потворний // ще й повторений»[178].

Особливу увагу в цьому контексті звертає на себе другий вірш із циклу «По сей бік дощу», що міститься у збірці «Підсумовуючи мовчання» (1970) І. Калинця: «У цім величезнім акваріумі / пропливають примарні створіння / хитаються німі водорості / дно виростає на скелетах / давно потоплених кораблів / а серед них найостанніший / недолугий ноєвий ковчег // припадаємо очима до шиб / адже у цім величезнім акваріумі / що називався вулицею або майданом / що називався трамваєм або тополею / що називався пам'яткою архітектури / затоплено наш ковчег»[179].

Герої твору спостерігають за крахом природного штибу життя, що опинилося поміщеним в акваріумі як символі штучно створених умов для мешкання. Вода, у якій перебувають люди, позбавляє їх можливості говорити, отже вони стають «німими водоростями», що «хитаються», себто, по суті, прилаштовуються до несвободи, роблячись заручниками того нездорового мовчання, коли, як пише І. Калинець у «Пропонуванні 12» зі збірки «Реалії», «жоден / не спромігся запротестувати / проти виключення Дзюби зі спілки / не кажучи вже проти арештів»[180]. Образ потоплених кораблів постає перед очима читача моторошною картиною людського спустошення і поразки. Аналізуючи цей вірш, М. Ільницький зазначав: «Реалії набувають значення історичних натяків та соціальних алюзій

[178] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 152.
[179] Там само. – С. 210.
[180] Там само. – С. 327.

сучасності: і скелети, і затоплені кораблі, і поруйновані святині... Ноїв ковчег постає як архетип людської культури, хисткий ненадійний човен, що вже затонув, перетворився у модерний ерзац сучасної цивілізації – акваріум»[181].

Цікавий вигляд має й метаморфоза людей у кімнаті, за якими пташка крізь віконну шибку спостерігає, мов за рибами в акваріумі (це вже у вірші Г. Чубая): «Двері відчиняються і зачиняються, / двері зачиняються і відчиняються: / рип-рип, / рип-рип. // То ми виходимо з хати, / то ми приходимо до хати: / рип-рип, / рип-рип»[182]. Ніби «автоматичні» прихід і відхід людей нагадують «вилітання» пташки з настінного дзиґаря, яка виспівує настання нової години, а рипання дверей – цокання годинникових стрілок. Водночас, звертає на себе увагу та поміщеність героїв до замкненого простору – «акваріуму» (як і в І. Калинця), де людина живе («ми приходимо до хати») і помирає («ми виходимо з хати»). Пташка, що уособлює собою владу над часом (згадаймо народні вірування в те, що зозуля кує скільки років людині прожити на світі), бачить людей безмовними, бо повітря в хаті стало водою, через яку неможливо говорити. Це показує безсилля людини супроти часу.

Атмосферу ув'язнення поета, але не його поезії, вбачаємо й у віршах Т. Мельничука, побратима І. Калинця. Зокрема, у нього, як і в І. Калинця та Г. Чубая, зринає метафора акваріума і ліричного героя як риби в ньому. Акваріум – це замкнений простір. Попри це ілюзія (на кшталт «гіпнозу» з однойменного вірша Г. Чубая), переконує ліричного суб'єкта в тому, що він «в морі / у вільному морі». Утім, усупереч цьому самонавіюванню залишається «маленька дрібничка» – «гачок у губі»[183]. Героєві таки вдалося запевнити себе, що нема ніякого гачка в губі – він став схожим на героїв «Гіпнозу» Г. Чубая, яких також переконали в тому, що не видно (а отже й

[181] *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені вуста: Поезія Ігоря Калинця / Микола Ільницький // Бібліотека альманаху українців Европи «Зерна». – Вип. 28 (36) – Париж – Львів – Цвікау: 2001. – С. 83.
[182] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 56.
[183] *Мельничук Т.* Князь роси / Тарас Мельничук. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. – С. 6–7.

нема) ніякої «тюрми довкола»[184]. Наприкінці ж твору ліричний герой Т. Мельничука зауважує, що те «вільне море», у якому він плаває рибою, насправді калюжа «на цементній підлозі».

Важливо зазначити, що життєві і творчі шляхи І. Калинця та Т. Мельничука перетнулися в концтаборі. Про вплив Т. Мельничука, принаймні на створення поезії «Невольничої музи», згадує й сам І. Калинець: «Я не міг поскаржитися на брак образів у своїх віршах. Але, спілкуючись у таборі з Тарасом і будучи приголомшений його несамовитими метафорами, їхньою фольклорною красою, відчував, як поетична енергія, що струменіла від нього, обгортала й мене. Чи варто було опиратися? Вона спонукала мене до творення у тому ж ключі. Отак з'явився цикл «Різдвяне алогійне» та деякі інші. Цикл спочатку був присвячений Тарасові Мельничуку, і десь згодом, сам не відаю, чому так сталося, присвята загубилася. Тарас дав мені імпульс до нового»[185].

Також звернімо увагу на вірш Г. Чубая «Коридор із дверми завбільшки з око», де автор пише:

не відаю як ми обоє потрапили в цей
коридор із дверима завбільшки з око
не відаю

мабуть ми були випадковими слізьми що
випадково сюди вкотилися мабуть що так
і тут собі раптом згадали що люди ми[186].

Герої твору переживають метаморфозу свого «випадкового» перетворення на сльози. Тут вони постають своєрідною альтернативою до

[184] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 194.
[185] *Калинець І.* Покелішкуймо, брате, Тарасе Мельничуку! / Ігор Калинець // Князь роси. Вибрані вірші / Тарас Мельничук. – Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. – С. 242.
[186] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 115.

персонажів «Зелених радощів трави» Р. Кудлика, які перевтілювалися з трави на птахів, а потім із птахів на людей від жаги веселого, радісного пізнання[187]. У цьому вірші Г. Чубая все навпаки: «люди» трансформуються у вияв смутку. «Коридор», у якому вони опиняються внаслідок цього, наче в'язниця – вийти звідти неможливо:

та вже немає нам назад вороття немає
навіть якщо наші сльози звідси крізь
двері викотяться то ми все одно
залишимось тут[188].

Знов-таки «коридор» усвідомлюється як замкнений простір. На такий простір натрапляємо, зокрема, й в образі «акваріуму» в поезії І. Калинця[189], а також у вигляді «акваріуму кімнати», за людьми в якому спостерігає пташка з-за шибки[190]. Тут же, перефразовуючи І. Калинця, «по той бік реальності» персонажів теж «роїться від присутності», теж є глядачі. Останні постають пасивними «деревами» з «листям язиків», що, подібно до «нас» і «тамтих» у поезії І. Калинця[191], не втручаються в долю героїв, не воліють допомогти, а натомість обговорюють їхні дії та становище, у яке ті потрапили; вони «пліткують»:

там за стінами заметляється про
нас листя язиків на деревах тіл

то ті щасливі що можуть нас лише
бачити що не можуть сюди увійти

[187] див. Розділ 3.
[188] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 115
[189] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 210.
[190] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 56.
[191] див. Розділ 2.

то ті нещасні що можуть нас лише
бачити що не можуть сюди увійти[192].

З одного боку, «щасливі» ті, хто не потрапили в цю пастку сльози, вони начебто вільні. Та з другого – нездатність увійти в той коридор мовби свідчить про відсутність емпатії, неможливість співпереживати і виявляти милосердя. Сльоза (як символ цих речей) не може з'явитися з очей цих «спостерігачів» по той бік «коридору».

У вірші Г. Чубая «Великдень. Космач – 1970» із циклу «Пісні для золотої клітки», присвяченого В. Морозу, ворог постає драконом, який, маскуючись під «свого», «тутешнього», спускає людям у долину писанки, «а на писанці кожній / тюрма намальована»[193]. Звісно, дракони бували й бувають тутешніми. Наприклад, П. Шелест, перший секретар ЦК Компартії в Україні (1963-1972). П. Шелест, за словами сучасного гарвардського історика С. Плохія, «підтримував формування нового типу української самосвідомості, поєднуючи елементи відданості соціалістичному ладу з місцевим патріотизмом та шануванням української історії і культури»[194]. Але ж саме за його каденції та безпосереднього сприяння нахлинули дві хвилі арештів українських патріотів, зокрема, у серпні-вересні 1965-ого й у січні-квітні 1972-ого (В. Мороза, як і М. Осадчого, М. і Б. Горинів, І. Світличного, І. Геля, М. Зваричевську та інших спершу репресували 1965-ого[195], а наступний його арешт навіть випередив другу хвилю[196] майже на півтора року).

Пояснення ж згаданим діям «проукраїнського» Шелеста знаходимо, зокрема, у міркуваннях П. Іванишина: «Основу соцреалістичного канону

---

[192] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 115.
[193] Там само. – С. 141.
[194] *Плохій С.* Брама Європи / Сергій Плохій ; пер. з англ. Романа Клочка – Харків, КСД, 2016. – С. 392.
[195] З протесом проти цих арештів, як уже згадувалося, виступив на засіданні Спілки письменників Роман Кудлик, за що його згодом звільнили з роботи і постійно перешкоджали в подальшому працевлаштуванні.
[196] Тоді під час «операції «Блок» кагебісти заарештували В. Стуса, С. Шабатуру, І. Стасів-Калинець, Є. Сверстюка, І. Світличного, М. Осадчого, В. Чорновола, С. Глузмана, І. Дзюбу, М. Холодного, І. Калинця та інших. «Загалом по Україні 1972 року заарештовано 100 осіб».

сформувало уявлення про літературу як ‘‘коліщатко і гвинтик загальнопролетарської справи’’ (В. Ленін), що визначало тріаду: література – національна за формою, соціалістична за змістом, інтернаціональна за духом. Звідси походили обмеження творчості радянських письменників, вилучення з історії літератури окремих авторів, суттєве аберування класиків, діалог із світовим письменством за посередництвом російської літератури та інше»[197]. Варто в цьому контексті навести й уже згаданий вірш «Гіпноз», що залишився поза укладеним Г. Чубаєм «П’ятикнижжям»: «Ви не бачите цієї тюрми / Ви не чуєте цієї мови / Ви бачите лише цю дорогу / Ви чуєте лише мій голос // А тепер розслабте своє тіло // Ви засинаєте / Вам сняться чудові сновидіння / Про гастроном і про єдину дорогу // І Ви спите // Спите... / Спите... / Спите...»[198]. Тут ліричний суб’єкт Г. Чубая каже про ту безальтернативну програму життя «совєтської людини», якій дозволено йти лише одним шляхом, слухати лише один голос, знати лише одну «правду», не добачаючи, притім, тюрми довкола. Отже, особа, яка ставала жертвою комуністичної пропаганди, перебувала під гіпнозом брехні. То був своєрідний сон, виразним утіленням якого став соцреалістичний наратив, де типовими позитивними героями, за іронічним висловом М. Осадчого, були «доярка і її корова Манька, що обоє взяли соцзобов’язання надоїти і доїтися»[199].

Для виліплювання такої «совєтської» людини потрібно було, по суті, позбавити її можливості адекватно сприймати довколишній світ за допомогою двох основних відчуттів – зору («Ви не бачите цієї тюрми, натомість Ви бачите лише цю дорогу»[200]) та слуху («Ви не чуєте цієї мови, натомість Ви чуєте лише мій голос»[201]). Тож реальність поступається місцем сну, де «Вам сняться чудові сновидіння / Про гастроном і про єдину дорогу».

---

[197] *Іванишин П.* Українське літературознавство постколоніального періоду / Петро Іванишин. – К.: ВЦ «Академія», 2014. – С. 9.
[198] *Чубай Г.* П’ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 194.
[199] *Осадчий М.* Більмо. / Михайло Осадчий. – Львів: Каменяр, 1993. – С. 56.
[200] *Чубай Г.* П’ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 194.
[201] Там само.

Дорогу, де «марші чомусь звучать як колискові» («І Ви спите // Спите.../ Спите.../ Спите...»[202]).

Тюрмою ж творчою, очевидно, був так званий метод соцреалізму. За словами Т. Кара-Васильєвої, він «сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та політики. Цей метод знищував усі інші мистецькі напрями, нові пошуки пластичної мови. Українське мистецтво ізолювали від світу, шляхом репресивних заходів запровадили одновекторність художнього процесу та жорстку залежність митця від тоталітарної системи»[203].

Тому особливістю того часу стало читання «поміж рядків». Розумний читач міг розкодувати підтекст, який вкладав автор твору, оскільки сказати відкрито – означало б наразитися на заборону публікування, майбутні цькування та переслідування. Звідси й виникає своєрідний мотив «недомовлюваності», а в багатьох випадках і «промовчання». Це слугувало, зокрема, й заглибленню в складнішу метафорику. На підтвердження цього Н. Ксьондзик наводить думки С. Бойм, яка наголосила «на такій особливості радянського мовного простору як розуміння один одного з півслова, зауважуючи, що саме в цій недомовленості перемішалось багато чого – романтичне ставлення до мови, особливе розуміння духовності, конспіративні традиції, реальна політична ситуація»[204].

Хоча це також слугувало вагомим чинником для активізації «творчості всупереч», про що казав, зосібна, І. Дзюба: «На прикладі соцреалізму можна простежити певний парадокс: інколи обмеження сприяють мистецтву, бо письменник починає шукати шляхів непрямого висловлення думки. Так народжується мистецтво підтексту, іронії. Зараз ми маємо повну свободу, яка є великим здобутком, але, з іншого боку, і небезпекою, пасткою, бо письменник не відчуває опору матеріялу і часом дуже прямолінійно пише, не

---

[202] Там само.

[203] *Кара-Васильєва Т.* Олексій Роготченко. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Тамара Кара-Васильєва. – К.: Фенікс, 2007. – С. 24.

[204] *Ксьондзик Н.* Стратегії мовного опору соцреалізму в українській радянській літературі / Наталія Ксьондзик. // Наукові виклади. № 4/11. – 2011. – С. 63.

маючи потреби щось завуалювати. А завуалювати – не означає зневажити правду, іноді це – поглибити її»[205].

Тож хтось погоджувався віддавати творчістю і мовчанням «кесареві кесареве, Богові – боже», дехто ж – ні, свідомо йдучи на небезпеку арешту, заборони друку, проскрибованість. І. Калинець обрав другий шлях. Він згадував, утім, і про ті компроміси, на які його поколінню доводилося йти: «У школі й університеті я ще мусив носити маску вірнопідданого радянського школяра, піонера, комсомольця – така двоїстість тоді була фактично законом. Траплялися якісь хлопці, які не вступали до комсомолу, але то була велика рідкість, і після цього їм уже закрита була дорога в університети. Ми вдавали з себе радянських людей, а насправді в душі були іншими. Така постійна гра теж впливає на психіку людини – втомлює, але й загартовує»[206].

Також І. Калинець згадує й про те, що в той час надихався із побратимами творами «вісниківців». Вочевидь, від них поет брав урок екзистенційного «прямостояння». Адже, наприклад, в Олени Теліги можна прочитати у «Партачах життя»[207], як і, зрештою, побачити в самій її постаті, такий зразок стійкості: «Чи може бути правдиве розуміння геройства без звичайної цивільної відваги? На це можна дати тільки одну відповідь. Ні, тисяча разів ні. То є передусім вміння сказати «ні», коли від тебе вимагаються речі, противні твоїй гідності і твоїм переконанням»[208].

Інший шлях, за Р. Іваничуком, можна назвати «валленродизмом». Розкриваючи його сенс, письменник пояснював: «Так, були ті, хто виходили наперед і говорили правду прямо. Та потім вони йшли в тюрму. Але були й

---

[205] *Терен Т.* Іван Дзюба / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 1 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 185.

[206] *Терен Т.* Ігор Калинець / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 2 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 44-45

[207] І. Калинець, зокрема, посилається на цю статтю О. Теліги в описі сучасного стану справ в Україні (див.: Софія Кохмат та Ігор Калинець [Електронний ресурс] / Інтерв'ю з Ігорем Калинцем – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=2Hz1X6PfJCs) .

[208] *Теліга О.* Партачі життя / Олена Теліга // Ватра. Версія 1.0. – Львів, Євросвіт, 2010. – С. 169-170

ті, кого я називаю валленродами[209]. Вони проникали в систему і розкладали її зсередини. Нам це вдавалося робити дуже добре. Не гірше, ніж тим дисидентам, які героїчно виступали проти влади. То була «спільна атака на комунізм»»[210]. Однак, це «проникнення» – багато в чому ознака духовного розкладу і совєтська влада трималася на таких «валленродах» (між іншим, у поляків валленродизм часто сприймається за негативне явище[211]).

Аби утримуватися «валлендроном», тим «своїм серед чужих», часто доводилося йти на складні в морально-психологічному вимірі поступки режимові – зокрема, «каятися» за найменшої підозри з боку влади. Схожий шлях обрав, наприклад, І. Драч: «Я не одного покаянного листа написав, коли притискували. Коли мені казали, що треба для виходу книжки написати вірш про Леніна, я писав «Дихаю Леніним» на коліні за дві секунди. Я підписував чимало листів на підтримку заарештованих. Я знав, що підпишу, а завтра мене розпинатимуть на парткомі. Підписував, бо душа боліла за те все. Але членом КПРС був тридцять років – ну куди ж я дінуся від цього? А вийти з КПРС – це означало відцуратися всього, що я зробив і в кіно, і в літературі. Ну, і потім тебе чекала дорога туди… А я не хотів. Я хотів щось робити»[212]. Така позиція протилежна принципам, яких дотримувався І. Калинець.

І. Дзюба теж розповідав про час, коли після арешту був вимушений написати «покаяльну заяву», як про дуже важкий для нього крок: «Я думав тоді, що набагато більше зроблю в літературі, ніж за ґратами. Тому вірив, що зможу зберегти себе і продовжуватиму бути таким, який я є, навіть після того

---

[209] Конрад фон Валленрод – «за однією з легенд, великий магістр Тевтонського ордену, який наприкінці XIV століття вступив до нього, щоб помститися за розорення його рідної Фраконії. Герой однойменної поеми А. Міцкевича» [Терен Т. Роман Іваничук / Тетяна Терен // RECвізити. Книга 3. – Львів: ВСЛ, 2017. – с.110-111].

[210] *Терен Т.* Роман Іваничук / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 3 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2017. – С. 110-111.

[211] Див.: *Мілош Ч.* Велике князівство літератури. Вибрані есеї / Передмова О. Гнатюк, пер. із пол. О. Коваленко, І. Ковальчук, А. Павлишина. – Київ: Дух і літера, 2011. – 440 с.

[212] *Терен Т.* Іван Драч / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 1 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 192-217.

«покаяння». Хоча, звичайно, цей факт був для мене травмою. Я не вийшов з тюрми переможцем»[213].

Про те, якою сильною травмою була вимушеність «віддавати кесареві кесареве», згадує й А. Дімаров: «В тюрму нікого не садив, не катував, але був Геббельсом у газеті. Ми ж виправдовували й оспівували тих, хто вішав! Нам простити цього ніколи не можна»[214].

Та звернімося тепер до поезії Р. Кудлика[215]. Інший зразок замкненого простору, непевність перебування в якому зростає з настанням вечірніх сутінків, бачимо в його «Новелі про кулю»[216]. Малюючи картину проникнення сутінків до кімнати, Кудликів наратор активізує у свідомості реципієнта зорові та слухові відчуття, які плавно зливаються в одне. Так, коти, які «на лапках мікропористих «зовсім нечутно залазять у кутки», перетворюють простір в очах ліричного суб'єкта з кубічного на кулястий. Отже, з одного боку, тиша, з якою настають сутінки, а з іншого, темрява, у якій опиняються прямі кути оселі, – вони демонструють, який суттєвий вплив на героя чинить брак недоотримуваної внаслідок настання вечора інформації від двох вищих відчуттів, – слуху і зору відповідно. Звідси ліричний герой починає боятися зробити крок, бо «куля покотиться і покотиться» (так актуалізується дотик).

Раптом, мовби говорячи «про себе», не вголос (про що свідчить узяття тексту в дужки), ліричний герой вдається до ще однієї асоціації, до якої його спонукає мова: «''Ти ще докотишся'',— / казав мені розумний / чоловік, пускаючи кільцями / дим». Ураз кільця диму над головою чоловіка, що перестерігав героя, сформували німб. Відтак, та сама геометрична фігура зазнає ще одного втілення – це ніби реалізація арістотелівської моделі «можливості й форми». Утім, асоціативне мислення на цьому не вщухає та

---

[213] *Терен Т.* Іван Дзюба / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 1 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 180.
[214] *Терен Т.* Анатолій Дімаров / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 1 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 144.
[215] Детальніше див.: *Данчишин Н.* Роман Кудлик: екзистенціалізм поезії в новелах / Назар Данчишин // Буковинський журнал – 2019. – №2 (112). – С. 146–154.
[216] *Кудлик Р.* Весняний більярд. Поезії / Роман Кудлик. – К.: 1968. – С. 22–23.

веде ліричного суб'єкта ще далі. Тоді виринає тема народження нового життя, де лексеми «докочуватися» і «котитися» набувають зовсім іншого змісту. Тож негативні конотації змінюються на протилежні – куля маминого живота, у якій докочується плід дитини; яблуко, яке докочується, щоб стати яблунею; «Котиться яйце, / щоб стати лебедем». Така досягнена за допомогою активізації дотикового та смакового змислів позитивна маркованість теми початку життя, виявляється, здатна перебороти страх, відтак герой урешті зважується ступити крок, а потім і другий.

Утім, зовсім невипадково в заголовку твору є слово «новела». Як жанр малої прози, вона передбачає «динамічну інтригу та гостру несподівану розв'язку»[217]. Цю властивість Р. Кудлик переносить і в поезію. Отож простежмо, як ця несподівана кінцівка з'явилася. Життя має свого одвічного антипода – смерть. І тут сама мова розкриває перед наратором нову грань того самого образу кулі – «вмираємо ми, як і народжуємось, – / від куль». Тепер уже мова про кулі бойові, – ті, якими стріляють на ураження.

Узагалі ж, для людини як єдиної на планеті істоти, що усвідомлює свою скінченність, цілком закономірним є протиставляти життю смерть навіть у межах одного семантичного поля, – у цьому випадку, довкола образу кулі. «Спроби заплющити очі на скінченність людини або замаскувати її будь-яким шляхом мають один і той самий зміст, – писав Н. Аббаньяно, – усі ці дії виражають лише втечу та страх людини перед екзистенційним ризиком і її нездатність до ухвалювання рішення»[218]. Герой Р. Кудлика робить крок, себто ухвалює рішення бути залученим до буття навіть під загрозою загинути. Він виходить із замкненого простору хиткої оселі, тюрми свого страху перед настанням ночі.

У пізніших збірках Р. Кудлик неодноразово публікуватиме ще й інший цікавий вірш із прив'язкою до жанру новели – «Новелу про бандуру». Автор

---

[217] *Галич О, Назарець В, Васильєв Є.* Теорія літератури: Підручник / Олександр Галич. – К.: Либідь, 2001. – С. 271.

[218] *Аббаньяно Н.* Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм. / Nicola Abbagnano ; перевод с итальянского А. Зорина. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – С. 40.

розповідає нам про страту гайдамацького кобзаря Василя Варченка, скараного у Кодні 26 січня 1770 року. В одному з опублікованих варіантів (а Р. Кудлик був, по суті, єдиним, із поетичної трійці, кого офіційно друкували[219]) було, зокрема, вилучено, оцей фрагмент: «От уже і без лівої… Не відшукати басів… / От уже і без правої… Що ж ти тепер робитимеш, / як перед раєм зупинять і скажуть: / ‘‘Перехрестись’’? / А як шию почали гнути, / його непокірну шию, / і гайдамацької шиї зігнути ніяк не могли, / найстарший вирішив раптом: ‘‘А нехай собі / ходить безруким! / Все ’дно уже більше не гратиме’’»[220]. Кудликів наратор демонструє в цьому уривкові увесь жах, що чекає на кобзаря, якого позбавляють рук, акцентуючи увагу передусім на стимулюванні в реципієнта дотикового відчуття, а також слухових вражень. Без лівої руки – не відшукати басів на деці інструмента, без правої – не перехреститися перед воротами раю. Утім, вороги, як не намагалися, його шию не зігнули.

Часто автори в совєтські часи «втікали в історію», аби через аналогії з минулим сказати про події сучасні. Ось і в поетичних рядках знаходимо паралелі з тодішньою реальністю: з роком 1965-им, коли відбувалися масові арешти представників української інтелігенції (уже за два роки після написання цього вірша, 1972 року, як було вже сказано, репресії стали ще жорстокішими). Чи не про непокірні шиї незгодних говорить автор, адже у той час принципу «прямостояння» (за В. Стусом) дотримувалися українські політв’язні?[221]

Зазначмо також присутність у «Новелі про бандуру» теми позбавлення цілої нації свого голосу, себто права бути вільною. Коли не змогли обезголовити, то пустили кобзаря безруким, аби більше не міг грати – ширше, вирішили позбавити його власного повноцінного голосу або

[219] Єдина збірка І. Калинця, яку видали тоді офіційно, була «Вогонь Купала» (1965). Її відразу після виходу зняли з обігу й заборонили. Наступні тексти аж до 1991 року (тоді видали книжку віршів «Тринадцять алогій», за яку автора удостоїли Шевченківської премії) виходили лише в самвидаві, а також за кордоном. Вірші Г. Чубая також були поширені через самвидав.

[220] *Кудлик Р.* Яблуневі ліхтарі: Поезії / Роман Кудлик – Львів: Каменяр, 1979. – С. 18.

[221] У цьому контексті доречно згадати й поему Р. Кудлика «Етап». У ній автор розповідає про арешт І. Франка [Кудлик Р. Горішня брама: Поезії / Роман Кудлик. – К.: Дніпро, 1991. – С. 117–128].

принаймні зробити тихішим (очевидні тут паралелі з пригніченням національного «я»). До речі, «Кобзар» Т. Шевченка, який видавали в совєтський час, теж був неповним (певні тексти «коригувалися»), з по-більшовицьки забарвленими примітками. Зрештою, таке робили і з іншими творами українських класиків.

Також цікаво простежити аналогії «Новели про бандуру» зі «Смертю Підкови» авторства І. Калинця (збірка «Вогонь Купала», 1966): «... Та кат підніс / потворне смерті лезо, / нестерпний жах над площею заблис. / І враз хитнулась ратушева вежа / і стрімголову / ринулася вниз»[222]. У Калинцевому вірші болюча картина страти постає перед читачем в образі персоніфікованої архітектури міста, що на найглибинніших рівнях емпатує засудженому: вежа Ратуші падає, як і стята голова козацького отамана. Активізація дотикових відчуттів, що передає жах події, відбувається й завдяки свідомій селекції якомога промовистіших слів, адже невипадково в тексті з'являється прислівник «стрімголову», який характеризує падіння Ратушевої вежі.

У контексті теми нездоланності вільного слова поряд із «Новелою про бандуру» варто розглядати й «Новелу про найкращий вірш», уперше надруковану у збірці «Яблуневі Ліхтарі» (1979). Присвятою слугує підзаголовок твору: «…Чумак[223], Лорка[224], Джаліль[225], Вапцаров[226], Лумумба[227]…». Варто зауважити, що перелічені прізвища були

---

[222] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 19.

[223] Василь Чумак (1901-1919) – український поет-імпресіоніст, автор збірки «Заспів». Член Української партії соціялістів-революціонерів («боротьбистів»), апологет «червоного терору», розстріляний «денікінцями».

[224] Федеріко Ґарсія Лорка (1898-1936) – еспанський поет. Автор збірок «Почуття та пейзажі», «Перші циганські романси», «Сонети про смутну любов» та ін. Убитий під час громадянської війни в Еспанії. Вважався республіканцем і комуністом, хоча був особистим другом Хосе Антоніо Прімо де Рівери, засновника правої партії «Еспанська фаланга».

[225] Муса Джаліль (1906-1944) – татарський поет, автор збірок «Ми йдемо», «Моабітські зошити» та ін. З початку війни був у Червоній армії, 1942 року потрапив до німецького полону, після чого вступив до німецького легіону «Ідель-Урал». Страчений нацистами 1944 року в Берліні. Був прихильником незалежності Татарстану, однак ця його позиція, як і участь у німецькому збройному формуванні з волзьких татар, замовчувалися аж до часу краху СССР. Був водночас антисталіністом і антигітлеристом.

[226] Никола Вапцаров (1909-1942) – болгарський поет, автор єдиної збірки «Пісні мотора». Прихильник лівої ідеології, комуніст і сталініст. Був ліквідований болгарською владою в час Другої світової війни за диверсійну діяльність.

[227] Патріс Лумумба (1925-1961) – лівий революціонер і перший прем'єр-міністр Демократичної Республіки Конго. Убитий під час громадянської війни. Совітська пропаганда поширювала його культ як героя.

внесені до канону комуністичної пропаганди як імена осіб, лояльних «червоній ідеї». Звісно, постать Ф. Ґ. Лорки не викликає застережень щодо справжнього втілення в його творчості свободолюбності поезії, однак, скажімо, згадку про П. Лумумбу чи Н. Вапцарова можна сприймати як «кесареві – кесареве» – крок, спрямований на те, аби убезпечитися від можливих закидів цензорів і КГБ, адже текст оповідає про ув'язненого поета, що, очевидно, спонукає до аналогії з тодішніми арештованими українськими шістдесятниками, які відбували терміни в концтаборах і на засланнях.

І прийшов найкращий вірш до нього…
Був він незбагненний і простий,
був до спазм зворушливий і мудрий,
кожне слово – викупане в сонці,
кожна буква сяяла мов зірка[228].

Як і в класичній прозовій новелі, у своїх верліброві новелах Р. Кудлик дотримується законів жанрового розвитку, коли за початком твору читач не може одразу зрозуміти, наскільки несподіваною може стати кінцівка. Здавалося б, піднесений тон наратора описує красу задуму вірша, який прийшов до поета. Однак одразу після цього оповідач занурює реципієнта в атмосферу тюремної камери, у якій перебуває ув'язнений поет:

Так, прийшов найкращий вірш до нього
в камері холодній наче вуж,
в моторошній камері, мов дуло,
у його святу й останню ніч[229].

[228] *Кудлик Р.* Яблуневі ліхтарі: Поезії / Роман Кудлик – Львів: Каменяр, 1979. – С. 16.
[229] Там само.

Оповідач використовує образи, пов'язані з дотиковими враженнями, які мають на меті якнайповніше передати ті неприємні, моторошні відчуття, що переживає арештант: він у холодній, наче вуж, камері, а до його натхнення (музи) приставлене дуло зброї.

Тільки б цвях знайшовся під рукою –
видряпав би вірш на чорнім камені,
хоч би кров'ю записав його…
А коли поставили до стінки,
вирішив катам хоч прочитати,
вже і перше слово прогриміло…
Крізь червону дірочку від кулі
в небо вилетів найкращий вірш[230].

Герой не має ні пера, ні ручки, а вірш, який прийшов у його свідомість і серце, мусить бути висловлений. Читача тримає в напрузі активізація дотикових відчуттів – а саме, «цвях», яким в'язень хоче дряпати кров'ю на камені вірш; врешті, і смертельна куля, що дірявить голову незламного поета. Тож вірш, який спершу здавався лагідною одою або сонетом, насправді теж був зброєю – його перше слово навіть устигло «прогриміти». Але з поетом застрелили й вірш, який разом із душею поета «в небо вилетів».

Після страшної розв'язки, наратор дає дещо легшу в психологічному сенсі кінцівку, яка має схожий мотив із Кудликовим віршем «Поезії»[231], а також Чубаєвою «Осінню (пророцтвом)»[232]. Тут ідеться про неможливість повністю схопити ідеал поезії, що постійно втікає крізь пальці. Це й символізує прагнення справжнього поета до досконалості. Зрештою, символізує її волю і нескоримість, яку навіть поети не в змозі приручити:

---

[230] Там само.
[231] *Кудлик Р.* Яблуневі ліхтарі: Поезії / Роман Кудлик – Львів: Каменяр, 1979. – С. 61.
[232] див. Розділ 4.

Він [найкращий вірш – *Н. Д.*] у снах навідує поетів,
він у снах сідає їм на груди,
і вони зриваються…
І плачуть,
бо щасливим тільки
дістається лиш пір'їна із його крила[233].

Своєрідним виходом із замкненого простору тюрми («малої зони») слугує цикл «Листівки» зі збірки «Звениславині купави» І. Калинця. Вірші до нього І. Калинець писав на звороті поштівок, які йому надсилали в листах з «волі». Спереду були зображення різноманітних картин українських та зарубіжних художників. Після розглядання їх у поета виникла ідея писати вірші для доньки, за допомогою яких вона могла б запам'ятати той чи інший твір мистецтва. Цензура пропускала їх у зворотніх листах, оскільки не бачила крамоли в насичених складними для непідготованого читача метафорами та культурологічними алюзіями творів поета[234].

Звернімо увагу, зокрема, на триптих «На листівці – О. Богомазов. Пилярі»[235]. На тій картині (1927 р.) українського художника, який творив у руслі кубофутуризму та спектралізму, зображені три чоловіки, що стоять в оточенні зрубаних стовбурів і тримають у руках різнокольорові пили. Колористичне багатство цього полотна викликає в наратора поетичного тексту І. Калинця ефект катарсису, «очищення людей і дерева», коли «охра стає охрою / оранжеве оранжевим»[236]. Один із чоловіків стоїть із пилою, ніби косою, що створює в героя враження, буцімто він працює на полі. Відтак, виникає асоціація не лише зі збором дозрілого колосся, а й із сівбою зерен, з

[233] Кудлик Р. Яблуневі ліхтарі: Поезії/ Роман Кудлик. – Львів: Каменяр, 1979 – С. 16.
[234] Ігор Калинець читає вірші 17/02/2015 [Електронний ресурс] / Ігор Калинець – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=sVgYmrltz7c
[235] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 105-107.
[236] Там само.– С. 105.

яких воно виросте: «зубасті пили / зеленого / голубого / червоного / засівають землю / золотою тирсою»[237].

Оповідач обігрує в тексті головні характеристики творчості «українського Пікассо»: куб, ритм, контури світла. До речі, автор свідомо виділяє як окреме слово або півслово префіксоїд «кон-», що, як відомо, позначає спільність, об'єднання, сумісність[238]: «кон- / тури», «на кону / міллерівських кон / струкцій». Це може показувати отой наслідок пиляння, себто як зрубаними є дерева та їхні розпилені стовбури (а вони мали спільність із ґрунтом, з якого росли), так розпиленим виявляється і слово – відсікається та його частина, що означала об'єднання і спільність. Пилярі ж бо проникають у серцевину дерева, а поет – у ядро слова. Процес пиляння постає як оркестрова гра, а її «маестро – ритм»[239].

У третьому вірші триптиху оповідач згадує й про Леся Курбаса, його театр «Березіль», Миколу Куліша, «двоярусну коробку вертепу». Виникає низка образів, пов'язаних уже з театральним мистецтвом, а також із плеядою українських інтелігентів, розстріляних у Сандармоху 1937 року. Це вже трагічна «вистава», поставлена режисером-загарбником. Тому пиляння дерева набуває трагічних фарб – то вже зрубування українського лісу, нищення українців, яке триває і в сучасності поета:

Вже Білоголовий

диригує
щемку репетицію
новітніх трагедій
пиляння лісу

---

[237] Там само.
[238] Кон... : Кон... [Електронний ресурс] // Словник іншомовних слів. Режим доступу: https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Article=10008&action=show
[239] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 106.

безталання трісок[240].

До слова, образ відлітання дерев від землі, який зустрічаємо в Г. Чубая[241] та І. Калинця[242], має своє втілення і в поезії Р. Кудлика:

Берези
одірвались від землі
і в небо плинуть,
мов струмочки диму
з різдвяних коминів
у лемківськім селі…
Так прямовисно,
наче те село,
в якому я
мав сіяти овес,
а літніми прозорими ночами
дівча співуче
під Кичерою стрічати,
в січневу ніч,
в сорок четвертім році,
димами
ген під зорі одструміло[243].

Перед читачем розгортається навіяна ностальгією картина своєрідної фата моргани. Надреалістична картина польоту беріз, які нагадують ліричному суб'єктові дим «з різдвяних коминів» на рідній Лемківщині, наштовхують на паралелі з хрестоматійними Антоничевими віршами

[240] Там само. – С. 107.
[241] див. Розділ 4.
[242] див. Розділ 4.
[243] *Кудлик Р.* Горішня брама: Поезії / Роман Кудлик. – К.: Дніпро, 1991. – С. 92

«Різдво» та «Коляда», де «Народився Бог на санях / в лемківськім містечку Дуклі»[244].

Як відомо, Р. Кудлик народився 1941 року в Ярославі, що тепер належить Польщі. Його родина переїхала до Дрогобича 1945 року. У ті часи саме відбувалися сумнозвісні польські злочини супроти українського населення на Підляшші, Холмщині, Лемківщині та в Надсянні, зокрема, під час примусових депортацій 1944-1946 років і пізнішої етнічної чистки 1947 року під назвою «Операція Вісла». Примусово виселені люди «одірвалися» від рідної землі, як ті берези, що нагадали ліричному героєві дим із коминів лемківських будинків.

Думка ж про те, що доля могла б скластися інакше, не дає героєві спокою. А в тому неспокої і втрата малої батьківщини, і дівча, і люди, і той часопростір, який уже не повернути:

На долю нинішню
не скаржуся свою.
Та от чомусь дими,
дими березові,
мені навіяли
неспокій дивний:
що, може, із найкращим у житті
я мимоволі
розминувсь безповоротно[245].

1.4. Обряд «відчинення верби» як вихід за фізичні та духовні ґрати

Звернімо увагу на вірш І. Калинця «12. На листівці – А. Манастирський. Верби» із циклу «Листівки» (збірка «Звениславині купави»). Оповідач, споглядаючи зображення картини українського

[244] *Антонич Б. І.* Три перстені / Богдан Ігор Антонич – Львів: Літопис, 2008. – С.70
[245] *Кудлик Р.* Горішня брама: Поезії / Роман Кудлик. – К.: Дніпро, 1991. – С. 92.

художника, розмірковує над символічним значенням образу верби в українській культурі. Передусім він переноситься хвилями ностальгії в дитячі роки, бо, каже герой, верба – «дерево мого дитинства». Він бачить ці дерева навіть «із заплющеними очима»[246]. Ба більше, саме верби асоціюються з українським народом, який «зривав із них золоті груші – де ще такий поетичний люд?»[247] Виринає й згадка про «журбу Глібова» – відомий вірш, де над рікою «три верби схилилися, мов журяться вони».

Згодом виникає асоціація з фольклорними мотивами, а саме з народною казкою «Ганна-панна»[248]. У ній дідова дочка, котру недолюблювала мачуха, посадила на подвір'ї гілку, з якої виросла велика верба. Та верба «відчинялася» на прохання дівчини та обдаровувала її красивою одежею, від якої всі довкола мліли. За аналогією з «Попелюшкою», дівчина поверталася додому і знову ставала тою самою бідною дитиною, яку гнобила баба та її дві вередливі доньки. Якось уподобав собі Ганну багатий кавалер, та вона так квапилася додому, що загубила черевичок. За тим черевичком він шукав її в цілій околиці. Прийшов, урешті, й до хати, де вона жила, але мачуха веліла сховатися їй на печі, а показала паничеві лише своїх двох дочок. На обох черевичок був замалим. Ураз побачив хлопець панну на печі і гукнув її. Тоді «пішла дівчина до верби, одяглася, взулася і вийшла до них. Всі аж потетеріли. Багатий хлопець забрав дівчину за дружину, а бабині так і залишилися віку дівувати»[249].

Цей сюжет описує і переосмислює наратор І. Калинця у своєму вірші:

Чи пригадуєш:
«Вербо-рясна, відчинися –
Ганна-панна йде»?

---

[246] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 103.
[247] Там само.
[248] Ганна-панна. Українська народна казка [Електронний ресурс] // Українські народні казки. – Режим доступу: http://proridne.org/Українські народні казки/Ганна-панна.html
[249] Там само.

Відчиняється –
і входиш у казку.
Або виходиш
на провесні
з м'якого дупла
Мавкою[250].

Наратор поєднує з казкою про Ганну-панну мітологічний образ Мавки, що його використовувала Леся Українка у «Лісовій пісні». Тоді герой І. Калинця, рефлексуючи над зображення картини Антона Манастирського (споглядаючи на верби), пише своїм адресатам «по той бік» колючого дроту, передусім рідні, доньці, якій і присвячений цикл, що таким чином і сам приходить до них, долаючи відстані та ґрати:

Нині, дивлячись на верби Антона Манастирського,
входжу до вас[251].

Отже, «попід тихими вербами», як у Л. Глібова, тече «річка», що уособлює життєву «дорогу» героя і його «спомин», ностальгію.

Цей казковий сюжет імпліцитно використовує і Г. Чубай. Йдеться про перший вірш циклу «Пісня про золоті клітки» (для Валентина Мороза) зі збірки «Світло і сповідь» (1970):

летять шпаки на електричне світло
і співають пісень про золоті клітки

а по вербі стрибають пухнасті котики
стрибають в зелені дверцята

[250] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 103–104.
[251] Там само. – С. 104.

а дверцята як листя

зачинилося листя і не відчиняється […][252].

Тут знов-таки простежна атмосфера неволі, у якій живуть герої. Образ «пухнастих котиків» читач мав би сприймати передусім як вербовий цвіт, який з'являється напередодні виростання листків. Але те «листя», як «двері», не хоче «відчинятися». Тоді герой чує голос «десь від самого коріння верби», який просить його «відчинити листя», знайти «ключі», закопані в місті. Такий внутрішній голос із нутра дерева, з-під кори, до речі, вчуває й ліричний суб'єкт І. Калинця у вірші «14. На листівці О. Богомазов – Пилярі»[253].

Тож природа не може перейти на наступну стадію життя. Це уособлює певну закритість, внутрішню ізоляцію людини в підневільному суспільстві – вона, як природа, зачиняє двері. З іншого погляду, «котики» символізують і певну наївність та дитячість, згрубша навіть інфантильність. На противагу їм постає образ уже зрілого існування – листя. За аналогією, це також і своєрідне застрягання буття на рівні лялечки, яка ніяк не може перетворитися на метелика. Цей мотив спостерігаємо й у поемі Г. Чубая «Марія», де «трава померла» і «не стала по смерті птицею»[254]. А у контексті народної казки, це застрягання не дає «попелюшці» Ганні перевтілитися в пишно вдягнену красуню – вияв оновлення і справжньої вроди.

Електричне світло (за аналогією з «газонами» у вірші «Трава» Г. Чубая, чи «головкою сірника» як символом приручення вогню людиною у циклі «Мертва природа» І. Калинця) позначає своєрідну імітацію справжності – ерзац, копію істинного існування. Воно дочасово може задовольняти потреби

[252] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 140.
[253] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 452.
[254] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 168

поневолених «шпаків», що потрапили у «золоту клітку» і не вгавають співати про неї пісні. Однак:

темніє листя темніє
темніє та не відчиняється[255].

Незважаючи на проміння «електричного світла», морок стає ще сильнішим, і місто, що відчитується тут як символ екзистенції в модерному часі, поглинає дедалі більша темрява. Тож природа не відчиниться на це штучне, засвічене загарбником світло. Вона теж, ніби Митуса, – не згодна співати пісень «на замовлення».

Висновки до розділу 1

Суспільно-політичні умови 1960–1970-х років мали значний вплив на тематику й характер поетичних творів І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая. У їхніх текстах, розглянутих крізь призму поетичної поліфонії (поєднання творчих пропозицій трьох поетів з метою їх порівняння), засвідчена низка художньо-естетичних схожостей та відмінностей.

Важлива ознака, притаманна поезії досліджуваних авторів, – мова від імені ліричних суб'єктів, поміщених у замкнений простір, що символізував несвободу та непевність. Зокрема, у їхніх творах наявний образ «тюрми» (явної чи прихованої), страх перед якою й створював ці просторові обмеження довкола персонажів поезій. Зразком цього явища, з-поміж інших поезій, є «Новела про кулю» Р. Кудлика, ліричний герой якої опиняється всередині хиткої «кулі кімнати» й намагається перебороти страх ступити крок (боїться раптом «покотитися»). Крім того, варто згадати вірш Г. Чубая «Коридор із дверми завбільшки з око», герої якого переживають метаморфозу свого «випадкового» перетворення на сльози. «Коридор», у якому вони опиняються внаслідок цього, є замкненим простором – наче

[255] Там само. – С. 140

в'язницею, з якої неможливо вийти. На такий простір натрапляємо, зокрема, й в образі «акваріуму» в поезії І. Калинця та Г. Чубая.

Закономірно, у творах того періоду помітний вплив залишила філософія екзистенціалізму, а радше її безпосередній вияв у реальному житті авторів, незгодних із накидуваними з боку влади правилами й заборонами, а також абсурдністю звинувачень, висунутих переслідуваним. Красномовно свідчать про це, наприклад, збірки І. Калинця «Коронування опудала» та «Спогад про світ», ліричні герої яких виявляють спротив ворожій дійсності, а також поема Г. Чубая «Вертеп».

У творчості трьох досліджуваних авторів, яка була опозицією до так званого соцреалістичного наративу, актуалізовані модерні стильові, жанрові, тематичні пошуки, що водночас мають своїм підґрунтям українські національні традиції. Яскравим прикладом цього явища є, зосібна, збірка І. Калинця «Відчинення вертепу», ліричний герой якої «тікає від віку атомного», натягнувши «кирею традиції». Всупереч поширеному в українській підсовєтській поезії 1960-х років пафосу з приводу перших польотів астронавтів у космос й оспівування науково-технічного поступу (приміром, у творчості І. Драча та М. Вінграновського), досліджувані поети, критикуючи моду часу й так звану «цивілізацію», що замінює справжність ерзацами (мова, наприклад, про газони як «окультурений» замінник дикої трави з поезії Г. Чубая, а також про «головку сірника», у яку переселився прадавній вогонь із поезії І. Калинця), фокусувалися на інших темах: оновленому відкритті національних традицій, особистому осмисленні буття, пізнаванні краси світу в художніх образах природи, закоханості тощо.

Крім того, автори констатували національне поневолення України. Зосібна, Г. Чубай у вірші «Великдень. Космач – 1970» із циклу «Пісні для золотої клітки», присвяченого політв'язневі В. Морозу, несвободу символізував драконом, який, маскуючись під «свого» («тутешнього»), спускав людям у долину писанки, на кожній із яких «тюрма намальована».

Однак, попри реалії, що поміщали митців як у фізичну, так і в духовну в'язниці (зокрема, й у замкнений простір насаджуваного «соцреалізму»), поетична творчість, фіксуючи неволю, слугувала чи не найважливішим засобом виходу з неї. Зосібна, ця тема порушена у «Новелі про найкращий вірш» Р. Кудлика, головний герой якої (поет) сидить у в'язничній камері, чекаючи на виконання смертного присуду (у підсумку, зі смертю поета, що настала після пострілу в голову, його «найкращий вірш» не загинув, а полетів «у світи», надихаючи творити інших авторів).

У контексті вищезазначеної теми варто розглядати й спільний для поезій І. Калинця та Г. Чубая образ «верби», «відчинення» якої слугує засобом розірвати ґрати неволі. Так, у тексті І. Калинця, написаному в концтаборі (у так званій «малій зоні») й адресованому доньці Звенславі, верби, побачені на картині А. Манастирського, дозволяють ліричному суб'єктові повернутися на Батьківщину, до своєї рідні (образ цього дерева викликає в нього декілька культурологічних асоціацій, однією з яких є українська народна казка про Ганну-панну). Метафора «відчинення» верби є й у першому вірші із циклу «Пісня про золоті клітки» (для Валентина Мороза) авторства Г. Чубая. Однак, у цьому тексті листя «зачинилося і не відчиняється», бо атмосфера неволі не дозволяє вербовим «котикам» стати листям (що уособлює закритість і внутрішню ізоляцію людини в підневільному суспільстві: вона зачиняє двері свого «я», боячись його виявити).

Розділ 2
СЛІДАМИ «УРВАНИХ ЛІНІЙ» ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ

Тему «дороги» варто розглядати як у контексті осмислення шляху поетів, так і безпосереднього вияву її в художніх текстах. У назві розділу використано Калинцеву метафору «урваних ліній долі» – як ліній життя на долоні. Їхній рух сповнений переплетень і раптових переривань. Кожна така лінія – це складник поетичного багатоголосся[256].

2.1. Занурений у реальність ідеальний світ: «Via Dolorosa» Ігоря Калинця

Перша збірка Ігоря Калинця «Вогонь Купала», як відомо, вийшла друком 1966 року у форматі так званої «касети» – під однією обкладинкою видавці об'єднали десять різних збірок молодих авторів. Калинцева ж частина містила в собі вірші насправді з двох окремих поетичних книжок – «Екскурсій» та «Країни колядок». Сформував таку «спаровану» книгу редактор і поет Петро Засенко. Це пояснює, чому вона відрізняється від усіх наступних Калинцевих збірок відсутністю чітко вибудуваної структури та взаємозалежності поезій між собою (про це мова піде згодом). Відбір редактора спричинив до того, що вірші збірки «Вогонь Купала» не творять собою циклів, що стане характерною ознакою для подальших збірок поета, починаючи вже з «Відчинення вертепу».

Сам І. Калинець час свого поетичного дебюту згадує так: «Перша збірка віршів, яку я уклав під впливом композицій Антонича, називалася «Екскурсії» і мала вийти ще 1963-го року одночасно із «Тишею і громом» Василя Симоненка. Якби так сталося, то мене б зараховували до першої хвилі шістдесятників. Але так не сталося. Та збірка чомусь не вийшла, хоч

[256] Детальніше див.: *Данчишин Н.* Діалог поезій Ігоря Калинця та Грицька Чубая / Назар Данчишин // Альманах «Болгарська україністика». – 2020. – Брой 9. – С. 91–109.

внутрішню видавничу рецензію на неї написав Іван Дзюба, і окремі вірші з неї я друкував в інших книжках»[257].

Із цього приводу П. Шкраб'юк писав: «З двох Калинцевих рукописів (''Екскурсій'' та ''Країни колядок'') він [П. Засенко – Н. Д.], без відома автора, вибрав окремі – на його думку, вочевидь, менш дразливі – вірші. Та скомпонував збірку. І затитулував за назвою одного з віршів – ''Вогонь Купала''. Калинець прочитав надіслану з Києва верстку. Але не заперечував. Не до того було. Він у ту пору, як ми бачили, мав клопоти з КГБ: з дня на день очікував арешту»[258]. Одначе з припущенням про «найменш дражливі» тексти, які відібрав П. Засенко для «Вогню Купала», можемо погодитися не цілком. Адже вже перший, програмовий вірш збірки несе в собі величезний масив згадок про давні періоди української державності, натяки на символи національно-визвольної боротьби і в столітті двадцятому. Поезія «Вітер» віє тим духом українського «Я», що з ним так пильно й наполегливо боролися в імперії: бандери дністрових лодій, постаті князя Осьмомисла та Ярославни, княжий Галич.

Зауважмо, що в ті часи на початку поетичної збірки було прийнято давати так звані «паровози» – прохідні тексти на прославу компартії та совєтської ідеології, за допомогою яких «протягували» решту збірки. У «Вогні Купала» не було жодного такого тексту («ідейно совєтського»), а перший вірш «Вітер», де розповідається про подорож до давнього княжого міста Галича, навпаки, був підкреслено націоналістичний. Тому, як каже І. Калинець, те, що «Вогонь Купала» тоді офіційно вийшов друком у Києві досі залишається чудом[259].

В аналізі згаданого тексту М. Ільницький, порівнюючи ліричного героя І. Калинця з героєм Ю. Дарагана, доречно зазначає: «Попри всю прозорість і

---

[257] *Калинець І.* Поезія Антонича найбільше відповідала моєму світовідчуванню… [Електронний ресурс] / Ігор Калинець. – Режим доступу: http://litakcent.com/2009/02/10/ihor-kalynec-poezija-antonycha-najbilshe-vidpovidala-mojemu-svitovidchuvannju/

[258] *Шкраб'юк П.* Попід золоті ворота: Шість елегій про родину Калинців / Петро Шкраб'юк. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 62.

[259] Ігор Калинець. Відео інтерв'ю [Електронний ресурс] / Ігор Калинець. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=oi6fRUtfoBU

легкість цього вірша він є складною естетичною структурою, яка опирається прямолінійному трактуванню. Тут бачимо принцип, який можна б назвати прийомом зміщених площин. Перед нами по суті пейзаж, у якому закодовані знаки чи голоси інших семантичних шарів тексту – історичних алюзій, культурно-мистецьких асоціацій тощо. Такий прийом сильніше впливає на читача, бо збуджує його архетипну пам'ять, діє на колективне підсвідоме сильніше, аніж пряма публіцистична декламація, а з іншого – вірш менш вразливий для звинувачення»[260].

Це і є прикладом читання «поміж рядків» і розуміння підтекстів, про які йшлося раніше. Їх помітили представники окупаційної влади. Передусім вони прискіпувалися до І. Калинця за вислови «бандери дністрових лодій» і «з Галича вітер державний». Із цього приводу поета викликали в обком партії. Там, як описує П. Шкраб'юк, «довелось терпляче пояснювати, що слово «бандера» – це в перекладі «прапор», в італійських комуністів є навіть пісня така «Бандьєра росса» («Червоний прапор»). Щодо метафори «вітер державний», то всі ж знають, що Галич був колись столицею Галицького князівства»[261]. Ці образи у вірші ставали для читача справжнім ковтком цілющого українського вітру, який кличе в дорогу до визволення рідної землі. І ліричний герой вирушає в ту дорогу. Вирушає й І. Калинець – перший вірш дебютної збірки програмує подальший творчий і життєвий шлях письменника та його побратимів.

Варто згадати й вірш Б. І. Антонича «Вітер століть», вплив якого можна відчитати й у Калинцевому «Вітрі»:

І вітер віє від століть,
Крилатий, вільний і неспинний,
і вчить свободи, туги вчить

[260] *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені вуста: Поезія Ігоря Калинця / М. Ільницький // Бібліотека альманаху українців Европи «Зерна» / М. Ільницький. – Париж – Львів – Цвікау, 2001. – Вип. 28 (36). – С. 23.
[261] *Шкраб'юк П.* Попід золоті ворота: Шість елегій про родину Калинців / Петро Шкраб'юк. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 63.

за чимсь незнаним і нестримниим[262].

В Антоничевому «Вітрі…» теж наявний дух минувшини, що пахне свободою (до речі, схожий образ «історичного вітру» є у творчості Є. Маланюка). Він навіює, як і ліричному героєві І. Калинця, ностальгію – певну аристократичну, лицарську тугу.

Уже йшлося про визначення «реаліста», яким автора «Вогню Купала» наділив у своїй рецензії І. Світличний, а також потрактування цієї характеристики, що зробили О. Гнатюк і Т. Салига. Але мотив дороги, зокрема як подорожі (а саме про такі мандрівки і відвідини пам'ятних місць ідеться у віршах з необлікованих окремою збіркою «Екскурсій»), споріднює І. Калинця з поетами-романтиками. Адже то був теж один із ключових концептів для романтизму, зокрема, й для Т. Шевченка.

Дорога ця – також і своєрідна проща, паломництво. Вона біла, як «табула раса» («чиста дошка»), на якій герой сам писатиме поезію свого життя. Чиста як екзистенція, яку власноруч наповнюватиме змістом. Чиста як святість, яку здобуде по її закінченні. Але вона ніколи не обіцяла бути легкою, хоч і враження легкості спонукає його почати свою ходу. Навпаки, це – шлях на свою Голготу, який він муситиме пройти, не втративши себе.

Тож герой вірша «Вітер» теж відчалює у човні, на щоглі якого вітер розвіває бандеру поетової віри і довіри своїй Музі. Як і Ісусів учень Петро, що неодноразово потрапляв у тенета сумніву, він також нестиме випробування за свої вірші. Герой перед обличчям загрози питатиме: «Що ти, поезіє, як не донос на поета?». Та саме поезією він кидатиме виклик ворогові. «Краще було пережити той час в ув'язненні, ніж на такій свободі», – каже І. Калинець. В образі героя цього вірша насправді постає портрет цілого покоління Митус (у трактуванні І. Калинця).

---

[262] *Антонич Б. І.* Повне зібрання творів / Передмова М. Ільницького; Упорядкування і коментарі Д. Ільницького. – Львів: Літопис, 2009. – 968 с. – С. 219.

Також ця дорога й подорож, з нею пов'язана, споріднює ліричного героя І. Калинця і з часами бароко. Відчитуємо тут постать Григорія Сковороди. Знаходимо й паралелі з нашою давньою традицією мандрівних дяків. М. Павлишин та багато інших дослідників пізніше зарахують творчість І. Калинця до «необарако»[263]. Р. Хоркавий, уже вводячи до контексту розмови образи другої збірки І. Калинця «Відчинення ветепу», писав: «Поет пробудився – і побачив себе ''мандрівним спудеєм'', і з головою поринув у коляду, немовби захворів вертепом, і завів по-своєму колядку, колядку за колядкою, незважаючи на те, що ''бринять ракети веретен'', що нас окрадено. Може, й навіки окрадено. Все пішло впереміш – і якась забута серед кропиви криниця, з котрої наші предки століттями пили-причащалися, і якась кам'яна баба (наче щось живе, що обернулося в камінь), і якась відьма, що пасла віками і пасе далі кози»[264].

Про той інший вітер І. Калинець пише й на засланні. Вірші з такими ж назвами («Вітер» і «Дорога») є також і в «Невольничій Музі», а саме – у збірці «Карпат або посельська книжка». Там «знову був вітер», але він уже приносив більше загроз, аніж «вітер» із «Вогню Купала», бо:

вишарпував клоччя
з-поміж зрубів
висмоктував як упир
дух із хати
а з нас – затишок[265].

Вітер той чужинецький, на відміну від рідного зі збірки «Вогонь Купала», є перешкодою для того, щоб повернутися бодай на радіохвилях до

[263] див.: *Терен Т.* Ігор Калинець / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 2 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 50
[264] *Хоркавий Р.* Ода поетові / Роман Хоркавий. – Львів: 2015. – С. 4
[265] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 372.

України: він «зносив літери з книжок / хвилі з транзистора / (гей гей вітре з України)»[266]. Він і символізує атмосферу неволі.

Наступним іде вірш «Дорога». Дія в ньому розгортається, вочевидь, вночі. Зрозуміло також, що це дорога Сибіру як символу вигнання непокірного поета. Довколишній холод ознаменовує «срібний лід», що його вилляв із себе місяць, а також айсберги, «кора ріки» (метафора криги, що вкрила взимку водойму), «змерзла птаха», яка «паде» разом із «зібганою думкою» (зібганою від холоднечі). Ймовірно, сама ця дорога і є тою замерзлою кригою, про розмерзання якої навіть не йдеться. Власне, тоді герой боїться, не дійшовши, «зостатися льодяною бабою у дорозі»[267].

Глибока вкоріненість поета в історію та традиції своїх предків визначає керунок його руху і водночас дає нове життя цим предкам, розпалює з новою силою їхній вогонь і зберігає його тривкість. Зрештою, воскрешає забуте. У цьому руслі погляньмо на «Цвинтар»[268] – інший вірш із дебютної збірки. Там «сидять гуцули на човнах могилок / під спорохнявілими щоглами хрестів». Знов-таки вода, знов-таки човни. Тож місце спочинку померлих постає рікою. Перед читачем має виринути архетипний образ «ріки життя», а конкретно тут – ріки життя по смерті, бо з останнім земним подихом іще нічого не завершується. Так, «водорость ожини ноги пообплутувала, / і, спрагла територій, без кінця повзе». Ожина, хай і солодка, темної барви. Колір темряви носить негативні конотації. Темрява – морок – забуття. У прямому сенсі, чорною землею закопують труну з померлим. Пітьма, ковтаючи життя, збільшує територію країни смерті (цвинтаря) – своєрідної імперії, що здійснює експансію на ще не освоєні землі. А, пам’ятаючи про образ водойми і човнів на ньому, мимоволі виринає й алюзія з епохою великих географічних відкриттів і Симоненковим, у 1960-і ж написаним,

[266] Там само. – С. 372.
[267] Там само.– С. 373.
[268] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т. 1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004. – С. 43.

«Гей, нові Колумби й Магеллани, / Напнемо вітрила наших мрій! / Кличуть нас у мандри океани, / Бухту спокою облизує прибій»[269].

Потім «Безодня вічності ковтає вічно скарби: / пішли на дно і ткалі, й різьбярі». Скінченність земної мандрівки, по якій тіло тоне в землі – лише етап. Від нас, тих, хто ще живий, залежить доля втонулих скарбів. Як і доля України, образ якої тут відчитуємо. Згадаймо, що саме подружжя Калинців віднайшло 1964 року на Янівському цвинтарі закинуту могилу Богдана-Ігоря Антонича, організовувало вечори пам'яті лемківського поета в 1960-их, а потім і наприкінці 1980-их. Таким чином життя одного із цих скарбів і далі триває на землі, хоч і у вимірі пам'яті.

Узагалі ж, у нашій поезії того часу натрапляємо на чимало яскравих прикладів опрацювання, творчого переосмислення образу цвинтаря. Це відбувається в одному з вищезгаданих віршів В. Симоненка, де «на цвинтарі розстріляних ілюзій уже немає місця для могил». Відчуваємо в ньому біль за розстріляних українських поетів і митців, зокрема, у Сандормоху 1937 року[270], хоч унаслідок цензури вірш часто друкували під назвою «Пророцтво 17-ого». Бачимо тут звинувачення ворогові за злочин, травму від якого досі не вилікували. Чуємо й пророцтво кари. Водночас відчитуємо сатиру на сучасну дійсність, «живих мерців», констатацію смертей фізичної і духовної. Згадаймо й збірку з оксиморонною назвою «Веселий цвинтар» В. Стуса. З цього ракурсу Калинцевий вірш вирізнявся особливою метафоричністю, такою близькою до Антоничевого імажинізму.

Дорогу українського поета в парадигмі «смерті vs безсмертя» осмислює І. Калинець і у вірші «Залізні стовпи»[271]. Ті стовпи, що підпирають «купол неба», – то образ із Шевченкового дитинства. Вони виростають «з п'єдесталів могил» і таким чином символізують тяглість української історії.

---

[269] *Симоненко В.* Лірика / Василь Симоненко. – Львів, СПОЛОМ, 2005. – С. 50.

[270] Тоді розстріляли 198 політв'язнів-українців, з-поміж яких були Лесь Курбас, Микола Куліш, Микола Зеров, Марко Вороний, Валер'ян Підмогильний, Антін Крушельницький [див.: *Овсієнко В.* Трагедія урочища Сандармох [Електронний ресурс] / Василь Овсієнко. – Режим доступу: https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=1055]

[271] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т. 1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004. – С. 26.

Могили ті, очевидно, козацькі; це – високі кургани серед степу. Оперті на них стовпи, ніби Атланти, «на собі тримають високе небо Вітчизни». До стовпів цих не змогли дійти чумаки, що «переміряли степ», вмираючи «десь біля ілюзії передвер'їв». Образ чумаків можна проінтерпретувати як народ. Тиняючись степом, мов бедуїни у пустелі, вони натрапляють лише на міражі навіть не дому власного національного «я», а лишень порогу того дому.

Тож погляньмо на вірш і в такій перспективі: ширина степу як земне, тлінне; висота могил і стовпів-Атлантів як вічне. Вертикальна спрямованість руху, яку тут демонструє зір поета, вказує на вищі сфери, якими він мислить. Сенс його дороги – дійти до стовпів страдницьким шляхом степу імперії, «як каземату» (тюрми). Життя поета в образі Т. Шевченка, який «вийшов Тарасиком, щоб бути надвечір назад, / а вернувся апостолом з бунтарською бородою», – екзистенційний вибір залученості до буття і боротьби. Урешті, дійшовши, мов Мойсей до землі обітованої, він уздрів її красу та «захлинувся ревом Дніпра» – «не витримав щастя і вмер біля його переддвер'їв». Вчувається в цьому вірші перегук із «Шевченком» Б. І. Антонича. Д. Павличко зауважував «вроcлість Антонича в шевченківську традицію», наводячи, зокрема, рядки з того вірша: «Ми виросли у спадщині твоїй, як в сяйві сонця листя»[272].

У цьому руслі доречно згадати й міркування М. Гайдеґґера. І. Лисий пише, що німецький філософ вважав, що саме буття в культурі, «стояння на ґрунті» забезпечує людині свободу думки і вчинку[273]. За висловом Т. Пастуха, поезію І. Калинця якраз і «визначає загальна культурологічна скерованість, апеляція до культурного минулого, яке допомагає авторові краще побачити та осягнути сучасне»[274]. Завдяки цьому, на думку літературознавця, І. Калинець «суттєво розширює виражальний потенціал

[272] *Павличко Д.* Пісня про незнищенність матерії / Дмитро Павличко // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії / Упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський. – Львів: Каменяр, 1989. – С. 12.
[273] *Лисий І.* Національно-культурна ідентичність філософії: сім наближень до теми / Іван Лисий. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – С. 14.
[274] *Пастух Т.* Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років) : монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – С. 366.

своєї поезії; актуалізує духовно-культурну тяглість від давніх часів до часів теперішніх; вивіряє свою мистецьку пропозицію та протистоїть негативним впливам сучасності»[275]. Порівнюючи ж творчість І. Калинця з текстами поетів Київської школи, дослідник зауважує, що вона «чи не найбільше демонструє ідею того, що модерна поезія твориться в традиції та через традицію»[276].

Звернення І. Калинця до національних традицій, зокрема тих, що сягають іще поганських часів, можна також пояснити впливом «вісниківців», про який неодноразово казав і сам поет. Так, наприклад, про роль традиції у творенні концепту «націоналістичної культури» писав Олег Ольжич: «Спільнота нації в українській духовності історично усвідомлюється не природничо, а духовно-історично в Ідеї Роду. З нього родиться вся потуга Української держави та відродження. ‘‘Дажбожі внуки’’ чи ‘‘діти з коліна Яфетового’’ – це тільки дві, поганська й християнська, форми одної думки – божеського благословення народу. Не випадково повоєнна українська творчість відкрила нам княжу добу – першоджерело національної потуги. Це було тільки повне відслонення Міту»[277].

Отже, повертаючись до вірша І. Калинця, відколи вмер Шевченко, могила поета сама стала опорою для «наймогутнішого залізного стовпа», що з неї виріс. Поет, опираючись на духовну силу нації, по закінченні земної мандрівки й сам став цією силою, тобто опорою для наступних борців, для нових поетів-Митус. Так формується тяглість історії.

До речі, паралелі із цими двома віршами Ігоря Калинця можемо простежити в тексті Тараса Мельничука, що починається рядками «чиї це човни / пливуть по степу»[278]. Він малює своє поетичне полотно за допомогою метафоричної конструкції «степ – море», де «вікна дивляться в воду». Предки, яких не впізнає ліричний суб’єкт твору, «клекочуть кістками / за

[275] Там само. – С. 366
[276] Там само. – С. 366.
[277] *Ольжич О.* Націоналістична культура / Олег Ольжич // Ватра. Версія 1.0. – Львів, Євросвіт, 2010. – С. 215.
[278] *Мельничук Т.* Князь роси. Вибрані вірші / Тарас Мельничук. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. – С. 8

нами / як білі лелеки / в гнізді». Отже, степ цей, море це – також і цвинтар, у якому, втім, нема спочинку вже зітлілим тілам пращурів. Адже лелека символізує продовження роду. За поширеними фольклорними уявленнями, він приносить людям у хату немовлят. Кістки – смерть, але лелека – життя; обидві стихії переплітаються в цьому «клекоті кісток». Це означає, що голос предків не стихає. Пращури намагаються докричатися до своїх нащадків, бо саме їхній прах трансформується в нове життя – стає запорукою тривання нації. І. Калинець передає це поняття в образі високої могили, з якої зростає залізний стовп.

Але нащадки часом воліють не чути. Тому герой питає, чиї це предки «клекочуть»? Він не впізнає їх, бо зруйнована історична тяглість. Бачимо в його запитаннях портрет людини, що шукає свого походження, але, ймовірно, навіть знайшовши, не готова сприйняти цю відповідь.

Демонструють глибокий зв'язок ліричного суб'єкта І. Калинця з традиціями предків також й інші вірші збірки – зокрема, «Ікони», «Килими», «Писанки», «Вітражі» тощо. У них спостерігаємо яскраву гру світла та кольорів. Найпоказовіше це, мабуть, проявилося у вірші «Ікони», де:

святі дивилися урочисто
на світ гарячо-жовтий
не візантійськими очима,
а малярів із Жовкви[279].

Тут перед читачем розкривається краєвид, сповнений буяння найрізноманітніших фарб: квітчасто-золоті фони, червоні шати, «гарячо-жовтий світ» тощо. Окрім того, відчитуємо відсилання до вже згадуваної в інших текстах збірки (а це не лише «Повернення», а й, зокрема, вірш «Вітер», де поряд з мотивом «далекої дороги» є образ «батьківського дому»: «... чадо

[279] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т. 1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004. – С.27

моє – Ярославна, / мужу в поганські пустелі / вітер отецький послала»[280]) літописної легенди про євшан-зілля, де під останнім якраз розуміємо стару церковцю, що нагадує героєві про рідний дім: «пахло далеким домом / і дерев'яною церквою». Крім того, відчутні тут схожості до Б. І. Антонича, а саме – у презентуванні образів християнської релігії за допомогою їхнього наближення до народної стихії (зокрема, у вже згадуваних віршах «Різдво» та «Коляда», де Христос і Діва Марія вплетені в лемківську «очуднену» дійсність напередодні свята).

З-поміж інших текстів дебютної збірки виокремлюємо й вірш «Вітражі»[281]. Ліричний суб'єкт І. Калинця починає свою розповідь з активізації дотику: «упали з аркових щілин / на мої очі, руки, плечі». На рівні емпатії читач має нагоду відчути ту мить, коли раптово на частини тіла, що асоціюються з виконанням фізичної роботи (руки, плечі), падає щось, вочевидь, важке. У цьому ряді читачеві, застряглому в тенетах буденного мислення, певне, очі, на які теж упав іще не названий у перших двох рядках «тягар», здавалися б зайвими. Одначе саме зір та дотик є ключовими сенсорними системами, які активізуються в процесі сприйняття образів першої строфи твору, адже тим «тягарем» є відблиски храмових вітражів, що їх Калинців наратор описує як «мільйони сонць, оправлених в щільник / з квадратів, сегментів, трапецій». Згадані тут геометричні фігури слугують яскравим прикладом синестезії зорового й дотикового відчуттів.

Друга строфа розкриває колористичне багатство вітражів, око стає вже домінувальним органом сприйняття образів. Коли ж у наступній (третій) строфі ліричний суб'єкт говорить про «синтез мозаїки їх барв / і ліній легких і величних», ми розуміємо: те, що впало не є жодним «тягарем», – це те різнобарвне море, у якому ми, читачі, разом із героєм розчиняємося («я упізнав, я в себе увібрав / святі від ясності обличчя»). Відтак герой «ніби скло / розсипався прозорим і барвистим / рясним незліченим

[280] Там само. – С. 17
[281] Там само. – С. 28

числом / маленьких та яскравих зблисків». Тут спостерігаємо явище, яке можна означити і як персоніфікацію неживої природи (зблисків з вітражів), що з нею став уособлюватися ліричний суб'єкт, і як зворотну до персоніфікації дію – ліричний суб'єкт позбавився своєї тілесної оболонки, розпорошився, ніби мозаїка в грі кольорів усередині церкви. Втім, у цьому розпорошенні немає й натяку на знеособлення, а навпаки – герой усвідомлює себе частиною давньої традиції, нащадком святих Ольги та Володимира, короля Данила, Северина Наливайка, традицій києво-печерських ченців. Цю причетність поет виражає завдяки збудженню у свідомості реципієнта дотикового та зорового відчуттів (герой Калинця «спадає на церкву в Ольжиній руці», «на Володимирові персти» тощо), а в образі «палання самоцвіту» активізує відразу дотик, зір і запах. Розчиняючись, ліричний суб'єкт водночас і конструює своє «я», вбираючи в себе тисячолітню історію рідного народу, відображену на вітражах старого храму.

Невипадковим тут є образ «згустку крові», яким «запікся» ліричний герой на обличчі Наливайка. Подразнюючи як зорові, так і дотикові відчуття, Калинців наратор нагадує читачеві про прадавній голос предків, адже кров – це символ особливої єдності та прив'язаності до коренів, а мужній образ козацького отамана говорить нам і про ту кров, яку впродовж історії проливали хоробрі борці за волю України. У цьому контексті треба сказати, що Т. С. Еліот влучно висловився з приводу місця і ролі письменника у житті нації: «Передумовою традиції є історичне чуття, яке ми можемо визнати майже обов'язковим для кожного, хто хотів би залишатися поетом і після досягнення двадцяти п'яти років; а історичне чуття потребує розуміння того, що минуле не тільки в минулому, а й у теперішньому. Історичне чуття примушує писати не лише з відчуттям свого покоління, а й із відчуттям того, що ціла європейська література від Гомера аж до нинішнього, зокрема й вітчизняного, письменства існує одночасно як певна цілісність. Це історичне чуття, яке є чуттям позачасового, а також минущого – позачасового і минущого водночас, – є тим, що робить письменника традиційним. Водночас

воно робить його свідомішим свого власного місця в часі, притомнішим своєї сучасності»[282]. До слова, К. Г. Юнг, пишучи про те, що поет є інструментом свого твору і не може надати всього тлумачення написаному, зазначав: «Повторна поява у «прадавньому стані» ‘‘participation mystique’’ (фр. містична причетність) – це таємниця творення мистецтва та його впливу, бо на цьому рівні переживання переживає вже не якась окрема людина (der einzelne), а народ, і йдеться вже не про добро й лихо одиниці, а про життя народу»[283]. Тобто правдиво цінним є текст, який відтворює не переживання окремо взятого індивіда, а цілого народу

Таким способом ліричний суб’єкт І. Калинця відчув усім своїм єством те, що тяглість та спадкоємність славних і болючих сторінок минулого («...Я був усім на всіх і вся: / величчям, вірою і болем...») є тим будівельним матеріялом, який визначає як зовнішнє, так і передусім внутрішнє (змістове) наповнення людського «я»: «Я вийшов з церкви – і засяв / тисячолітнім ореолом».

Яскравою метафоричністю вирізняється й уже згаданий вище Калинцевий вірш «Містечко»[284]. Поетичний наратор збуджує смакові рецептори читача вживанням, сказати б, «гастрономічних» метафор, які перебувають у тісному зв’язку із зоровими образами космічних тіл: «...вечір на вечерю собі забаг / місяця диню й сузір винограду». Крім того, «чаші золотих калабань» – також метафора, що поєднує в собі зорові (епітет «золоті») та смакові (чаші – призначені для пиття) відчуття.

Картину осені доповнює характерне для дебютної збірки І. Калинця використання слів із сучасного урбанізованого середовища на позначення речей і явищ природи: «Містечко, освітлене електрикою айстр, / вкрите столітньою дахівкою моху». Осінній пейзаж містечка ліричний суб’єкт сприймає і як величавий музичний оркестр, де «розсохлі кобзи лип», «...з

---

[282] Цит. за: *Саїд Е.* Культура й імперіалізм / Едвард Саїд ; пер. з англ. – К.: Критика, 2007. – С. 38.
[283] *Юнґ К. Г.* Психологія і поезія // Карл Густав Юнґ // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 107.
[284] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т. 1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004. – С. 49.

покрученими струнами віття» (вітер, який колихає віття, спричинює шум дерев, створюючи враження гри музикантів на музичних інструментах, – у цьому й проявляється суть цієї метафори). «Музика Батьківщини», яку виконує вітер, втім, викликає в ліричного суб'єкта біль, що ніколи не мине. Реципієнт мусить відчути це на рівні дотикового відчуття – як щось справді важке. Така доволі несподівана кінцівка відкриває перед нами трагічність образу України – неймовірно гарної, але нещасливої внаслідок віків бездержавності країни.

Тож дорога-мандрівка поета триває. Двома першими збірками він заманіфестував естетичну та громадянську позиції, що опиралися на глибокі знання історії, культури, фольклору та етнографії України, мов на ті козацькі могили в степу з вірша про Шевченка. З тих могил уже почав зростати і Калинцевий «залізний стовп» – як творчість, що тримає на своїх плечах «небо Вітчизни». Наступні ж збірки «Коронування опудала» і «Спогад про світ» постали після того, як сконструйований у перших двох книжках материк поет наче занурив у колбу дійсності кінця 60-х – початку 70-х років. Його поезія впритул стикнулася з іншим світом, де ключові концепти і категорії, з яких збудовані перші збірки, зганьблені сучасниками.

Стикнувся він, зокрема, зі світом міста, що тоді було у владі чужинців. Адже значно зростають у цій збірці (порівняно з попередніми двома) урбаністичні мотиви, що споріднює цю поезію з тодішньою творчістю Р. Кудлика[285]. В історико-літературному та компаративістичному аспектах напрошується й опозиція ліричного суб'єкта «Спогаду про світ» до головного героя роману В. Підмогильного «Місто» Степана Радченка. Достоту, як і у Вайлдівського Доріяна Ґрея, чия «вічна молодість» містила в собі духовне каліцтво, що з плином часу лише зростало й потворнішало на схованому подалі від людських очей портреті.

Натомість герой І. Калинця принципово відкидає нав'язані ззовні псевдовартості. Його «нічна одіссея» містом демонструє читачеві різке

[285] Напр., «Новела мотоциклетна», «Яблуневі ліхтарі».

протиставлення того світу, у якому він зростав, – довколишньому буянню хмелю й розпусти. Та «хтиві» заклики вулиць приєднатися до оргії сучасності знаходять лише опір героя. Світ, про який він згадує, контрастує з дисонансами передапокаліптичної (або й уже післяапокаліптичної) картини дійсності. Утім, герой не відмовляється йти далі всупереч пасткам гріха. У його подорожі реципієнтові відкриваються біблійні мотиви Содому й Гоморри та передчуття потопу й кари, до якої «навіть камінь кличе».

Як зазначає Т. Кулініч, у «Спогаді про світ» І. Калинець уперше апелює до творчого спадку Г. Сковороди: «У наступних віршах міжтекстові зв'язки з філософськими трактатами Г. Сковороди будуть ширшати та поглиблюватися, але на цьому етапі І. Калинець обирає слова, що свідчать про примарність та фальшивість оточуючої реальності. Ліричний герой переконується в подвійності, навіть абсурдності світу через осмислення зачину, постійності, чекання, щедрості, часу, безнадії, прогри, втрати, реальності і самої хроніки. Фіналом осмислення хроніки стає моторошне відчуття: ''Щось у тім світі / щось таки / скоїлося''. Ліричний герой рухається від осмислення до зречення. Абсолютна чужість навколишнього світу сповнює його екзистенційним жахом. Це відчуття посилюється усвідомленням цілісності довколишнього світу, його звичайності, навіть гармонійності. Це не світ чужий героєві, це герой чужий світу, і реальність немовби виштовхує його за свої межі»[286].

Дуже схожі настрої можна завбачити і в поетичному світі Є. Маланюка. О. Гольник виокремлює дві антагонічні реальності, у яких перебуває його ліричний герой: «З одного боку, це уявлення про дійсність ідеальну, що має божественне походження, створена і організована за законами краси і є довершеною в морально-етичному плані. З іншого боку, існує реальність, у якій перебуває ліричний герой Є. Маланюка», яка не відповідає божественній

[286] *Кулініч Т.* Країна колядок. Поетичний світ Ігоря Калинця / Т. Кулініч. – Луганськ: ТОВ «Віртуальна реальність», 2009. – С. 35–36.

суті її походження[287]. Тож головними апокаліптичними мотивами його поезії, за О. Гольник, стають:

1) духовна деградація людства і деформація космосу;
2) спотворення світоустрою, візії Страшного Суду;
3) ренесансне відновлення ідеальної організації дійсності[288].

Отже, ліричний герой І. Калинця ніби переходить із «Вогню Купала» та «Відчинення Вертепу» у нові книжки «Коронування опудала» і «Спогад про світ» як Франків «блаженний муж, що йде на суд неправих». Він несе у своїй мандрівній торби ті самі скарби, що їх відкрив раніше, а тепер – у реаліях, коли з-за рогу на нього може напасти дегенерат із «королівським матюком зайд»[289], – власний світ потрібно буде обороняти (найвірогідніше «з кулаками»).

Углиб збірки від реципієнта поступово віддаляється ідеальний світ героя – світ першопочатків (цикл «Мертва природа»), причетності до родоводу, символів Сковороди, «старовіцьких віршів». Саме цей світ і далі дає опертя ліричному героєві, аби не згубитися, не захитатися, як хитаються «водорості в акваріумі»[290], у циклах «Нічною Одіссеєю» та «Пригублення розгубленості».

Земля, вода, повітря, вогонь, камінь – першооснови, що їх осмислювали ще античні філософи. Вірші про ці стихії становлять цикл «Мертва природа», що й відкриває «Спогад про світ». Зокрема, **земля** ототожнюється з людиною. Види ґрунту (чорнозем, глиниста, вапняна, піщана земля) – це, за аналогією з людиною, раси: чорна, жовта, сіра, червона. У семантиці землі наявна також асоціація з тим чи іншим народом. Вона, як і народи загарбана:

---

[287] *Гольник О.* Апокаліптичний мотив і сюжет у ліриці й есеїстиці Є. Маланюка / Оксана Гольник // Міф у художньому світі Євгена Маланюка: Монографія / Оксана Гольник. – Кіровоград: Імекс – ЛТД, 2013. – С. 94.
[288] Там само.– С. 93.
[289] *Калинець І.* Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 112.
[290] Див. цикл «По сей бік дощу» І. Калинця зі збірки «Підсумовуючи мовчання» (1970).

чобіт несправедливості
відчуває на своїх грудях

ворог для неї
орда
що волоче косоокими кониками
пустелю[291].

Чужинець волочить пустелю, себто спустошує, «випалює» порабовану землю. «Косоокі коники» вказують на руйнівну кочівну силу Сходу[292].

Та попри всі перипетії історії персоніфікована земля, що хоч за життя людини опиняється зазвичай під її ногами, по смерті здатна зрівняти «жебрака» і «невідомого стрільця», сховавши в собі їхні мертві тіла. Той невідомий стрілець, що загинув у бою за рідну землю як за свою матір, знову опиняється ніби в материнському лоні – «із землі вийшли в землю підемо». Тут земля – вже невблаганна як смерть. Людина, отже, знов-таки безсила відвернутися від неминучого – її сатирично в цьому контексті наратор називає «царем природи».

Знаходимо в такій дещо понижено-саркастичній оцінці людини паралель і з творчістю Б. І. Антонича, на яку звернув увагу О. Зілинський. Він говорив про «особливу форму гуманності» Антоничевої поезії, де простежував «обмеження місця людини в поезії, заперечення її виняткових прав, раз у ній зовсім немає співчуття до слабих і принижених і майже немає поклику до високих визвольних мет чи виразного самовизначення по боці загальнопризнаного добра, – всього того, що ми називаємо гуманізмом»[293]. У

[291] *Калинець І.* Слово триваюче. Поезії. / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 108.
[292] «Плодючість» же образу землі особливо актуальна в сучасній українській поезії. Зокрема, у творах Б. Гуменюка, де вона постає матір'ю, у чиєму лоні вояки ховаються від ворожих снарядів [*Гуменюк Б.* Вірші з війни : поезії / Борис Гуменюк. – К.: Ярославів вал, 2015. – С. 132].

[293] *Зілинський О.* Дім за зорею / Орест Зілинський // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії / Упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський. – Львів: Каменяр, 1989. – С. 107.

цьому можна побачити також вияв критики «цивілізації», який перегукується з творчістю Г. Чубая («Трава», «Вертеп» тощо).

Вода ж постає правічною стихією від часів поганства, «прообразом багатоликого стовпа / з-над Збруча»[294]. До речі, це поганське божество вирине пізніше в збірці «Світогляд Світовида», написаній уже в часи ув'язнення. Як відомо, практично неушкоджений стовп із зображенням так званого бога Рода (Світовида) знайшли 1848 року у водах річки Збруч. Тоді під час посухи люди побачили голову статуї, що визирала над поверхнею.

Власне, вода у вірші з циклу «Мертва природа» сама є «богинею в розмаїтих одмінах». Ліричний герой молиться до неї, просячи зійти з хмар у вигляді дощу:

нині ниспошли себе
виснаженій землі
бо ріки твої міліють[295].

Далі він просить її не замерзати, аби не вкривати кригою «наші серця і суходоли». Потому просить не засліплювати очі сніговою завією:

не дай милуватися
зірчастою подобизною
на віях заблукалого
у сніговій пустелі[296].

Ця молитва героя синтезує в собі елементи поганства і християнства. Він використовує церковнослов'янізм «ниспошли», просить воду, ніби богиню, являти «хоч у химері хмар / подобу душ наших». Пуантом вірша стає образ «пекучої сльози». То вже «людська вода», себто людський вимір

[294] Там само.– С. 109
[295] *Калинець І.* Слово триваюче. Поезії. / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 108.
[296] Там само.– С. 108.

води. Звертає на себе увагу епітет «пекучий», адже у свідомості реципієнта активізується й відчуття дотику до іншої стихії – вогню (до цього підштовхує сама етимологія слова «пекти»), який тут раптово виринає.

Повітря автор описує у руслі поєднання християнської традиції із сучасними явищами наукового прогресу. І. Драч був майстром у творенні метафор на такій «науковій» основі. Зрештою, І. Калинець не вперше вдається до аналогічного прийому. Отже, повітря –

єдина опора

усіх крилатих
від ангелів почавши

вседержитель парашутів і фатаморган[297].

Люди тут – «апарати для переганяння кисню». Наратор, рухаючись углиб тексту, поступово актуалізує для реципієнта різні значення слів. Скажімо, «атмосфера» спершу постає у прямому, фізичному, сенсі, себто як газоподібна оболонка Землі. Але потому цей образ наростає переносним значенням і вже тлумачиться як характеристика «умов, обстановки, породжуваних соціальним середовищем, колективом, родиною і таке інше»[298].

коли б ми
перестали бути
апаратами для переганяння
кисню

[297] Там само. – С. 109-110
[298] Словник української мови: в 11 томах. Том 1. – К.: 1970. — С. 71.

то навіть тоді
оточували б себе
як земля атмосферою[299].

Атмосфера продовжує ланцюжок розгортання смислів виникненням образу «бацил ностальгії», адже:

такого осіннього повітря
як у містечку дитинства
ніде більш нема[300].

Ця атмосфера містечка є опертям для «крил відлетілого». Знов-таки, ліричний суб'єкт наголошує на важливості духовного підґрунтя, про що йдеться вже з першої ж збірки («Вітер», «Залізні стовпи», «Цвинтар»). Адже це те, що спричинює неодмінне повертання з вирію. Очевидно, що птаха та – людина. Вирій той – мандри як у фізичному, так і духовному просторах.

Вогонь. Наратор осмислює його як первісного звіра, прирученого давніми людьми, ніби коня, собаку, корову… Вогонь «послушно / на лапки ставав / коли виводив нас / із кубла звірів[301]. Його дика свобода тепер, під утиском цивілізації, перемістилася в «головку сірника» й у ядерну боєголовку:

тепер обходиться без вигод
переночує в головці сірника
перевікує в урані[302].

Вогонь ніби впав перед ногами людини, яка навчилася використовувати його у своїх потребах. Але ж «не відшумілися

[299] *Калинець І.* Слово триваюче. Поезії. / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 110.
[300] Там само.
[301] Там само.
[302] Там само.

його / предвічні інстинкти», тому ліричний суб'єкт згадує читачеві про давню міфологію, актуалізує «спогад про світ», коли:

тричі нагою
треба оббігти
щоб не вхопилися хати
як ніч тіла не хапле
забуті богове вогню
Цур і Пек[303].

Дім той («хата») – ціла Вітчизна. Ліричний суб'єкт, усвідомлюючи складність такого ритуального її «оббігання», риторично запитує: «Але чи оббіжиш / її тричі / всеньку як є / вітчизну // коли палають / храми і люди?»[304] Причому храми та люди палають і образно, і буквально. Знищення давніх церков у СССР було типовою практикою – зокрема, за допомогою підпалів і підривів або й перетворення святинь у склади, клуби, катівні. Про свою участь у руйнуванні християнських храмів, каючись за скоєне, згадував і генерал П. Григоренко: «Найприбутковішими були підривні роботи: гроші за них пливли рікою. Перше завдання на зірвання церкви ми одержали восени 1934-го року. Йшлося про собор у місті Вітебську. Люди уже здалеку бачили його і, проїжджаючи повз нього й потім, проїхавши, довго дивилися назад на це чудо архітектури. Але ці люди не лише дивилися, вони молилися, хрестилися, а багато з них ще ставали на коліна. І це, мабуть, вирішило долю собору. Вибух стався удосвіта. І нікому, в тому числі й мені, і на думку не спало, що на цьому місці був шедевр архітектури і місце духовного єднання з Богом»[305].

---

[303] Там само.
[304] Там само. – С. 110–111.
[305] *Шкраб'юк П.* Попід золоті ворота: Шість елегій про родину Калинців / Петро Шкраб'юк. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 107–108.

У «Відчиненні вертепу» є вірш «Церква», який після згадки про історію П. Григоренка, наводить як доказ злочину совєтської системи П. Шкраб'юк[306]. Там герой І. Калинця розповідає про знищення карпатської дерев'яної церкви, разом з якою «умирали століття», «помирало прекрасне» – «чудо людської праці». Також варто навести й вірш «Ходорів 1967» з тієї ж збірки. У ньому автор описує святкування Великодня місцевою громадою, що «зламала вето міської ради» – юнаки вдарили в дзвін і «колоруч церкви поколували опівночі гагілки»[307].

Спалили совєти й храм культурний – 1964 року згорів відділ україніки в бібліотеці Академії наук, про що ми згадували раніше. Геростратом для України став палій Погружальський.

У контексті ж «палання людей», цей образ із вірша «Вогонь» також можна сприймати буквально. Адже 5 листопада 1968 року в Києві на Хрещатику Василь Макух, колишній воїн УПА, учасник національно-визвольного руху опору, вчинив акт самоспалення на знак протесту проти загарбання України, політики русифікації та військової агресії СССР проти Чехословаччини[308]. Уже за 10 років самоспалення, протестуючи проти русифікації України, вчинить на Шевченковій горі у Каневі й Олекса Гірник[309].

Камінь. Герой І. Калинця також осмислює його в категоріях «підлаштування» до потреб людської цивілізації – «у чиї зуби потрапив». Він постає перед очима читача абсолютно аморфною, черствою субстанцією. Мова витворила купу паремій, де його образ наділений більш чи менш вираженими негативними конотаціями: «серце черстве, як камінь», «блискавка блисне, й камінь трісне», «вода камінь точить», «під лежачий камінь вода не тече» тощо. З іншого боку, маємо й позитивні його

---

[306] Там само. – С. 109.
[307] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 56.
[308] Василь Макух – перший українець, що вчинив самоспалення проти влади СРСР [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.radiosvoboda.org/a/24771144.html
[309] *Тупілко В.* Олекса Гірник. Протест ціною життя: спалився за Україну [Електронний ресурс] / Віктор Тупілко. – Режим доступу: http://www.istpravda.com.ua/columns/2012/03/27/78604/

характеристики, коли з ним порівнюють людину з твердими переконаннями, незламністю духу. Зрештою, в одній з євангельських притч ідеться про дім, збудований на камені, як символ людини, котра виконує у своєму житті Боже слово. На противагу їй постає людина, чий дім зведений на піску. Та й апостола Симона Христос прозвав Петром, тобто «скелею, на якій збудую я Церкву свою».

Отже, у вірші І. Калинця, камінь ніколи «не розумів болю / теши його чи мак січи / однаково йому / чи бути бруківкою / чи підвалиною трону»[310]. Жодного пієтету до таких його якостей ліричний суб'єкт не висловлює. Єдина позитивна дія каменю для героя, коли той попри свою «камінну суть», тобто «відвалився / як п'явка / на третій день / від гробу Христа[311].

Паралелі ж із «прирученням» природи цивілізацією надибуємо, зокрема, й у Чубаєвому вірші «Трава», про що згадувалося раніше[312]. Про таке приручення природи мова йде й у «Новелі про скульптора» Р. Кудлика, де, як зазначає І. Яремчук, «поглиблюється мотив творчого упокорення людиною дикого матеріялу через образ жінки-митця», зосібна Теодозії Бриж[313].

2.2. Абриси дороги та бездоріжжя в поезії Григорія Чубая

Образ «дороги» бачимо й у віршах Г. Чубая. Ліричний суб'єкт Г. Чубая осмислює дорогу, зокрема, за допомогою образів Чоловіка та Жінки. Два вірші присвячені цим двом началам є в збірці «Плач Єремії». Перший із них «Чоловік»:

замислений стоїть на сходах чоловік
і спостерігає як обіймаються в небі
дві помаранчеві хмари

[310] *Калинець І.* Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 111.
[311] Там само.
[312] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 64–65.
[313] *Яремчук І.* І епос, і ерос / Ірина Яремчук // Літературна Україна. -- 26.09.2002. – №33(4978). – С. 9.

потім він починає лаштуватися в
дорогу і лаштуючись прозорішає

дві помаранчеві хмари розминаються
в небі за годину як чужі і незнайомі

а вже зовсім прозорий чоловік раптом
пригадує що в нього немає ніякої дороги[314].

Чоловік уже перебуває за порогом дому, «на сходах». Він зробив перший крок, вийшовши з простору оселі, але попри те непевний у своєму подальшому кроці. Він замислено «спостерігає як обіймаються в небі / дві помаранчеві хмари». У психології помаранчевий колір «позначає дію та ентузіазм, спонукає йти вперед, допомагає звільнитися від нав'язливих страхів і зміцнює морально»[315]. Окрім того, він виразно дотичний до символіки червоного кольору, про яку йшла мова вище. Це – колір вогню та пристрасті. У вірші хмари – це проєкція людських почуттів, зосібна того, чого не має головний герой: Вони обіймаються, обмінюючись своєю приязню одна до одної.

Помаранчевий – це також і колір осені. Із цього ракурсу чоловік має вигляд листка, що поступово втрачає зеленість, а разом із тим і риси, пов'язані з тим кольором – свіжість, молодість. Поступово засихаючи (у тексті – «прозоріючи»), він лаштується в дорогу, готується покинути оселю гілля, на якому зростав.

Пристрасть своєрідного вирію розпалює жагу вирушити в дорогу, але раптом усе несподівано вщухає – «дві помаранчеві хмари розминаються / в небі за годину як чужі і / незнайомі». Поклик, який сколихнув чоловіка-

[314] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 112.
[315] Значення кольорів [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://procikave.com/znachennya-koloriv.html

листка покинути дім, виявляється скороминущим, ніби омана. Тоді «вже зовсім прозорий чоловік раптом / пригадує що в нього немає ніякої / дороги». Зісохлий листок опадає за інерцією, він не має чіткого орієнтира, і рухається вже не за розпаленими пристрастю хмарами в небі, а додолу. Отже, у вірші автор порушує екзистенційне питання: наповнення життя змістом – дорогою. Коли ж вибрана дорога виявляється ошуканством, чоловік до краю «прозоріє», перетворюється в ніщо. Його літа проминають, як коротке красування листя.

Вірш «Жінка» теж розповідає читачеві про схожу непевність координат і невизначеність шляху:

сумна жінка яка не чекає нікого
сумна жінка яка лежить горілиць
на березі річки
яка думає про воду річчину
що до моря тече

вона сама стає річкою поволі і
якось дивно плюскотить на піску
що аж риби вистромлюють голови
із води аби те диво загледіти
аби загледіти білу річку що
берега жодного не має

і тече її волосся невідомо куди
і тече її тіло невідомо куди[316].

Перед читачем виринає образ ріки життя, на березі якої, опинившись ніби відстороненою від його перипетій, горілиць лежить «сумна жінка».

[316] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 113.

Вона, знов-таки, як і чоловік у випадку з двома помаранчевими хмарами, спершу лише спостерігає за водою річки, «що до моря тече». А радше, лише думає про неї.

Море як утілення кінцевого пункту екзистенції – все і ніщо водночас. Вода з річки вивільняється від рамок берегів, що визначають напрямок її руху, і зливається зі, здавалося б, безмежною стихією моря – безмежною в просторі та часі. Адже море тут як вічність – та, що неодмінно настане по закінченні земного шляху. Це особливо споріднює ці образи зі вже проаналізованими текстами І. Калинця, зокрема віршем «Цвинтар» зі збірки «Вогонь Купала».

У часі того міркування головна героїня ніби набухає від думок про «річчину воду» і сама сповнюється настроєм, що його навіює спостережений об'єкт. Так було з чоловіком, що дивлячись на пристрасні обійми хмар, сам розпалився пристрастю йти в дорогу. Так трапляється й із жінкою, вона «сама стає річкою поволі». Однак, річкою безберегою, позбавленою визначеної форми, ніби глина, з якої гончар ліпитиме свій виріб. І немовби камінь, якого ще не обробив скульптор[317]. Отже, повертаючись до Арістотеля, сумна жінка – можливість, яка ще не втілилася в конкретну форму. Про те, що ця форма не втілена свідчить і епітет «біла річка». Себто вона теж наче та «табула раса» – чиста дошка, на якій свої відбитки лишатиме дорога її життя.

Щоб подивитися на річку без берегів, «вистромлюють голови із води» риби – ті, що вже живуть у межах детермінованих часу і простору. Інша, альтернативна ріка, викликає їхній подив – мовляв, невже можна інакше? Та риби здатні лише дивитися, ословити ж своє зачудування не в змозі.

Притім, стихія жінки-річки не визначена: «її волосся», «її тіло» течуть «невідомо куди». Тобто невідомо й чи ввіллється вона наприкінці своєї текучої дороги в море чи іншу річку як пункт життєвого призначення. Варто також зауважити, що як і дві хмари, що розминаються, ніби чужі і незнайомі

[317] Пор. із «Новелою про скульптора» Р. Кудлика.

у вірші «Чоловік», так і жінка-річка розминається з іншою річкою, і з морем, вочевидь, теж. Цей мотив Г. Чубай повторить у поемі «Говорити, мовчати, говорити знову», де герой розминеться із «хрестом на власній могилі»[318].

2.3. Хроніка «нічної Одіссеї» та «кульбабинки» пророцтв: діалог метафор Ігоря Калинця та Григорія Чубая

У контексті поліфонії поетичних світів привертає увагу й вірш Г. Чубая «Хроніка. Ігореві Калинцю – присвята» зі збірки «Плач Єремії» (1969): «тоді всю ніч над нашим містом пливли / двоспальні ліжка замість хмар / повідали що з них ранком йшов / копійчаний дощ // тоді обличчя годинників були смертельно / бліді і крапали на підлогу сльози / хвилин щораз рівномірніше // заховалися наші коні в буланому / листі і разом із листям їх вітер / кудись погнав // а як ми допивали каву то явився / нам кишеньковий месія й прорік // не будьте героями всі одночасно / бо станете тоді схожими на / перекупок що пропонують один і / той самий товар ставайте в чергу / на героїзм і чекайте // а якщо ви так і помрете не / звершивши нічого геройського то / ж хіба не геройством було ваше / доброчесне стояння в черзі на героїзм // а ще божевільна церква що /збожеволіла од самоти й порожнечі / повз кав'ярню поволі тоді брела»[319].

Уже з першої верліброваої «строфи» сюрреалістичні образи «двоспальних ліжок замість хмар», з яких ранком іде «копійчаний дощ», створюють перед реципієнтом враження очуднення. Асоціативний ряд, який може виринути від цього, вочевидь, міститиме в собі вислови «спати на хмарах», «літати в хмарах», «мати голову в хмарах». Ліричний суб'єкт, вірогідно, натякає на безнадійних мрійників, що плекають нереалістичні думки. Хтось може згрубша засоціювати тих людей з митцями – тими, хто свої образи, які виснив на хмарах, переніс у твори. Однак, пам'ятаючи про написаний наступного року цикл Ігоря Калинця «Нічною одіссею», що є

[318] Див. Розділ 4.
[319] *Чубай Г.* П'ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів: ВСЛ, 2013. – С. 120.

частиною «Спогаду про світ» (епіграфом до збірки є уривок із «Плачу Єремії» Г. Чубая), можемо простежити перегукування, а відтак зв'язок між образами із цих творів, отже, сприйняти це і як своєрідну відповідь І. Калинця на присвячений йому текст.

У циклі «Нічною Одіссеєю» ліричний герой І. Калинця описує блукання нічним розпусним містом, де, перефразовуючи вислів Христа, «на міській торговиці / віддаємо Еросові еросове» і «де не попускають / нас шлеї ритму / поєднання плоті», а «святощі / як і одежа / облітає від подиху очей»[320]. Там «не ніч / а повія / з віолончелями стегон», там «ніч самоґвалтів / тих / що повертаються / з порожніми руками / до **ліжок** / **односпальних** і **двоспальних** [виокремлення моє – Н.Д.] // у сподіванні ерекцій / у млосних снах // ніч самоґвалтів / знайомих поетів // які виціджують / із срібних пер / водянисте молоко / для од»[321].

Очевидною є сатира на графоманію прокомуністичних «віршомазів», письмо яких метафорично осмислюється в дещо порнографічному руслі: їхнє «самоґвалтування» – то переламування і переступ через себе задля отримання різноманітних матеріальних цінностей і суспільних визнань. Цим вони асоціюються з нащадками Бояна – співця слави князівської влади, якого тут сприймаємо у виразно негативних тонах. Сім'я «із срібних пер», яке запліднює папір для створення таких «од», постає як наслідок їхнього «збудження» від гріха і пороку, у якому живе місто. Причому місто те, як можна зрозуміти з іншого вірша циклу, відверто окуповане чужинцями, обпльоване їхньою лайкою:

де кровозмішування
мови з мовою
прелюдія нічного
кровозмішування рас

[320] *Калинець І.* Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 124.
[321] Там само.– С. 125.

де королівський матюк зайд
випльовують
як лушпиння[322].

Тут можна простежити тяжіння до Маланюкового образу матері-блудниці, про що, зокрема, пише О. Гольник: «Гріх Батьківщини в її рабстві»[323]. Поет широко використовував цю метафору в тих апокаліптичних мотивах своєї творчості, де поневолена Україна постає «похотивою скитською гетерою», що «Головою на Захід і лоном на Схід / Розпростерла солодкі смагляві м'язи. / На поталу, на ганьбу земних огид»[324].

Місто в такій окупованій Україні, вочевидь, описує й ліричний герой І. Калинця. До теми циклу віршів І. Калинця «Нічною Одіссеєю» доречні міркування М. Лановик: «Велике місто – це передусім ворог землі (її закуто в асфальт), втілення цивілізації, яка втратила зв’язок із природою і культурою. У великому місті й час іде зовсім по-іншому: він минає неймовірно швидко, майже непомітно. У векторі цивілізаційних процесів велике місто створює середовище для посилення поліглотизму, космополітизму, масовізму, пристосуванства, сірої посередності, бунту мас (таким воно осмислено у працях філософів початку XX століття, зокрема Х. Ортеги-і-Гассета), із втіленням засад позаестетичної, позаморальної, позаінтелектуальної тотальності; простором, у якому стираються межі між своїм і чужим, між вчора – сьогодні – і завтра, між правдою і брехнею, між добром і злом, справедливістю і несправедливістю. Однак у тоталітарному суспільстві воно ще є втіленням і оплотом чужої й ворожої ідеології»[325].

---

[322] Там само. – С. 124.
[323] *Гольник О.* Апокаліптичний мотив і сюжет у ліриці й есеїстиці Є. Маланюка / Оксана Гольник // Міф у художньому світі Євгена Маланюка: Монографія / Оксана Гольник. – Кропивницький: Імекс – ЛТД, 2013. – С. 102
[324] *Маланюк Є.* Вибрані твори / Євген Маланюк; упор. Олеся Омельчук. – К. : Смолоскип, 2017. – С. 59.
[325] *Лановик М.* Провінція versus Столиця як проблема митця і влади у тоталітарному суспільстві: інкрустації на матеріалі творів Ігоря Калинця / Мар’яна Лановик // Імператив provincial : колективна монографія / упорядк. О. Червінської. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014. – С.50–51.

Якщо ж трактувати Чубаєві нічні «двоспальні ліжка замість хмар», з яких вранці йде «копійчаний дощ», покликаючись на цикл «Нічною одіссеєю» І. Калинця, то в них таки можна побачити продані унаслідок «злягання» з нечистими компромісами (передовсім, компромісом із сумлінням) таланти – тут уже «кесареві кесареве». Хоча тут ситуація трохи різниться від біблійної, адже Христос протиставив матеріальне (кесареві) духовному (Богові): коли поети писали оди, вони не віддавали Богові Богове. З хмар-ліжок, де вночі відбувався гріх, опадає грошовий дощ – ніби тридцять юдиних срібняків. З другого боку, напрошується паралель з Антоничевими «мужчинами у сивих пальтах», які «з кишень виймають зорі і платять їх паннам за п'ять хвилин кохання»[326]. Перенісши цю образність на текст Чубаєвих «Хронік», можна зробити такий висновок: зорями, що на ранок зникають із небосхилу у вигляді копійчаного дощу, розплачуються із землею «хмари-ліжка», що покинули оселі господарів, винісши з їхніх домів «брудну білизну» приватності на огляд нічного міста. Утім, усі ці пояснення таки не претендують у цьому випадку на стовідсоткову правильність.

Ключовим же образом вірша є час. Він постає перед очима читача «блідими обличчями годинників», з яких «капали на підлогу сльози хвилин». Відчитуємо тут алюзію до сюрреалістичної картини С. Далі «Постійність пам'яті» (1931), на якій були зображені «м'які циферблати» годинників, один з яких, наче випрана одіж, звисає з гілки сухого дерева, інші – наче плавляться поряд у так само дивних деформаціях. «Смертельна блідість» годинників у «Хроніці» наближає їх і до образу нічного небесного світила – Місяця, чиє світло, проникаючи крізь шибку вікна в приміщення, падає на підлогу, мов сльози.

Попри свою обтічність, час не втрачає влади. Він, зокрема, змінює пори року, формує їхню циклічність. Відчитуємо у вірші настання осені. «Коні» ліричних героїв, що сховалися в «буланому листі», розвіяв разом із тим

[326] *Антонич Б. І.* Повне зібрання творів / Передмова М. Ільницького; Упорядкування і коментарі Д. Ільницького. – Львів: Літопис, 2009. – С. 236.

листям вітер. Ті «коні» можуть бути як роки, образи, вірші – перед читачем відкритий простір для множинності інтерпретації цього фрагмента. Водночас і саме «булане» листя метафорично зображене через образ диких коней, що розбіглися восени просторами вітру. Далі нова грань осмислення образу часу (а конкретніше – годинника) постає «кишеньковим месією», що підходить до героїв, які сидять у каварні. «Кишеньковість» можна розуміти як крихітність і мізерність, прирученість і несамостійність. На противагу створеному у 1920-і «Народному Малахію» М. Куліша цей новоявлений пророк аж ніяк не спішить ставати героєм, новітнім Дон Кіхотом. Він навпаки закликає: «Не будьте героями всі одночасно». Для нього герої – як гендлярі з однаковим товаром. Тому «Месія» того часу вчить прилаштовуватися (прогинатися) і чекати своєї черги на «героїзм». Відчитуємо в цій черзі й сатиру на брежнєвські реалії (зокрема, безглузде нагромадження «зірочок» тодішнім «орденоносним генсеком»), бо достоту схожою стає вона на чергу за «цяцькою» совєтського звання героя. Втім, у рядках «хіба не геройством було ваше / доброчесне стояння в черзі на героїзм» можемо побачити й образ «Сізіфової праці» – мотиву часто застосовного в описі ситуації тодішньої боротьби шістдесятників, котрі попри повторюваність своєї складної роботи, себто всупереч постійному скочуванню кам’яного валуна, який вони тягнуть на гору, – продовжують боротьбу, незважаючи на те, що доводиться підйом починати заново.

Закінчується ж вірш образом «божевільної церкви». Вона втратила глузд «од самоти і порожнечі». Відчитуємо тут час пропаганди атеїзму, унаслідок чого персоніфікований храм, очевидячки, й спустів. До церкви тої перестали ходити – людей не цікавили вже пошуки доріг до Бога. Тож вона сама почала шукати дороги до тих людей і, втомлена від самотності, зрушила з місця – побрела вулицями відчуженого міста, у якому опинилася непотрібною.

Сама ж збірка «Плач Єремії» починається однойменним віршем. «Плач Єремії» має виразні старозавітні ремінісценції з п’ятьома жалібними піснями

про втрату вибраним народом Єрусалима, страждання мешканців і облогу їхнього міста. Зрештою, саме «П'ятикнижжя» (повне зібрання поезії Г. Чубая, четвертою книгою якого є ця збірка), викликає аналогії – за принципом своєї побудови (структури) – з П'ятикнижжям Мойсеєвим (книги Буття, Виходу, Левит, Чисел та Второзаконня):

тільки-но збудували місто і навіть ще
не встигли його заселити а вже пророк
Єремія плакав над ним як над давно
спорожнілим

із кожної його сльози тоді виростало
при всякім домі сонце і всім казало що
не сонце воно а жовта кульбаба

і тільки-но сонце промовляло це як
сиве птаство обсідало його звідусіль
називаючи себе кульбабиними дітьми

але варто було вітрові хоча б легенько
повіяти як відлітало птаство геть і
вже не поверталося ніколи[327].

Пророк Єремія бачить наперед визначену долю щойно збудованого міста – апокаліптичний сценарій його загибелі, трагічну покинутість його руїн. Цей погляд уже в зародку суперечить тезі екзистенціалістів про недетермінованість існування. Із сліз сумного пророка виростають сонця-кульбаби. Метафора цієї дикої квітки маркує й саме місто. Насінинки, що з'являються по її цвітінні, у творі постають «сивим птаством» –

[327] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 110.

кульбабиними дітьми. Щойно дмухне вітер, щойно гряне загроза, вони полишають стебельце, на якому сиділи.

Важливо зауважити, що птаство **обсідало** ці «сонця», а **не виростало** з них на противагу «залізним стовпам» із однойменного вірша І. Калинця, які мали опорою високі могили в степу – поставали з давньої історії. Воно, тимчасове, вважало кульбабу сонцем, хоч вона й заперечувала, що є ним. Осмислюючи вірш з урахуванням контексту тодішніх реалій, такими кульбабами-сонцями читач може вважати переслідуваних і ув'язнених поетів, митців, громадських діячів. Тих, до кого горнулися за «теплої погоди» чи принаймні під час «відлиги» (тут убачаємо аналогії з «хрущовським» періодом). Коли почалися репресії, непостійне птаство, що злетілося на яскраве світло, у мить випробування відступало, сторонилося вчорашнього наставника. І тут уже зринають аналогії з Новим Завітом. Христос теж знав наперед про зраду Юди і потрійну зраду Петра.

Утім, «сиве птаство» – це насінинки, вони після облітання з кульбаби поширюються на інші території, запліднюючи їх. У цьому контексті, вони запліднюватимуть нові землі, заселятимуть інші міста такою самою «непостійністю», боязливістю, слабкістю перед страхом за життя. На місці ж колишнього мешкання залишатиметься порожнеча.

Тема відречення виринає і в І. Калинця. У циклі «По сей бік дощу», присвяченому дружині Ірині Стасів-Калинець, у такому контексті йдеться, зокрема, про трьох різних чоловіків, котрі символізують три реакції на появу дощу. Дощ той – очевидно, хвиля переслідувань, репресій супроти української інтелектуальної еліти в середині – другій половині 1960-х. Переслідування, як виявилося, стали ще сильнішими з початком 1970-х. Отже, дощ – вияв того, що в екзистенціалізмі зветься межовою ситуацією. Перед людиною, на чиїх очах починається злива, постає вибір. У цьому випадку, щонайменше три вибори. Один чоловік

мовив

перейду перейшов він чи
не перейшов але себе
перейшов та й гадає
замало я людина маю
віри замало я людина
маю віри[328].

Дивуючись його відкритій відвазі «перейти дощ», люди довкола («ми всі до ‘дного») відступили від чоловіка, наче «сиве птаство» з Чубаєвого «Плачу Єремії», стали йому дорікати: «сидів би собі тихо». Інші ж («тамті») глузували: «новий месія об’явився». Так чоловік «стався у всіх на язиці притчею». Його «донкіхотство» в цій ситуації демонструє високий рівень відчуженості від «прилаштованої» до умов несвободи спільноти, яка воліє «сидіти тихо» і не знати «перейшов він чи ні».

Вислів «перейти себе» спричинює дуалізм інтерпретації. З одного боку, читач може зрозуміти це як здолання посталих труднощів, перемогу над власною слабкістю і страхом перед небезпекою. З другого, – можливе «ґвалтування» свого я, пересилювання себе на компроміс із сумлінням, психологічне надламування. Читач не відає до кінця значення того образу, як не знають подальшої долі чоловіка ті, що його осуджували.

Урешті, сам чоловік, незалежно від того, які були наслідки його вибору, пройшов він цю ініціацію чи ні, картає себе за те, що «має мало віри». Паралелі з Євангелією знову стають очевидними. А саме зі словами Христа: «Як матимете віру, хоч з гірчичне зерно за розміром, то скажете горі цій посунутися і посунеться вона». Зі суто формального ж боку, повторювання чоловіком останньої фрази у вірші без розділових знаків створює перед читачем можливість для гри слів: «замало я людина маю / віри замало я людина / маю віри».

[328] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 212.

Другий чоловік сказав, що «сухеньким з води вийде». І теж став висміяним:

всі ми до ‘дного сплюнули
хитрує чоловік
а **тамті** всі до ‘дного сплюнули
нема на що[329].

Вийти сухим із води – «будучи винним, уміло уникати покарання або нарікання; залишатися непокараним або незаплямованим» чи «знаходити вихід із скрутного становища»[330]. Негативні конотації фрази знаходять безпосереднє втілення в намаганні того чоловіка не намокнути під дощем. Доля цього чоловіка – сухим він зостався чи ні, теж невідома. Однак він, побачивши щось, вочевидь, страшне, наче не при тямі говорить: «Не відають що діють на кого / славлять не відають»[331].

На свою «прозрілість», якщо таку здобув по закінченні свого шляху, він лише натякає – мовляв, він тепер знає більше. Утім, чи не може ословити від жаху побаченого, чи свідомо замовчує те, що знає. Віра в ідеали виявилася хибною; «король голий»; мета, до якої йдуть, фальшива. Знов-таки, читач сам опиняється перед спокусою множинності потрактувань цих образів, до чого ніби спонукає й нечіткість зображення, яке спричинює своїми краплями той дощ.

Звертає на себе увагу й повторне протиставлення в цьому вірші концептів «ми» і «тамті». Нагадаємо, цикл має назву «По сей бік дощу». Можливий ключ до відповіді на питання – хто «ми» і хто «тамті»? – ховається в місці перебування: «ми» по сей бік, «тамті» по той бік. Може, «ми» у «великій зоні», «тамті» у «малій». Чи, радше, «тамті» – то символ

---

[329] Там само.
[330] Сухий [Електронний ресурс] // Фразеологічний словник української мови. – Режим доступу: http://slovopedia.org.ua/49/53409/361687.html
[331] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 212.

іншого, чужого, ворожого. Того, що проти нас. Це інші ідентичності, а «ми» стоїмо на захисті своєї в умовах екзистенційної небезпеки. У цьому контексті влучно зазначив І. Лисий: «Ідентичність є продуктом розрізнення, співвіднесення себе з Іншим, як і з її відкритістю. Але тією ж мірою вона є результатом інтеграційного акту / процесу та співвіднесення себе з самим собою. Тому у ній ідеться як про належність до когось, так і про буття кимось»[332]. Як зауважив Р. Чалдині: «Людські спільноти, навіть стародавні, виявили «технології» зближення групи за допомогою скоординованих реакцій. За своїм ефектом це схоже на кровну спорідненість: відчуття об'єднаності, стирання меж і переплетення власного «я» з іншими»[333].

Урешті, третій чоловік вирішив піти «поміж дощ». Коли ж раптом намочить своє праве плече – він зрікається правого плеча. Коли намочить своє ліве плече, то зрікається й лівого. А тоді непомітно, тому й катастрофічно, зрікається себе самого. Праве та ліве плече тут і як колишні друзі, побратими – ті, хто відступили в час небезпеки. Власне, то вже діаметрально протилежна дія до зречення від людини з боку свого оточення, адже тут ідеться про зречення самого героя від оточення. А отже, це – зрада цінностей та ідентичності, що їх визначають. Зрада себе самого. Після цього чоловік не належить до справжнього буття, стаючи «живим трупом»:

а цей ще один котрийсь
що між дощ собі
вертається дивимося але
не бачимо був ото чоловік
та й нема чоловіка[334].

---

[332] *Лисий І.* Національно-культурна ідентичність філософії / І. Лисий. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2013. – С. 30

[333] *Чалдині Р.* Переконання: революційний спосіб впливу на людей / Роберт Чалдині; пер. з англ. Т. Микитюк. – Харків: КСД, 2017 – С. 236.

[334] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 212-213

У цьому руслі повернімося до образу «кульбаби», але вже у вірші І. Калинця. Наведений нижче текст є частиною циклу «Ліричний відступ (Чужинка)» зі збірки «Віно для княжни»: «Ся земна куля / нагадує кульбабу // відлетять незабаром / як білі парашутики / ліси і міста // вже звіяна голівка місяця // стебло / що біля землі / держить його / крихке // а стебла що / тримають нас / одно біля одного / ще менш тривкіші // отож / яке має значення / хто ти»[335].

Ліричний герой метафорично бачить земну кулю кульбабою. Він передчуває, що незабаром вітер ворога звіє ліси та міста, і вони, як кульбабині «парашутинки», відлетять у холодний «вирій». Можемо відчитати тут зрубування лісу як вияв репресій супроти української інтелігенції. Відлітання від кульбабиного стебла – це еміграція фізична і духовна. Таку трагедію встиг відчути місяць, чия «голівка» вже «звіяна». Його стебло – крихке, воно не вдержало мозаїку тіла. Місяць ніби вилетів за межі своєї космічної орбіти. Тож він, як супутник (соратник у її боротьбі), покинув Землю наодинці перед смертоносною стихією ворожого вітру.

Ліричний герой, звертаючись до жінки-чужинки, порівнює їх обох, а глибше – зв'язок між ними, зі ситуацією, що трапилася з кульбабами Місяця та Землі. Однак їхня, закоханих, справа ще трагічніша, адже стебла-орбіти, що тримають їх поряд, «ще менш тривкіші»[336]. Знаючи, що героям не залишитися разом, чоловік риторично запитує кохану: «отож / яке має значення / хто ти?» Бачачи, що трапилося з відчуженими одне від одного (Землею та Місяцем), герой, ніби пророк Єремія, що плакав за втратою міста щойно воно було зведеним, наперед відає, яка доля судилася їхньому зв'язку.

І тут читач виразно може побачити перегуки з цими образами і в Чубаєвому вірші «Чоловік», де дві хмари, що обіймалися, за годину розминулися, ніби чужі і незнайомі.

---

[335] *Калинець І.* Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 163-164.
[336] Там само. – С. 164.

Отже, «чужинка» теж минуща. В інших віршах циклу «поруч проноситься / покоління опалого листу»[337]. Образ цього листя читач зустрічає й у «Хроніці» Г. Чубая. В І. Калинця воно постає ніби полеглі предки. У «порожніх степах / нашого міста» сновигають кочівники. Знов-таки, тут простежуються паралелі і з образом степу у «Залізних стовпах», і з «вузькоокими кониками» орди із «Землі» в циклі «Мертва природа» (збірка «Спогад про світ»).

У цій атмосфері спустошення і зневіри, де «пень традицій викорчуваний», ліричний герой знаходить свій прихисток у почутті до таємничої «чужинки». Він каже їй, що «тільки усміх / відшуканий на дні / звістує // що народилася / ще одна людина / в тобі / для мене // ще одна людина / в мені / для тебе»[338]. Від їхньої взаємодії одне з одним утворюється новий рівень комунікації. «Я» ліричного суб'єкта доповнюється «я» його коханої. Так само стається й із жінкою. Обоє вони народжують усередині себе нову людину – і живуть та діють крізь них уже ці змінені внаслідок почуття закоханості люди.

«Поза схрещеними вустами / кінець світу»[339] – то поцілунок посеред руїни. Він наче «соломинка», образ якої вже виринав у «Спогаді про світ» та за яку тримаються герої, аби не стати поглиненими триванням апокаліпсису. «Зелене деревце», яке «боїться назвати / дідизною / грудку перегною», – то наче демонстрація відчуженості нового покоління від «поколінь опалого листя», показ утрати нащадками родової пам'яті.

Герой не забуває про те, що поряд із ним «чужинка» – вона далека від його коріння, тому він каже їй: «Тільки начебто / небо спільне // для твоїх і моїх очей // але запам'ятай / що є ще / небо Вітчизни // воно ласкаве / тільки для одного з нас[340].

---

[337] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 259–260.
[338] Там само.
[339] Там само.– С. 260.
[340] Там само.

Та незважаючи на це, герой каже «ходи за мною» жінці, яка метонімічно стає «простягненою рукою», а «рука» ця породжує метафору «стріли, що наздоганяє» його. За тим самим принципом метонімії ліричний суб'єкт сприймає ту жінку як «голодні очі» (він запрошує їх, наче свійську худібку, на своє «барвисте пасовище»). Сприймає її і як «довгі ноги», що йдуть за ним, як іде «за господарем приручена олениця». Він із висоти свого домінування над нею дозволяє рухатися за ним.

«Чужинка» та («чужа туга») позбавлена коріння, ніби сирота, тож ліричний суб'єкт пропонує їй своє:

ходи за мною
бо тобі бракує
рідної колиски

колискової
яка знає найласкавіші
у світі слова[341].

Урешті, коли час прощання настав, а героєві було очевидною відразу неминучість розлуки, чоловік виявляє жаль до «білої сльози» (білої, бо чистої, незаплямованої темрявою гріха). Чоловік виявляє жаль і до «прощальної руки», а тоді й до «самого жалю». Цей персоніфікований жаль із «незаплющеними очима» і «повсюдисущими руками» герой закликає стратити, аби обоє забули про розпуку від розлуки:

врешті одного дня
обітни йому голову

презирливою посмішкою

[341] Там само. – С. 261–262.

іншого світу

такого мною
погорджуваного[342].

Привертає увагу й «**усміх** відшуканий на дні» на початку циклу і «презирлива **посмішка** іншого світу» наприкінці. В українській мові розрізняє усміх (усмішка) відрізняється за значенням від посмішки. Так, наприклад, відмінність між цими словами пояснює Є. Редько: «Усмішка – утворено від дієслова “усміхатися”, а ось слово “посмішка” – від “посміхатися”. Тлумачний словник подає значення слова “усмішка” як вираз обличчя, який показує схильність до сміху й виражає лагідність, задоволення, приязнь. Тоді як “посмішка” – особливий вираз обличчя (губ, очей), що виражає глузування, іронічне ставлення до когось або чогось»[343].

Аби не залишилося того жалю, потрібно забути про усміх (позитивно марковані емоції) і завершити зв’язок між учорашніми закоханими презирливою посмішкою світу, від якого герой цурається. Така зміна, здавалося б, мусить спопелити будь-який вияв «рецидиву» – біль від усвідомлення кінця. Проте досвід того почуття все одно лишає всередині героя свій відбиток:

коли я повиймав
з ніг і долонь
золоті цвяхи

одна сонячна скалка
ще довго

[342] Там само. – С. 263.
[343] *Хоронжук Т.* Слова «усмішка» та «посмішка» мають далеко не тотожні значення [Електронний ресурс] / Тетяна Хоронжук. – Режим доступу: http://expres.ua/news/2017/04/05/236205-slova-usmishka-posmishka-mayut-daleko-ne-totozhne-znachennya

з грудей стриміла

спогад про тебе
кровоточив[344].

У цьому завершальному вірші циклу відчитуємо образ Христа, з яким починає асоціюватися головний герой. Останній, однак, був розіп'ятий «золотими цвяхами» на хресті свого почуття. Простежуємо тут і паралель з образом «золотих кліток». Отже, золотою кліткою «схрещених вуст», поза якими вирував «кінець світу», був його зв'язок із «чужинкою». Золоті цвяхи, якими його прибивали до хреста, були вишуканою тортурою, або й не сприймалися до пори до часу за тортуру. Воскресши, ліричний герой повиймав ці «золоті цвяхи» із ніг та долонь. Та «сонячну скалку» з грудей не було сили вийняти.

Тіло розіп'ятого на хресті Ісуса списом пробивав римський воїн Лонгин, увіткнувши його між четвертим та п'ятим ребрами. Так само й героя пробив спис, що теж, як і цвяхи, золотого кольору, адже зоставив у грудях «сонячну скалку». Тож спогад про «чужинку» кровоточить із місця дотику списа сонячного проміння – дотику втраченої закоханості. Зрештою, весь шлях, пройдений із «чужинкою», починає в такій перспективі видаватися дорогою на Голготу героя.

Крім вищезазначених текстів, привертає увагу образ «вертепу», який у своїй творчості використовують І. Калинець (зокрема, у збірці «Відчинення вертепу») і Г. Чубай (поема «Вертеп»). Для І. Калинця він є уособленням своєрідної містерії, де зберігаються справжні цінності, які розділяє його ліричний суб'єкт, «втікаючи від віку атомного». Натомість в однойменній поемі Г. Чубая «вертеп» – це радше втіленням трагічної вистави життя («Кажу я з гіркотою: цей світ – вертеп. І, мабуть, щонайважче — у ньому залишатися собою, від перших днів своїх і до останніх не бути ні

[344] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 263.

актором, ні суфлером, ні лялькою на пальчиках облудних»[345]). Однак, розгляд цієї теми буде матеріалом подальших досліджень.

Висновки до розділу 2

Осмислення дороги, як власної творчої, так і життєвої, виникає вже в перших збірках поетів. Та найбільше воно проявилося у творчості І. Калинця та Г. Чубая.

Так, «біла дорога» з першого програмового вірша книжки «Вогонь Купала» «ковтає» ліричного героя І. Калинця, наснажуючи його любов'ю до Вітчизни, небо над якою тримають «залізні стовпи» подвигу й традицій. Захват від зустрічі з («Пробудженою») Музою спонукає його йти далі та водночас поступово усвідомлювати, що путь митця повна небезпек і страждань. Адже, вийшовши на шлях «мандрівним спудеєм» й несучи із собою запліччя історії та культури (щоб по-сковородинськи пізнати себе і світ довкола), поет потрапляє до іншого світу – світу «реалій», жорстокої несправедливості й дисгармонії. Тож непомітно дорога-мандрівка перетворюється для нього на цілком справжню хресну дорогу, на якій йому доведеться проспівати ще не один «тренос».

Постать свого голосу як уособлення місії поета відразу усвідомлює й ліричний герой Г. Чубая. Так, в образах Чоловіка та Жінки він уособлює стремління до руху навіть у середовищі непевного бездоріжжя, безберегості, недерміноватості кінцевого пункту подорожі. Але водночас, послуговуючись біблійними алюзіями, поет, як старозавітній пророк Єремія, наперед бачить, що його світ приречений на руйнацію, і завчасу плаче над ним, іще не втраченим.

Тож ліричні герої і І. Калинця, і Г. Чубая виразно артикулюють образ дороги крізь призму призначення поета. Вони в особливий спосіб схоплюють фізичні та метафізичні явища дійсності, осмислюючи причинно-наслідкові зв'язки виникнення останніх. Зокрема, у циклі «Мертва природа» ліричний

[345] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 76

суб'єкт І. Калинця, наче наслідуючи давніх натурфілософів, рефлексує про першооснови світу (землю, воду, повітря, вогонь, камінь), накладаючи на пізнання їх історичний, мітологічний та культурологічний аспекти (як український, так і загальнолюдський). Водночас на цій дорозі поетове око помічає своєрідну «прирученість» природи, поставлену на службу людині. Тему підкорення природи порушує й Г. Чубай, зокрема, в образах газону як антипода дикої трави (до речі, трава в поезії І. Калинця зображена «завойовницею гудрону», а в поезії Г. Чубая вона вижила, хоч «гудроном гарячим напоєна»). Також про, за висловом І. Яремчук, «упокорення дикого матеріалу» говорить і Р. Кудлик, зосібна, у «Новелі про скульптора».

До того ж творчі дороги І. Калинця та Г. Чубая, починаючись автономно, перетиналися на рівні своєрідного художнього діалогу. До складних загерметизованих образів віршів одного поета можна віднайти ключі у творчості іншого, і навпаки. Це взаємопояснення не береться нізвідки – воно зумовлене спільним часом, спільними екзистенційними проблемами, які поставали перед поетами. Є тексти, у яких автори покликаються на імена чи твори один одного безпосередньо або ж опосередковано. Зокрема, мова про присвячений І. Калинцеві вірш Г. Чубая «Хроніка», цикл І. Калинця «Нічною Одіссеєю», збірку І. Калинця «Спогад про світ», епіграфом до якої є рядки з «Плачу Єремії» Г. Чубая.

Звертає на себе увагу образ «кульбаби» у творчості І. Калинця (цикл «Чужинка») та Г. Чубая (вірш «Плач Єремії»). Він символізує «крихкість» і непостійність – з одного боку, почуттів закоханих, а з другого – фізичної та духовної еміграції, спричинених репресіями та переслідуваннями. У циклі «Ліричний відступ (Чужинка)» кульбаба асоціюється із земною кулею, чиє стебло крихке, а почуття між ліричним героєм та його Музою (порівняні зі стеблами, які тримають їх одне біля одного) ще слабші. У вірші «Плач Єремії» кульбаба порівняна зі сонцем, якого обсіло «сиве птаство» (причому досить подуву вітру, щоб птаство розлетілося, полишивши сонце

напризволяще). У цій метафорі втілене пророцтво знищення міста, над яким плакав Єремія так, що з його сліз виростали «сонця».

Власне, тема відречення опрацьована й в інших віршах поетів, зосібна, присвячених осені, а також у циклі І. Калинця «По той бік дощу». В останньому описана межова ситуація «дощу», себто репресій влади, які зумовили зраду – карколомні втечі персонажів від переслідуваних і себе справжніх (хтось намагався вийти «сухим із води», хтось – пройти поміж крапель», хтось – перейти дощ напролом). Таким чином, у циклі артикульовані спільноти «по сей» (свої, однодумці) та «по той» (чужі, опоненти) боки дощу, дороги яких розминулися.

Розділ 3
САКРАЛЬНІСТЬ ЕРОСУ В ПОЕЗІЯХ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ, РОМАНА КУДЛИКА ТА ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ

Перегукуються схожими образами поема «Зелені радощі трави» Р. Кудлика (збірка «Весняний більярд», 1966), цикл «Автопортрет з крилом Архангела» І. Калинця (збірка «Коронування опудала», 1969) та поема «Марія» Г. Чубая (збірка «Світло і сповідь», 1970). Також у цьому контексті варто розглядати й поему «Осіння Магдалина» І. Калинця (збірка «Ладі і Марені», 1977, 1980) та вірш «Новела про жіноче тіло» Р. Кудлика (збірка «Весняний більярд», 1968).

Зокрема, важливим в цьому аспекті є питання мімезису та катарсису. Так, міметична природа мистецтва, зокрема, описана в таких сценах:

– коли герої, натхненні жагою пізнання, перетворилися з пагінців трави на птахів («Зелені радощі трави» Р. Кудлика);

– коли дві птахи в пориві пристрасти перевтілилися на людей, побачивши любощі закоханої пари («Зелені радощі трави» Р. Кудлика);

– коли «нещасна дівчина» помітила щасливих закоханих і захотіла відчути те саме, отримавши опіку «архангелового крила» («Автопортрет з крилом архангела» І. Калинця);

– коли ліричний суб’єкт закохався в дівчину і став наслідувати її вміння, з-поміж іншого, вивчивши «всі десять її пісеньок» («Автопортрет з крилом архангела» І. Калинця);

– коли йдеться про дзеркало, в якому герой бачить копії об’єктів дійсності («Марія» Г. Чубая).

Катарсис, згідно із цими поезіями, настає:

– у щирому коханні, коли поєднуються дух і плоть закоханих;

– коли людина знаходить своє покликання («Зелені радощі трави» Р. Кудлика);

– коли душа звільняється від «тіла та очей» і залишається тільки те, «чим ми є насправді» («Марія» Г. Чубая);

– у шляхетних стражданнях, зумовлених любов'ю («Осіння Магдалина» І. Калинця).

3.1. Поема Романа Кудлика «Зелені радощі трави»

За словами Я. Гарасима, у поемі «Зелені радощі трави» найгучніше серед інших творів Р. Кудлика озвався «лемківський натуроцентризм, що бив вітаїстичним, міфологічним ключем Антоничевої метафорики»[346]. І справді, жага до життя, якою сповнюються персонажі, є наскрізною темою аналізованого тексту.

Трава – птаха – людина. Такий вигляд має еволюція героїв поеми Р. Кудлика, що переживають три різних втілення в живій природі. На початку твору ліричний суб'єкт серед ночі «сиві три птахи» випускає із серця до дому коханої, яка пов'язала свою долю з іншим чоловіком. Птахи ті тримають у серці героя спогад про минуле, ностальгію за втраченим. Вони сиві, за аналогією з кольором волосся, вочевидь, від давності часу і від тих переживань, які випали на їхній життєвий шлях (у народі навіть є вислів: «посивіти з горя»). Вікна домівки герой метафорично сприймає за очі. Тож його три птахи запурхують у розкриті широко «очі хати», на яких «немає більм фіранок».

Символічною є й кількість пташок. Три – число сакральне й із суто релігійного, і з національного, і з фольклорного поглядів – Триєдиний Бог, княжий герб Тризуб тощо. «Три – символ світової Єдності, формула творення світу та моделі Всесвіту, що об'єднується та уособлюється у Святій Трійці. Минуле, теперішнє і майбутнє виражають єдиний час; верх, середина і низ дають світову вертикаль; газ, речовина і тверде тіло виражають стани існування речовини. З давніх-давен у символіці трійки – сукупність

[346] *Гарасим Я.* Менестрель ночей осінніх: орація епідактична (Романові Кудлику – 70) / Ярослав Гарасим // Українське літературознавство. – 2011. – Випуск 73. – С. 5.

Верхнього, Середнього і Нижнього світів; єдність Нави – Яви – Прави та Неба – Землі – Води; нерозривність дня – ночі – ранку, батька – матері – дитини, дитинства – зрілості – старості. Три – число магічне: тричі потрібно кланятись і цілуватись при вітанні; тричі плювати через плече при ворожінні; на третій день кличе Бог душу небіжчика до себе; найстрашніше – бути тричі проклятим»[347]. Пам'ятаємо й «три душі», «три ворони», «три лірники» у містерії Т. Шевченка «Великий льох».

Три стадії життя героїв асоціюються й із життєвим циклом метелика: гусінь – лялечка – імаґо. Отже, людина в цій інтерпретації образів є найдовершенішою іпостассю. Тож три птахи постають утіленням внутрішньої єдності героя. Три перевтілення з трави на птаху, а потім із птаха на людину, позначають єдність життєвого циклу. Як своєрідні магічні заклинання і вияви зростання експресії[348] його голосу сприймаються й рясні анафори, якими сипле в тексті оповідач: «Не побачу ніколи, / Як золотий гребінь сонця / Розчісує біляве волосся ромашок, / Не побачу ніколи / Синього намиста / На твоєму перкалевому платті, / Не побачу ніколи / Старомодної настільної лампи / Біля ліжка моєї мами[349]. Або, зокрема, й тут: «А люди і не помітили, / Що їх стало дрібочку більше, / Просто їх / Щосекунди більшає, / Просто їх / Щосекунди меншає, / Просто їм це / Не дивина»[350].

Отож три сиві птахи прилітають до втраченої коханої: дві сідають на її «теплі рамена» (достоту як янголи), а третя на підвіконні розповідає їй про історію їхнього кохання.

За Біблією, першу людину, Адама, Господь створив із глини (або із землі). У поемі читач бачить своєрідне переосмислення постання людини крізь образи головних героїв. Вони також приходять на світ із землі –

---

[347] Символіка чисел [Електронний ресурс] // Про Україну: скарбниця українського народу. – Режим доступу: http://about-ukraine.com/simvolika-chisel/

[348] Див.: *Журавльова Н.* Повтор як експресивний засіб у поезії А. С. Малишка [Електронний ресурс] / Н. Журавльова. // Вісник Запорізького державного університету. – 2001. – Вип. 1. – С. 1–5.

[349] *Кудлик Р.* Весняний більярд: Поезії / Роман Кудлик. – К.: 1968. – С. 61.

[350] Там само. – С. 59.

виростають із неї травою – «зеленою, аж синьою травою»[351]. Дитинство, сповнене «зеленим сміхом» і «зеленим шептанням», перейшло в зачудування «сивими хмарами». Від жаги довідатися, який вигляд мають ті хмари зблизька і яке те небо, їхні зелені тіла «позростались в брунатні крила». Так вони злетіли вгору і «небо крильми веслували».

Перебуваючи на вершині, купаючись у небі, як у морі, вони розглядали згори землю і раптом побачили на траві, якою донедавна й самі були, «роздягнену жінку» та «таїнство людського кохання». Вони позаздрили закоханій парі і стали шкодувати, що самі не є людьми. Герої захотіли наслідувати людину, відтворити собою її кохання. Вектор їхньої жаги змінився – тепер їм уже не було радості в хмарах, тож пера з їхніх крил опали, «як з дерев / опадає листя». Враз герой зауважив в очах супутниці «спраглість жіночу», і вони «занурились в плесо, / що не знає / ні часу, / ні виміру»[352].

Герої впали на землю і стали людьми. Крізь призму еротичних образів, якими ліричний суб'єкт описує сцени любощів закоханих, реципієнтові відкривається дуалізм такого падіння: сповнені жаги герої підіймалися на вершини пристрасті й водночас із тим опускалися зі свого небесного стану до землі, гублячи власні крила. І це, знов-таки, своєрідна алюзія на біблійну історію про втрату раю – Адам і Єва позбулися його, скуштувавши заборонений плід із «дерева пізнання добра і зла». Герої ж поеми Р. Кудлика втратили його, перевтілившись під впливом жадання одне одного з птахів на людей. З іншого боку, це й своєрідне образне переосмислення поняття Дарвинової гіпотези про еволюцію.

Після повторної появи на землі, але вже в іншій формі, герої зіштовхуються з насущними проблемами й турботами людини, які спочатку не могли зрозуміти, бо «звикли літати». Між людьми герої, що раніше були «одне-єдине», розгубилися, «як на березі моря / губиться / розірване

[351] Там само.– С. 55.
[352] Там само. – С. 58.

намисто»[353]. Згодом їм відкрилася важка правда – людина є смертною. Образ смерті, якої зазнають невідворотно, ліричний герой передає через метафору «чорних барабанів». Ці «чорні барабани» – то неназвана прямо труна. Музика, яку на них виконують, уже недоступна для вуха померлого:

У кожного
Буде свій чорний барабан,
На якому
Лиш один раз заграють
Чорним груддям
Далекі чи близькі,
Знайомі чи незнайомі,
З байдужістю чи зі сумом,
Заграють
Всього кілька хвилин,
Тільки ти вже
Тієї гри не почуєш,
Гри
На твоєму
чорному барабані[354].

Усвідомлення невідворотності кінця земного шляху змушує героїв утікати, ховатися від правди такої дійсності. Героїня «ховалася у шелест поцілунків, / У дзенькіт скла тоненького, як волосок, / Наповненого зеленавим хмелем»[355]. Схожою є ця картина із «перехрещеними устами», поза якими вирує кінець світу, у циклі «Чужинка» зі збірки «Віно для княжни» І. Калинця – там теж поцілунок постає як схованка від довколишніх

[353] Там само. – С. 59.
[354] Там само. – С. 60.
[355] Там само. – С. 61–62.

страхів. Героїня ж поеми Р. Кудлика втікає в подвійну п'янкість – кохання і споживання міцних трунків.

Однак куди б жінка не приткнулася, скрізь перед нею визирав чорний колір, що асоціювався з тим барабаном смерті: у коридорі чорна парасоля, чорний папуга телефону, чорна кава, яку п'є вона зі своїм чоловіком. Врешті, цей хиткий сховок, у який вона помістила себе, сам стає «чорним барабаном», себто жінка таким чином хоронила себе заживо. Як і в «Новелі про кулю» читач бачить постання в тексті екзистенційної проблеми, коли через страх героїня хоче уникнути, за Н. Аббаньяно, «залученості до буття», і наповнює себе «несправжньою екзистенцією».

Порятунком від такого ховання заживо є, на думку ліричного героя, пошук, пізнання себе. Так він прокладає місток до філософської думки Г. Сковороди. Звісно, героям важко дається ввійти в людське життя, адже вони повні дитинності й щирої наївності, яку приносило життя травою і птахами. Проте вихід лише один. Знайти себе:

І не має значення
В чому –
В малюванні,
В кравецтві,
В злодійстві[356].

Герой знайшов скрипку. І нею він навчився малювати картини. Рядки, де про це йдеться, активізують у читача сприйняття образів за допомогою слуху, зору та дотику (смичок, завдяки якому створюються «жовтогарячі» і «сріблисті» мелодії скрипки[357]). Отже, у цьому герой і знаходить себе. У його знахідці розкривається квінтесенція всіх дотеперішніх образів тексту – багатство кольору і музикальність. Ліричний суб'єкт у своєму покликанні

[356] Там само. – С. 59.
[357] Там само. – С. 63.

«музикування картин» несе людям добро і розраду, імпліцитно декодуючи християнські діла милосердя. Він каже:

Я задубілому нічному сторожеві
Жовтогарячою мелодією скрипки
Намалював
Полудень у пустелі,
Я спраглому
Сріблистою мелодією
Намалював гірський потік…[358]

Самі епітети теж підібрані свідомо для створення відповідної атмосфери – жовто**гарячий** гріє змерзлого сторожа; сріблистий – колір води і холодного обличчя місяця, напуває спраглого свіжістю.

Щойно опинившись у світі дорослих людей, дитинні герої бідкалися, що їх «не помічають» – настільки незначною була для загалу їхня поява. Не знайшовши себе, людина, перефразовуючи тодішню ідеологічну риторику, є лишень гвинтиком у машині натовпу. «Помічають» її, коли вона, переборовши страх перед «чорними барабанами» смерті і пізнавши себе, виконає у світі своє призначення. Лише це й приносить їй істинне очищення.

Закінчується ж текст медитацією героя над питаннями циклічності буття. Тут з’являються й мотиви «реінкарнації» та тяглості історії:

Знову я буду травою,
Будуть в мене зелені радощі
Та жага пізнання замучить,
І я стану брунатною птахою,
Та жага любові замучить,
І я стану знову людиною…

[358] Там само.

Тільки, мабуть, людиною іншою,
І себе я
Не пам'ятатиму,
І почую свої мелодії,
І не знатиму, мабуть,
Що то мої…[359]

Отож, робить висновок герой, життя не завершиться смертю, воно рухатиметься й далі «безкінечною хвилястою лінією». Те вартісне, чим він наповнив своє життя, переживе не одне покоління, ставши набутком культури. Урешті, наратор обрамлює твір повторенням у самому кінці рядків, з яких і починав свою оповідь:

Сиві три птахи
Я випускаю із серця[360].

Сама ж тематика поеми має відчутний вплив поезії В. Вітмена, що аж ніяк не випадково, бо, як згадував В. Горинь, молодий Р. Кудлик «зачитувався віршами В. Вітмена (в перекладах І. Кулика і В. Мисика) – поезії з його збірки ''Пагінці трави'', здавалося, паростями проростали в поетичну структуру двадцятирічного українського поета»[361].

3.2. Цикл віршів Ігоря Калинця «Автопортрет з крилом архангела»

«Автопортрет із крилом архангела» І. Калинця, за висловом М. Ільницького, – «один з найдовершеніших творів збірки ''Коронування опудала''», де «саме страждання породило найвище піднесення душі – крило

[359] Там само. – С. 65.
[360] Там само.
[361] *Горинь В.* Виноградник Романа Кудлика [Електронний ресурс] / Василь Горинь. – Режим доступу: http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/22/Horyn_Paradyhma-6.pdf

архангела, яке не тільки прихистило нещасну дівчину, а й сповнило усе її єство дивовижною музикою»[362].

Назва циклу спонукає до асоціації з малярством. У цьому жанрі (автопортрета) знаємо чимало картин Т. Шевченка, про вплив якого на своє поетичне становлення неодноразово говорив І. Калинець[363]. Тож назва апріорі налаштовує читача сприймати поетичний твір передовсім крізь призму зору, ніби розглядаючи полотно художника. Із другого боку, музика, яка лунає від дотику до крила архангела, наче до арфи, і ті десять пісень, які виконує дівчина, активізують слухові й дотикові відчуття реципієнта. Отже, відбувається синестезія – поєднання в одному образі вражень відразу від трьох різних органів відчуттів. Достоту як і у «Зелених радощах трави» Р. Кудлика, де ліричний суб'єкт «скрипкою малював картини».

«Нещасна дівчина», побачивши в «карому полі» щасливу пару закоханих, сама захотіла відчути таке щастя. Вона мріяла про нього: «спала вона на землі / біля райських мурів / спадала вранішня сльоза»[364]. Схоже враження справила на героїв поеми Р. Кудлика «Зелені пахощі трави» закохана пара, яку вони вздріли з висоти свого пташиного польоту.

Ліричний суб'єкт «Автопортрета з крилом архангела» таємно закоханий у ту дівчину. Він утаємничено споглядає за нею, ходить «назирці», не наважуючись «показатись їй на вічі». Герой прагне подарувати тій дівчині таке ж щастя, що й у пари закоханих, яким вона позаздрила. Однак його випереджає милосердний архангел, який, зглянувшись на беззахисність дівчини, «прикрив її своїм крилом». Ця сцена привідчиняє перед читачем легкий еротизм, коли «архангел назад у піхви / послав огненного меча». Поєднується таким чином небесне і земне, скасовуючи вірогідне потрактування бажання героїні як гріховного.

---

[362] *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені вуста: Поезія Ігоря Калинця / Микола Ільницький // Бібліотека альманаху українців Европи «Зерна». – Вип. 28 (36) – Париж – Львів – Цвікау: 2001. – С. 61-62.
[363] *Калинець І.* Не зрадити його ідеали й ідеали поезії: Слово при отриманні Шевченківської премії / Ігор Калинець // Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 23–24.
[364] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 111.

На ранок дівчина зачудовано завбачила залишене несподіваним покровителем крило, на якому траплялися золоті і срібні пір'їни. Тоді

дівчина провела пальцем по крилі
срібні пірця видали ніжний перезвук
як струни арфи[365].

Герой із замилуванням вивчав дівчину, дбав, аби вона ні в чому не відчувала нужди. Він

коли вона спала […]
вибудував для неї терем
приносив потрави
коли вона спала[366].

Та досі «не показувався їй на вічі». Сповнюючись нею, наслідуючи її вміння, всотуючи її звички, як губка, він відтворював «всі десять її пісеньок», яких «навчився не мавши слуху». Тут оповідач інтригує читача, чому саме десять пісень. Вочевидь кожен палець на руках, яким дівчина могла торкатися до пір'їн, ніби до струн арфи, мав здатність видобувати свій особливий звук, особливі ноти, створювати виняткову мелодію. Мріючи торкатися її пальців, чи то пак, аби її пальці торкалися його, як того крила торкаються, герой вчився повторювати створювану грою дівчини музику .

Зберігаючи ж відстань від своєї Музи, він дедалі сильніше потрапляв до полону Ероса. Марив притулитися до її тіла, особливо, коли вона обіймала архангелове крило і наближалася таким чином до образу небесного створіння:

[365] Там само. – С. 112.
[366] Там само.

коли вона тулила крило
до грудей
я хотів бути крилом

одного вечора
навіть зазирнув у шпарину
як вона роздягалася[367].

Урешті, одного дня герой таки зважився підійти до обожнюваної ним дівчини. Однак вона зовсім не зауважила його. До речі, люди не помічали й героїв «Зелених радощів трави» Р. Кудлика, коли ті опинилися в їхньому середовищі.

Калинців ліричний суб'єкт несподівано вражений, наскільки далеким від нього є кохана дівчина. Вона не почула, як він співав одну з її пісеньок, не завважила жесту його руки, ба більше, коли він «з розпуки вхопив її за руку / не відчула доторку»[368]. Герой болісно визнає сумну правду відстороненості дівчини:

пройшла крізь мене
мов крізь ніщо[369].

І тут проявляється чи не найфатальніша комунікативна девіація між закоханим і об'єктом його почуттів. Перед читачем розгортаються два шляхи пояснення неможливості їхнього порозуміння: або герой постає у стосунку до дівчини як привид – прозора істота з іншої реальності; або дівчина сама є своєрідним фантомом, міражем, фікцією чи вигадкою в реальному житті ліричного суб'єкта. І в тому, і в іншому випадках однобокість, невзаємність і неможливість діал огу між ними зумовлені тим, що, хто б із них яку

[367] Там само. – С. 113.
[368] Там само. – С. 114.
[369] Там само.

реальність не представляв, бачити свою кохану (дійсну чи примарну) може лише ліричний герой, а вона ж так чи інак, у будь-якій своїй іпостасі, побачити його не зможе.

Паралелі можна провести й із віршем «Чоловік» Г. Чубая, де ліричний суб'єкт, завбачивши дві помаранчеві хмари, що обіймалися в небі, як закохані, розпалився жагою рушити в дорогу. Однак заки лаштувався, ті хмари розминулися, як незнайомі одне одному чужинці. А герой став тим часом повністю прозорим[370].

Таким прозорим для коханої виявився й герой «Автопортрета з крилом архангела» І. Калинця. Він теж, як і чоловік із вищезгаданого вірша Г. Чубая, довго лаштувався у свою дорогу (тут: дорогу до вимріяної зустрічі з коханою). І він теж після тривалої підготовки й фантазування майбутнього розвитку подій сам зробився прозорим. Прозорим, як ніщо. Відтак трагедія і біль невзаємності підштовхують закоханого до помсти за поганьблені дівчиною почуття. Він, відкинувши святощі та трепетне благоговіння перед дівчиною, обскубав крило архангела, яким вона вкривалася, на якому грала свої пісеньки, який мала за захист у непевному полі.

Тож, коли дівчина вдруге пішла до райських мурів, аби зустріти архангела, вона несла зі собою понівечене, осквернене крило. У цьому епізоді можна знайти перегуки із євангельською притчею про таланти. Один господар доручив у розпорядження своїм слугам, кожному за його здібностями, різну суму грошей-талантів. Першому довірив п'ять талантів, і той примножив їх до десяти. За це й отримав винагороду – іще більшу суму. Другому пан дав два таланти, і той теж збільшив їхню кількість удвічі, принісши господареві вже чотири таланти. За це він теж був винагороджений. Третьому ж слузі дістався лише один талант, і він просто сховав доручене, закопавши той талант у землю, й жодним чином не дав плоду з отриманого. Тоді господар віддав найуспішнішому слузі ще той один непримножений талант, а третього слугу, що не приніс користі, звелів

[370] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 112.

покарати зі словами: «Той, хто має, одержить іще більше і матиме надміру, а у того, в кого нічого немає, забереться і те мале, що йому належить. Нікчемного слугу киньте геть в темряву кромішню, туди, де плач і скрегіт зубів»[371].

Крило, яке дав дівчині архангел, теж було таким талантом. Причому, звісно, відчитуємо й інше значення цього слова – власне, «видатні природні здібності людини; хист, обдарування» або «здібність до чогось, уміння робити щось»[372]. На цьому крилі вона виконувала пісні, що зачаровували закоханого в неї ліричного героя. Вочевидь, образ архангела тут постав і як образ такого пана, що здатен як обдаровувати, так і карати за неналежне поводження з дарами. Коли настав час показати примножене (а тут йдеться і про примножену ніжність, любов), дівчина несла те саме крило, але понівечене і зганьблене, як зганьбленими стали почуття закоханого в неї ліричного героя, якого вона не зауважила. Попри свою «прозорість» для неї він був здатен їй відімстити.

Тож архангел, побачивши своє зганьблене крило, що раніше було виявом його почуття опіки та любові до беззахисної дівчини, цього разу «не послав у піхви вогненного меча»[373]. Натомість «прогримів» на збезчещену дівчину, ніби його поганський попередник Перун:

помийнице
прогримів він
що зробила з моїм крилом

певно на ньому
блудила вночі з приблудами[374].

---

[371] Євангеліє. Від Матвія (Мт. 25:14—30).
[372] Словник української мови: в 11 томах. – Т. 10. – К.: 1979. – С. 26.
[373] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 115.
[374] Там само.

Привертає увагу й та обставина, що дівчина перебувала біля брами раю. Вона була вкрай близькою до святості, близькою до того початкового стану, у якому жили людські прародичі – Адам і Єва. Пам'ятаючи ж, що згідно із цією біблійною історією, жінка, Єва, була створена з Адамового ребра, себто стала окремою цілісністю з його частини, а після гріхопадіння була разом із чоловіком вигнана з раю, можна простежити й ту нецілісність, через яку й страждає дівчина. Вона лише біля райських мурів, а щоб увійти всередину, до раю, очевидячки, мала б стати парою своєму чоловікові. Тому вона, мабуть, і позаздрила щастю закоханих. Архангел, що відчиняв браму раю «зі згуком срібної сурми» міг бути таким чоловіком, з яким би вона отримала те щастя раю. Але доволі відкритою для відчитання є еротична складова образу вогненного меча у піхвах. Адже меч, окрім інших значень у культурі, релігії та мітології, є фалічним символом, що «разом з піхвами персоніфікує єдність чоловічого й жіночого начал»; водночас «меч, що лежить між чоловіком і жінкою, – знак чистоти їхніх відносин, заборони на близькість. Меч розділяє й відокремлює душу від тіла, Небо від Землі, полум'яніючий меч відокремлює людину від раю (Буття. 3:24)»[375].

Аналізуючи «Автопортрет з крилом архангела», М. Ільницький зазначив: «Сюжет вірша тримається на євангельських реаліях, що спокушає нас бачити в ньому певний тип релігійної притчі, якесь сакральне начало. Однак бачимо скоріше десакралізацію біблійного простору, втрату ліричним суб'єктом почуття християнського прощення і милосердя, ба навіть втрату самого себе, бо він залишається «по сей бік дійсності»[376]. Справді, різні виміри дійсності, у яких перебувають герої, демонструють наперед визначену нездійсненність наміру ліричного суб'єкта стати близьким із коханою дівчиною. Продовжуючи ж свою думку, М. Ільницький наголосив на важливості потрактування образів твору крізь призму філософії екзистенціалізму, яка в мистецтві «вбачає передусім «радість страждання» як

[375] Символізм меча [Електронний ресурс] // Меч. – Режим доступу: https://newacropolis.org.ua/articles/mech
[376] *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені вуста: Поезія Ігоря Калинця / Микола Ільницький // Бібліотека альманаху українців Европи «Зерна». – Вип. 28 (36) – Париж – Львів – Цвікау: 2001. – С. 62.

межу (в Калинця «поріг») переходу від реального до трансцендентного, оскільки, згідно, наприклад, з концепцією К. Ясперса, трансцендентне виявляється через трагічне»[377]. Тож, продовжує літературознавець, «радість страждання у мистецтві зближує естетичне переживання з екстатичним відчуттям віруючої людини, яку екстаз підносить з грішної землі до неба, у «потойбічне буття»[378].

Ліричний герой циклу отримав свою сатисфакцію. По-старозавітньому, «око за око, зуб за зуб». За його відкинуту дівчиною руку вона отримала відплату – була відкинута архангелом.

В останньому вірші, як і в першому, виринає образ тої самої пари закоханих, вони знову блукають поночі «карим полем». Повертаючись додому, наречена «спіткнулася об чиєсь гусяче крило». Від пишного крила із золотими та срібними пір'їнами, на яких дівчина наче на арфі грала неймовірної краси пісні, залишилося нікчемне «гусяче крило». Наречений же, йдучи поряд карим полем, вигукнув: «ой […] я спіткнувся об людину»[379]. Вірогідно, тою людиною могла бути зганьблена дівчина. Але міг бути й ліричний герой, який втратив у собі людську здатність співпереживати, прощати і бути милосердним, на що звернув увагу М. Ільницький[380].

Читач може здогадуватися, об кого в темноті спіткнулися наречені. Утім, і ці закохані, як виявляється, теж далекі від того, щоб увійти в браму раю, адже, як і ліричний герой, не мають здатності до милосердя:

облиш
прошепотіла наречена
краще втечімо

бо що як вона

[377] Там само.– С. 63.
[378] Там само.
[379] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 115.
[380] *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені вуста: Поезія Ігоря Калинця / Микола Ільницький // Бібліотека альманаху українців Европи «Зерна». – Вип. 28 (36) – Париж – Львів – Цвікау: 2001. – С. 62.

нежива[381].

А тут уже перед реципієнтом виринає й інша євангельська притча – про доброго самаритянина. Він, на відміну від служителів гебрейського релігійного культу, що оминали під різними приводами побитого розбійниками чоловіка, змилосердився над ним, подбавши про його одужання. Наречені не захотіли вплутуватися в темноті ночі в «темну історію». Тож те, що вони ходять поночі карим полем, також символізує і їхню духовну сліпоту, а отже – неспромогу потрапити за райські мури, хоч до них, здавалося б, недалеко[382].

Тож конфлікт між земним і небесним продемонстрований у незвичному любовному трикутнику (дівчини, Архангела і ліричного суб'єкта). Притому ліричний герой-оповідач опинився у програшній позиції – дівчина його не бачила, не відчувала його присутності, й урешті пройшла крізь нього, мов «крізь ніщо». Розгніваний через невзаємність герой понівечив подароване дівчині небесне крило, за що від неї відрікся й архангел. Тож чисті почуття змінилися заздрощами, ревнощами, жаданням помсти. Утім, варто зауважити, що дівчина була сліпою в, так би мовити, земних координатах (не бачила ліричного героя) і зрячою в координатах небесних (бачила архангела й красу закоханості). Цей дуалізм, притаманний і героям «Зелених радощів трави» Р. Кудлика, спричинився до трагедії – тіло, об яке наприкінці «Автопортрета…» спіткнулася пара закоханих, ймовірно, могло належати як дівчині (сенсу життя котрої поза високим, якого її позбавив розлючений архангел, немає), так і героєві-оповідачеві (бо ж він, по суті, осліп від жаги помститися за нездійснене бажання оволодіти прекрасним; помста знищила його світлі почуття). Крім того, трагічним є й

[381] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 115.

[382] Про таку сліпоту, до речі, писав, зокрема й М. Осадчий, побратим І. Калинця, у вступі до автобіографічної повісті «Більмо». Там «люди-глечики» зі щільними накривками на головах ішли піском, що здавався їм світляним бруком. На тому піску головний герой, прозрівши, став писати єдине слово: «Людина». То була алюзія на тодішню дійсність і засліплених совєтською пропагандою людей. Писав про те засліплення і Г. Чубай у вірші «Гіпноз».

фінал закоханої пари, яка втекла подалі від несподіваної знахідки людини, адже таким способом, піддавшись страху («шо як вона нежива?»), закохані засвідчили свій моральний надлом – відсутність емпатії до нужденного.

3.3. Поема Григорія Чубая «Марія»

Про певну «десакралізацію» євангельського простору, яку зауважив М. Ільницький в «Автопортреті з крилом архангела» І. Калинця, можна говорити й щодо поеми Г. Чубая «Марія». Автор, створюючи образ жінки в цій поезії, інтертекстуально споріднює її з героїнею поеми «Марія» Т. Шевченка. Як і у творі Кобзаря, вона постає в певній мірі новітнім апокрифом, неканонізованим текстом про життя святої. Однак, звісно, символічність імені Марія далеко не ототожнює героїню Г. Чубая з Богородицею, радше слугує певним антиподом, за Є. Маланюком, своєрідною «Мадонною Земною». Але доволі очевидними є паралелі з поемою Р. Кудлика «Зелені радощі трави». Ліричний суб'єкт Г. Чубая так починає свою оповідь:

бачу траву що померла і не стала по смерті
птицею[383].

Життєвий цикл героїв поеми Р. Кудлика становив їхнє триступеневе переродження-перевтілення: спочатку вони були травою, потім стали птахами, а тоді вже людьми. Перші образи в «Марії» Г. Чубая показують обірваність такої природньої «еволюції» – трава померла, не встигши перетворитися на пташку. За аналогією з життєвим циклом метелика, гусінь (трава) не змогла перейти навіть на рівень лялечки (птиці). Далі ліричний суб'єкт каже:

бачу тюрму і криницю що мають однакові

[383] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 168.

найменння[384].

Смерть трави в цьому контексті отримує вірогідні пояснення. Тюрма – неволя, її вода отруйна. На ґрунті, просяклому цією отрутою, не може рости здорова рослина. Отже, водою з тієї криниці не втамувати спрагу. З іншого погляду, криниця як продукт праці людських рук постає в одному синонімічному ряді з тюрмою й тому, що є символом підкорення людиною природи – своєрідним ув'язненням останньої в штучно створених умовах для її існування. Про ці речі йдеться, зокрема, у віршах циклу «Мертва природа» зі збірки «Спогад про світ» І. Калинця, де, наприклад, вогонь слухняно підкорився людині й приручено «спить у голівці сірника» та «перевіковує в урані», а камінь піддається на будь-які маніпуляції зі своїм тілом: «теши його чи мак січи»[385]. Про ці речі говорить і Г. Чубай у вірші «Трава», де газони постають «окультуреними» антиподами справжньої дикої трави[386]. З іншого ракурсу, нерозрізненість протилежних понять – чистої води як символу свободи та тюрми як максимального вияву неволі, призводить до втрати здатності визначати, що добро, а що зло.

Оповідач у поемі «Марія» тим часом продовжує описувати такі вияви приручення чийогось життя як утілення неволі на прикладі «рудих білиць в колесі», з якими порівнює «минулі голоси в магнітофоні». Минуле опиняється у своєрідному ув'язненні пам'яті (символом якої тут постає магнітофон), за межі якої неспроможне вийти – записані «минулі голоси» прокручуються на касетах, власне, як білки в колесах – цим голосам не до снаги знову зазвучати наживо.

---

[384] Там само.
[385] *Калинець І.* Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 111.
[386] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 64–65.

Землю – «глибоке поле», що метафорично асоціюється з морем[387], накриває холод у вигляді «кораблів снігів», які забирають із собою сліди ув'язнених «білиць». І вже:

прудко ніхто не біжить від сосни до сосни
на вологім піску ніхто не танцює екстазно
удосвіта[388].

Здавалося б, простір довкола ув'язнений темрявою – скрізь лише світ, наповнений негативно забарвленими образами. Але з'являється «найтонше світло», що приносить із собою світанок. Йому, тому світлу, не знайти імені:

бачу в дзеркалі срібні телеграми хмар що ніким
не підписані –
бо для найтоншого світла як не шукай
не віднайдеш ім'я[389].

Дзеркало тут – своєрідний міметичний символ[390], воно повторює речі, схоплені з дійсності. Герой бачить не безпосередньо об'єкти цієї дійсності, а, власне, їхню копію, відображення, змавповане з життя. У читача може виникнути питання, чи асоціює себе з відображеним ліричний суб'єкт, адже це він дивиться в дзеркало – може, на себе, а отже, він і є тими «срібними телеграмами хмар»? Тоді він, мабуть, згори бачить свій відбиток у воді, над якою пролітає. Хто цей оповідач, чиїми очима дивиться реципієнт на те, що відбувається? Для зрозуміння загадки варто простежити, як розвивається подальша асоціативність, а вона починає рух до біблійних символів.

---

[387] Про такі аналогії (земля, поле, степ – море, ріка) йшла мова, зокрема, в аналізі поезій «Цвинтар» і «Залізні стовпи» з першої збірки І. Калинця.
[388] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 168.
[389] Там само.
[390] Якось Стендаль говорив про роман як про «дзеркало, з яким ідеш великим шляхом», вказуючи, зокрема, й на міметичну складову літератури.

Один із цих символів – те «найтонше світло», якому «не віднайдеш ім'я». Згідно зі Старим заповітом, імені Бога не можна було вимовляти. Це ім'я умовно трактують як «Ягве», хоча насправді ніхто не знає, як правильно воно звучить. Крім того, одна з десяти Божих заповідей гласить: «Не взивай намарне імені Господа Бога твого». Імені Творця не знайти в лексиці представників «вибраного народу», і для того «найтоншого світла» ім'я не знайти, «як не шукай». Те світло

з-за безлюдних горбів виринає
і летить як стріла на тіло незаймане[391].

Образ стріли містить у собі давній символізм. За спостереженнями дослідників: «Стріла близька символіці сонячного променя, котрий запліднює елементи природи. Стріла – сонячний символ. Не менш важливий і властивий стрілі фалічний символізм, що простежується не тільки в індійській традиції (для якої він надзвичайно важливий), а й в інших культурах. Стрілами завдають ''солодке поранення'' божества любові (грец. Ерос, лат. Амур)»[392].

У «Марії» Г. Чубая світло «летить як стріла на тіло незаймане». Те світло сходить із неба, воно, очевидно, має божественне походження. А це вже викликає алюзію до євангельської історії про непорочне зачаття Христа, коли Діва Марія безсіменно зачала Спасителя від Духа Святого.

– о хто ти о хто
що вже маєш похмурого мужа?[393].

---

[391] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 168.
[392] Стріла, містика древніх [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://jak.magey.com.ua/articles/strila-mistika-drevnih.html
[393] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 168.

Запитання героя наштовхують знову на пряму аналогію з Богородицею, що була заручена з Йосипом у час, коли зачала Ісуса. Ця обставина наявності чоловіка в тої, до кого звертається ліричний суб'єкт, також споріднює його з персонажами «Зелених радощів трави» Р. Кудлика. Там теж ліричний герой пускає свої «три сиві птахи» до жінки, що спить «на спітнілій долоні мужа»[394].

Однак, на відміну від Діви Марії, героїня поеми Г. Чубая «вже має багато дітей», вона

– віддалась йому вперше у високій траві
серед білого дня
на забутому цвинтарі[395].

Цвинтар як символ минулого, пам'яті, смерті тут перероджується в місце продовження життя. Танатос допомагає Еросу проявити себе. Але:

– хто ж поверне тепер білі сніги до берега?
– хто прокаже ім'я для найтоншого світла
що так запізнилося?[396].

Однак цвинтар забутий, а «найтонше світло», що «так запізнилося», ніхто вже, вочевидь, не чекав. Знову зринають і білі сніги, чиї кораблі відчалили від берега. Тут вони вже отримують нове значення. Бо білість як чистота, невинність символізувала цнотливість Чубаєвої Марії. Білі сніги покинули берег – вона «віддалась у високій траві».

Звісно, впадає в око дуалізм образу героїні поеми. Її тіло водночас незаймане, але вона має багато дітей і мужа, вона танцює весільний танець. Читач не може до кінця збагнути хто вона. Цю обставину трактує

[394] *Кудлик Р.* Весняний більярд: Поезії / Роман Кудлик. – К.: 1968. – С. 54.
[395] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 168-169.
[396] Там само. – С. 169.

К. Москалець, називаючи поему «Марія» твором «про вічну дівочість і довічну незайманість душі, незважаючи на всі її любощі та злягання»: «Такі суперечливі, взаємовиключні часом характеристики вказують на те, що мова ведеться не про конкретну земну жінку, а про персоніфіковану абстракцію або ж символ. Ключ до належного відчитання цього символу покладений у назві поеми. Для поета, вихованого, як Чубай, у християнській парадигмі, ім'я Марії передусім синонім Богородиці. Це радше космічна сила, Вічна Жіночість і Наречена, що бере (або могла би взяти) участь у творенні і спасінні світу. Отже, Богородиця – але за певних обставин; священна – але її сакральність нерозривно пов'язана з еротикою. Це інша Марія – й інше, ніж у традиційних віровченнях, сприйняття божественності божеств»[397].

Героїня цієї поеми стає схожа й на дівчину з Калинцевого «Автопортрета з крилом архангела», що гуляла «карим полем». Образ «вогненного меча», який архангел посилав «у піхви», мовби очищував еротичні сцени від упередженого сприйняття. Схожий ефект і в поемі «Марія»: найтонше світло спало «на тіло незаймане» і водночас – «у високі жита», де героїня переживала перший сексуальний досвід.

Марія покинула дім, хоч потім «сови опівночі зазивали її повернутись додому»[398]. Вона ніби всюдисущий дух, якому не знайти місця, і «пам'ять її безпритульна». Вона, зрештою, й сама постає втіленням «найтоншого світла», що «невчасно упало у високі жита»; стає одним цілим із тим світлом за аналогією з християнською наукою про цілісність подружжя. Але також це схоже й на образ Сина Божого, який, несучи людям світло Отця, і сам був тим Світлом. А за католицьким віровченням, Дух Святий, яким хрестив Ісус, походить, власне, і від Отця, і від Сина.

«Невчасність» спадання цього світла наратор пояснює тим, що довкола ті, хто «забули дорогу в поле»[399]. Вони в злобі своєї пам'яті нищили

---

[397] *Москалець К.* Поезія Григорія Чубая / Костянтин Москалець. // П'ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 22-23.
[398] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 169.
[399] Там само. – С. 170.

первинну красу, коли «квіти лункі тихими псами цькували»[400]. Цікавий оксиморон демонструє небуденність події, адже при активізації фрейму «пси» в рецепієнта, очевидно, виринає образ гавкоту собак, але оповідач його відразу блокує – ті пси тут тихі (а «у тихому болоті чорти водяться»); злочинці не піддають розголосу новину про загибель краси. Крім того:

вони всі на одне лице
але не брати вони[401].

Цей образ нагадує двійників із іще одної поеми Г. Чубая – «Відшукування причетного»[402]. З іншого ж боку, ці «вони» продовжують тему відтворювання подібних неподібністю образів – на початку твору вже була «тюрма і криниця що мають однакові наймення»[403].

І тут знов простежний мотив Еросу й Танатосу. Ці «вони», що символізують собою силу загибелі та забуття, хочуть позбутися головної героїні, зробивши її частиною свого темного світу:

мимо забутого цвинтаря
мають дорогу одну
у порожній гробниці
хочуть мати її за жону[404].

Але їхня хода повільна. Вони заки йдуть, прозоріють, як вітер, і, зрештою, вмирають, як птахи. Цим вони схожі на героя вірша «Чоловік» Г. Чубая, який, довго лаштуючись у дорогу, зробився прозорим і згадав, що не має ніякої дороги[405].

---

[400] Там само.
[401] Там само.
[402] Там само. – С. 93.
[403] Там само. – С. 168.
[404] Там само. – С. 170.
[405] Там само. – С. 112.

А Марія залишається недосяжною – «од всіх поодаль як і колись»[406]. К. Москалець каже з цього приводу: «Ми ніколи не довідаємось, кого ж насправді мав на увазі Чубай – одну з незліченних місячних богинь сивої давнини (бо ж сказано: «вона засвічує місяць собою»), у тисячолітній боротьбі подоланих і витіснених християнською Марією – на знак цієї перемоги півмісяць на іконах завжди зображується її підніжком; чи вічний архетип Панни, Аніму, що живе в бездонних небесах засвідомого; а може, як і Данте, свою першу й істинну любов до дівчини-дитини»[407]. Водночас звернімо увагу на ще одну іпостась Марії у поемі: «восьмилітня жона семилітнього мужа»[408].

Небо співвідноситься з водними просторами – перед очима читача постають відтак «летюча срібна риба», «колодязь зорі», «вода летюча»; пролітає-пропливає «пам'ять її» і «сон бездиханний / що його вона на крилі несе обережно»[409].

Тема «струхнявілого часу» прокладає місток до образу «вирію душі» – це своєрідний натяк на те, що душа, котра, наче птаха, лишає оселю тіла, по смерті останнього продовжує своє існування. Тут актуалізується власне людський вимір осені, «коли облітає волосся і одяг / а найпершими – очі»[410]. Тоді в цій парадигмі дерева трансформуються у «біле гілляччя кісток», де «завивають вітри» – це не мертве тіло, адже життя згодом знову на ньому проросте.

Марія ж, «почужіла для тіла» тих, хто забули про «найсутніше», продовжує жити. Її ходи не варто спиняти, бо лише вона спроможна народити Спасителя,

що навчив би усього боятися потайки

---

[406] Там само. – С. 170.
[407] *Москалець К.* Поезія Григорія Чубая / Костянтин Москалець. // П'ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 5–27. С. 24.
[408] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 169.
[409] Там само. – С. 171
[410] Там само.

у власну осінь навчив би дивитись безстрашно[411].

Цю тему порушує й герой Р. Кудлика в «Зелених радощах трави», коли говорить про так звані «чорні барабани» (символ смерті), яких потрібно перестати боятися, віднайшовши себе і наповнивши змістом покликання свою екзистенцію. Власне, образ «осені» розкриває екзистенційну суть людини, її прямування в ніщо (Ж. П. Сартр, А. Камю) або до Бога, повернення до своєї божественної природи (Г. Марсель, Н. Аббаньяно). Адже, каже герой, «немає осені», тобто не існує повної смерті, а натомість

є лиш вітер що забирає тіло та очі
залишає для вас найсутніше
те
чим були ви насправді[412].

Тому Марія сприймає народження і смерть протилежно до узвичаєного бачення тих явищ:

над колискою вашою бачу її з плачем
над домовиною вашою бачу її зі сміхом[413].

Вона, наче біблійний пророк Єремія – образ, який актуалізував Г. Чубай у вірші «Плач Єремії» з однойменної збірки, – також наперед бачить страждання новонародженого, як бачив трагедію щойно збудованого міста пророк. Екзистенція як страждання – сприйняття, що також характерне й для буддизму. А сміється на похороні Марія, вказуючи на парадоксальну безсилість смерті зупинити життя, яке триває й після неї, та завдаючи удар по страху від усвідомлення її настання.

[411] Там само. – С. 172.
[412] Там само.
[413] Там само.

Вочевидь, смерті зазнала й Марія, але ця смерть не забирає її з буття, бо

вона відходить од вас танцюючи
і не каже вам прощавайте[414].

Вона лишається вічною несхопною стихією. Вона скрізь і ніде. Вона різного віку і форми, наче пантеїстична візія Бога. Отже, й утілюється в різних особах – Марію можна зустріти в людях довкола. К. Москалець зазначає, що «як можна зрозуміти з контексту поеми, людина без неї помирає, сама ж вона не помирає ніколи»[415].

3.4. Поема Ігоря Калинця «Осіння Магдалина»

Подібно до Чубаєвої «Марії» розгортається оповідь в «Осінній Магдалині» І. Калинця. Герой убачає в постаті Магдалини те ж земне втілення здобутої святості. Він осмислює це крізь призму кохання. Твір променіє біблійними символами, за допомогою яких ліричний суб'єкт оспівує любовні почуття. Перший із них – «Неопалима Купина» волосся Магдалини, яка «свята і грішна – двоєдина». Таким чином, як і в «Автопортреті з крилом Архангела», де теж застосовано схожий прийом[416], зникає підозра в гріховності й вірогідний осуд таких стосунків:

Хіба то блуд, для цнот – печаль,
коли жага оплодить літо,
коли в обіймах б'ються злито
єство обох двоєначал?[417]

---

[414] Там само.
[415] *Москалець К.* Рябчук, саторі і література / Костянтин Москалець // До чаплі на уродини / Микола Рябчук. – Львів: ЛА «Піраміда», 2017. – С. 203-226, С. 22
[416] див. підрозділ 3.2.
[417] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 439.

Символіка осені відкриває перед реципієнтом своєрідну картину внутрішньої емоційної «пожежі» ліричного героя, спричиненої його вогнем жаги. Вірогідно, його Магдалина рудоволоса, що нагадує йому жовтогарячі барви осені. Звідси біблійний образ «Неопалимої Купини» – палаючого незгасимого куща, у якому Бог явився Мойсеєві, і водночас символу Богородиці.

Утім, ця любовна історія осмислюється і як Голгофа для героя. У стражданнях – його радість, він «цвіте» на «спогаду яснім хресті», припадає «як до розп'яття – до вікна» коханої, подібно до героя «Зів'ялого листя» І. Франка. Символом його хресного шляху постає осінь, у яку він «вростає, як в Голгофу». Подібно до поезії Г. Чубая, осінь спричиняє втрати героя й у вірші І. Калинця:

Осінь – вже не втрат пора,
а втілення самої Втрати:
вона в мені знаходить брата,
з мого породжена ребра[418].

І тут спостерігаємо переосмислення старозавітньої історії про Адама і Єву. Осінь, як Єва, що постала з ребра Адама, постає з ребра героя. Однак осінь тут – сестра, а не дружина. З'являються в тексті й старозавітні образи Ковчега, «Гоморри й Содому», які теж є метафорами страждального почуття героя до жінки. До неї він іде як до віднайденого «доброго дому» – нового Ковчегу «серед гріховних чорториїв»[419].

Образ Магдалини водночас, як і Марії Г. Чубая, подає двоїсту природу одвічної жіночості – її, як було сказано, святість і гріховність, спасіння через неї та її фатальність для героя. Та подвійність жінки настільки сильна, що

[418] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 440.
[419] Там само.– С. 441.

вона в деяких моментах постає тут не стільки як Марія Магдалина, що перш ніж навернутися до Господа, була повією, скільки як Діва Марія, мати Ісуса:

Ярітимуть тіла, як віск,
собі податливі й жертовні,
аж поки в очі молитовні
вкладе Архангел Добру Вість.

То ж як вертатися тоді,
коли в тобі впізнав Марію?
Серед гріховних чорториїв
новий Ковчег – наш добрий Дім[420].

Разом із біблійними алюзіями третя з чотирьох частин поеми має прямі відсилання до творчості І. Франка. Окрім того, що епіграфом до нього взято слова із «Зів'ялого листя», герой якого, ніби перевтілення своєрідного вічного страждальця, нагадує ліричному суб'єктові його ж любовну драму, проступають і образ новозавітнього воскреслого Лазаря, постать якого була у «Vivere memento», а також рядок «програна запевне гра» відсилає читача до Каменяревого: «Війну з життям програв я, любі діти»[421].

Та жага, як і Купина, неопалима, себто вона не згасне. Тож головний герой молиться до неї як до уособлення нової релігії, що просвітлює у стражданнях, спричинених нею, його тернистий шлях:

Недовгий шлях мій Спромінь
в ім'я, Осіння Магдалино,
Отця, і Матері, і Сина,

[420] Там само.
[421] Там само. – С. 442.

любові нашої. Амінь[422].

Про таку схожу до Чубаєвої Марії й Калинцевої «Осінньої Магдалини» двоїстість, яку символізує для головного героя образ жіночого начала, йдеться й у «Новелі про жіноче тіло» Р. Кудлика[423]. Там герой освідчується в любові до жіночого тіла і «в знадливості гріховній» («персів два палючих пелюстки», «солоні хвилі стегон», «спраглу хтивість розпашілих губ»), і «у непорочній святості» («очей небесний, синій спокій», «білу грудь із жилочками синіми»). Однак, ці високі тони перших двох строф понижує іронія останньої, у якій герой каже про те, що довідався від друга про відкриття жіночого витверезника. Це, власне кажучи, теж створює «новельний» ефект, несподіваний фінал, коли реальність зіштовхується із невідповідними, неприродними для образу жінки прикладами.

Висновки до розділу 3

Тема еросу широко представлена у творчості Р. Кудлика, І. Калинця та Г. Чубая. Зокрема, вона наявна в поемі «Зелені радощі трави» та «Новелі про жіноче тіло» Р. Кудлика, циклі «Автопортрет з крилом архангела» й поемі «Осіння Магдалина» І. Калинця, а також поемі «Марія» Г. Чубая.

Помітні в цих творах інтертекстуальні зв’язки. Найхарактернішими серед них є: образ трави, що має перетворитися на птаху і який слідом за Р. Кудликом використовує Г. Чубай (однак, на відміну від «Зелених радощів трави», у поемі «Марія» трава по смерті «не стала птицею»); образ одночасно святої (незайманої) та грішної (блудливої) жіночості та, як наслідок цієї двоїстості, мотив «десакралізації євангельського простору» (за М. Ільницьким), які перебувають у центрі художнього опрацювання в «Автопортреті з крилом архангела» й «Осінній Магдалині» І. Калинця та «Марії» Г. Чубая; тема дуалізму людського кохання у «Зелених радощах

[422] Там само. – С. 443.
[423] *Кудлик Р.* Весняний більярд: Поезії / Роман Кудлик. – К.: 1968. – С. 21.

трави» Р. Кудлика та «Автопортреті з крилом архангела» І. Калинця, осмислена крізь призму польоту й падіння тих, хто кохає.

Крім того, спільною ознакою поем «Зелені радощі трави» та «Марія» є маніфестація перемоги Еросу над Танатосом, подолання страху смерті. У першій поемі мова йде про повернення душі після смерті людини на стадію трави з повторним перетворенням на птаха та людину. У другій – про цвинтар, на якому героїня зачала нове життя (Спасителя, котрий здолає страх помирати).

Варто зазначити й те, що аналізовані тексти містять у собі чимало образів, створених за допомогою перенесення музичних і малярських явищ у дискурс поетичного слова (наприклад, ліричний герой «Зелених радощів трави» Р. Кудлика знайшов скрипку, якою навчився «малювати картини», а в «Автопортреті з крилом архангела» від дотику до божественного крила лунає музика, наче від струн арфи).

Ще одним важливим аспектом у контексті окресленої теми є те, що ліричні герої досліджуваних у розділі творів звертаються до своєрідного релігійно-міфологічного осмислення початків буття. Зокрема, крізь призми закоханості чи нерозділеного кохання розгортаються духовні та фізичні метаморфози персонажів і вимірів їхніх життів. Ліричні суб’єкти переживають миті, коли сповнюються заздрощами та ревнощами, любов’ю та гнівом, зачудуванням і розчаруванням. Важливими тут є й питання мімезису та катарсису.

Пафос поеми «Зелені радощі трави» Р. Кудлика полягає, зокрема, у філософських пошуках призначення особистості, яка, занурившись у буденний світ дійсності, подекуди може забувати про високе (небо) – місце, звідки, за логікою твору, вона з’явилася, коли перевтілилася на людину. У циклі І. Калинця «Автопортрет з крилом архангела» через конфлікт між земним і небесним засвідчена згубність і деструктивність темних сторін людських почуттів. В основі поеми Г. Чубая «Марія», що претендує на роль своєрідного новітнього «апокрифа» (неканонічного тексту про життя святої й

грішної жіночості), лежить тема обраності жінки, яка має народити спасителя. У поемі І. Калинця «Осіння Магдалина», подібно до «Марії» Г. Чубая, Магдалина є дуалістичним образом одвічної жіночості, у якій втілені святість і гріховність, спасіння та погибель. Про двоїстість жінки йде мова й у «Новелі про жіноче тіло» Р. Кудлика, де після оспівування жіночої краси, ліричний суб'єкт говорить про несподівано прикру новину – відкриття «жіночого витверезника».

Розділ 4
МОВА МОВЧАННЯ В ПОЕТИЧНИХ СВІТАХ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ, ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ ТА РОМАНА КУДЛИКА

Мовчання – один із ключових концептів, які визначають обличчя поезії І. Калинця та Г. Чубая. Тема мовчання сильно впливає на образність їхніх творів, але характеризує не лише виміри поезії, а й певні періоди їхніх біографій.

Так, І. Калинець після повернення в Україну зі заслання, за його словами, став «імпресаріо колишнього поета»[424]. Після двох творчих періодів «Пробудженої Музи» (1965-1972) та «Невольничої Музи» (1972-1981), пов'язаних із перебуванням спершу у «великій зоні» (у стані духовного опору окупаційній системі), а потім, від 1972 року (коли поет був ув'язненим) у «малій», з 1981 року настав час своєрідної Музи Мовчання. Ця остання фігура мовчанки стає наче окремою, не менш важливою, частиною для зрозуміння Калинцевої творчості, – у чому сходяться на думці упорядники обидвох томів його поезій О. Гнатюк та Д. Гусар-Струк.

У пошуках причин виникнення цієї мовчанки О. Гнатюк, зокрема, пише про «розчарування громадськістю», «відлучення від літературного процесу, брак можливості друкуватися і спілкуватися з середовищем літераторів» і те, що «поет не бачив для себе місця в цьому літературному процесі, серед літераторів, які пристосувалися до вимог офіційного світу»[425]. А Д. Гусар-Струк, порівнюючи І. Калинця з П. Тичиною та В. Стефаником, роздумує над поетовою «мовчанкою» так: «Є поети стихійні. Вони пишуть, бо мусять писати, віддзеркалюючи сильні стрясення свого особистого або довколишнього життя. Таким був ранній Тичина в екстазі відродження 20-х років. Коли відродження придушено, Тичина повинен був перестати писати.

---

[424] *Калинець І.* Автобіографія / Ігор Калинець // Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 20.
[425] *Гнатюк О.* Від упорядника збірки / Оля Гнатюк // Пробуджена муза: Поезії / Ігор Калинець. – Варшава: 1991. – С. 16–17.

Подібне творче ‘‘замирення’’ пережив Стефаник. Загорівши від притаманного болю буття, що бачив кругом себе, він писав свої твори наче стихійні поеми. Тоді після душевного катарсису прийшла творча тиша. Цікаво, що він тоді, як тепер Калинець, став активно працювати на ‘‘громадській ниві’’»[426].

Зрештою, обоє упорядників осібних томів І. Калинця, наводять думки самого поета, якими він, власне, наче «підсумовує мовчання»: «Звичайно, я міг би й надалі писати. Але я просто зрозумів, що буду вже себе повторювати. Це по-перше. А по-друге, пропало десь саме бажання писати і більше того, навіть потяг до поезії як такої кудись розвіявся»[427]. Крім того, І. Калинець погодився з поясненням свого поетичного мовчання як складової своєрідної «необарокової» поетики: «Тому що барокові поети мали якесь завдання, виконували його, ставили крапку – і більше до нього не поверталися»[428]. Власне, так про своє письмо каже й І. Калинець: «Я ставив перед собою як поетом різні завдання і їх реалізовував. Випробував різні способи віршування. А далі було би просто механічне повторення того, що я для себе вже знайшов і виконав. Коли я вийшов на волю, почалося те ж саме, що було наприкінці 60–х – ті ж настрої, та ж сама тематика»[429].

У цьому руслі цікавою також є думка, яку висловила С. Зонтаґ: «Якщо автор серйозний, він завжди має спокусу розірвати діалог, який веде з авдиторією. Мовчання – це останній потойбічний жест автора; через мовчання він звільняє себе від рабської залежності від світу, що виступає патроном, клієнтом, авдиторією, арбітром і перекручувачем його роботи»[430]. О. Загороднюк, покликаючись на міркування К. Москальця, пише про дві іпостасі Г. Чубая: перша – «постать голосу», себто «постать ґенія, яким його

---

[426] *Гусар-Струк Д.* Невольнича муза, або як «орати метеликами» / Данило Гусар-Струк // Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: УНВ «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 11.
[427] Там само. – С. 10.
[428] *Терен Т.* Ігор Калинець / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 2 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 50.
[429] Там само.
[430] *Sontag S.* The Aesthetics of Silence / Susan Sontag // Styles of Radical Will / Susan Sontag. – New York: Picador USA, 2002. – P. 5.

знали через самвидавні тексти, а також читачі в діяспорі»[431], а друга – постать ізольованого, замовчуваного. У цьому контексті дослідниця наводить такі слова К. Москальця: «Існувала ‘‘постать прокаженого’’, створена соціальним сприйняттям (точніше неприйняттям) усього реального Чубая одразу. Його обходили десятою дорогою, принагідно випускаючи серію взаємовиключних пліток – про співпрацю з КҐБ, про співпрацю з націоналістами, про невиліковний алкоголізм тощо».[432] Відтак дослідниця робить висновок, що «ізолюючи поета, чи ізолюючись від нього, спільнота фактично прирікає його на мовчання»[433]. Про трагедію Чубаєвого мовчання писав, зокрема, М. Вінграновський, назвавши поета «ще одним печальним іменем»[434].

Свій період мовчання, а радше усунення від офіційного друку власних текстів, які тоді не припиняв писати, переживав від середини 1960-х до 1979 року і Р. Кудлик. Відстань між його збірками «Весняний більярд» і «Яблуневі ліхтарі» становить цілих одинадцять років. Поета, як уже згадувалося, після його виступу на захист Б. Гориня, репресованого під час каґебістської атаки на шістдесятників 1965 року, звільнили з роботи, перешкоджали в подальшому працевлаштуванні й творчості. Ба більше, як зазначає Я. Гарасим, «партійна проскрибованість рикошетом ударила по дружньому оточенню [Р. Кудлика – *Н.Д.*] – Микола Петренко за згадку імені Р. Кудлика в телепередачі отримав сувору догану і відмову на друкування збірки у видавництві “Каменяр”, а головний редактор “Львівського залізничника” Анатолій Гороховський – суворе попередження із загрозою відставки за те, що зачислив “неугодного” націоналіста на посаду літературного працівника»[435]. Що ж до творчого відображення цієї проблеми,

[431] Там само. – С. 122.
[432] Там само.
[433] Там само.
[434] *Вінграновський М.* Григорій Чубай – ще одне печальне ім’я... / М.Вінграновський //Літературна Україна. – 1984. – 2 серпня. – С.4.
[435] *Гарасим Я.* Менестрель ночей осінніх: орація епідактична (Романові Кудлику – 70) / Ярослав Гарасим // Українське літературознавство. – 2011. – Випуск 73. – С. 6.

то тема «насильного примусу до мовчання» відкрито порушена, зокрема, у Кудликових «Новелі про бандуру» і «Новелі про найкращий вірш».

Безпосередньо з темою мовчання пов'язані збірка І. Калинця «Підсумовуючи мовчання» (1970) та поема Г. Чубая «Говорити, мовчати, говорити знову» (1975), написана після п'ятирічної творчої мовчанки. І це не кажучи про образ «мовчання», який з'являється в багатьох інших їхніх поезіях.

4.1. Метафори мовчання та слова в поезії Ігоря Калинця

Символіка мовчання загалом має різний характер. Про це, зокрема, пише Г. Віват: «Концепція мовчання багатогранна і багатоаспектна: мовчання-згода, мовчання-безсилля, мовчання-байдужість, мовчання-заціпеніння від страху, мовчання-зрада, мовчання-деградація людини і людського суспільства, мовчання-протест, мовчання-процес творчого та духовного визрівання тощо. Воно безпосередньо пов'язане з екзистенційною проблемою вибору, яка постає перед кожною людиною як істотою суспільною крізь параметри філософії самості»[436].

Переосмислення позитивно конотованого ставлення до мовчання з народних прислів'їв бачимо в одному з текстів циклу «Стихотвори про зречення» (збірка «Коронування опудала») І. Калинця. Мед того мовчання є найгіркішим полином, а золото мовчання – заіржавілою бляшкою[437]. Персонажі вірша, позбавлені слова, як світла, опиняються у «тьмі мовчання». Використовуючи алюзії зі Святого Письма про чуда нагодування тисяч людей та перетворення води на вино під час весілля у Канні Галилейській, ліричний суб'єкт І. Калинця прочитує в опозиції «мовчання – слово» віддзеркалення християнської науки, яка в особі апостола Якова говорить, що «віра без діл мертва». Відсутність слова як засобу опору і боротьби – це

[436] *Віват Г.* Інтерпретація філософії екзистенціалізму в дисидентській ліриці / Ганна Віват // Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності: монографія. / Ганна Віват – Одеса: ВМВ, 2010. – С. 86

[437] У цьому руслі так само негативно конотує мовчання й Г. Чубай – зокрема, у поемі «Вертеп»: «О Боже мій, спаси і одведи. / І від отих, лукаво «єсьм» глаголящих, / І від отих, **набравших в рот води**» [*Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 76].

пустка, пустиня. Мовчати – означає не мати віри, а саме віра є передумовою чуда: «вода наша ніколи / не стане вином // а п'ять хлібин / залишаться / п'ятьма хлібинами»[438].

Іншим мовчанням, звісно, є мовчання Митуси, образ якого в поезії 1960 років актуалізує І. Калинець. Постать непокірного поета протиставлено Бояну, який, на відміну від Митуси, оспівував владу. Виразно відчитуємо в цих образах типи тогочасних самвидавних (Митус) та офіційних (Боянів) авторів. З цього приводу Г. Віват зауважила: «Митусине мовчання і правдиве слово поета розташовані в І. Калинця по один бік барикад, а славослів'я і боязке заціпеніння – по інший. На безплідності і дешевизні славослів'я наголошує й поезія «Ч. 25» на прикладі образу Бояна, чия муза була куплена князем. Протиставлення Боянового купленого слова і вільного Митусиного мовчання помітне й у іншому вірші збірки ''Підсумовуючи мовчання'': ''підсумовуючи мовчання / Митуса скаже / бояни замуровуйте медом / князівські вуха / на золото осіннього дерева / проміняв я княже''[439].

Збірка «Підсумовуючи мовчання» починається з текстів, якими ліричний герой намагається дошукатися до початків Слова, до тих джерел, основ, з яких воно виникає. З поступовим рухом далі, вглиб збірки, те Слово дужчає. Але закінчується вона однойменним циклом, де ліричний суб'єкт уже осмислює природу мовчання. Так, читач мовби переживає разом із героєм різні стани впродовж одного великого циклу. Слово народжується, росте, молодіє, стає зрілим, зістарюється, вмирає. Воно набуває різних тембрів і регістрів. Це, власне, своєрідна біографія Слова, історія Вірша (Поезії), яку нам розповідає наратор.

За аналогією із цією збіркою, можна простежити такі самі обрамлювальні фігури, що замикають і все коло Калинцевої Поезії. Перша збірка «Вогонь Купала» починається віршем «Вітер», де герой вирушає в

---

[438] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза. / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 154.
[439] *Віват Г.* Інтерпретація філософії екзистенціалізму в дисидентській ліриці / Ганна Віват // Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності: монографія. / Ганна Віват – Одеса: ВМВ, 2010. – С. 86

«білу дорогу», у свій поетичний життєвий цикл. До речі, й у наступній за ліком збірці («Відчиненні вертепу») початковий текст стає символом того початку мандрів поета, що «прощається з віком атомним» і «надягає кирею традицій». Один із завершальних віршів останньої збірки («Ладі і Марені») вже другого тому, тобто «Невольничої музи», має назву «А в серпні – дорогою – продовжилося». У ньому герой звертається до сну:

Скінчи мене! Скінчитися в мені
позволь очам назверх й до середини,
щоб в двоєтьмі не числити години,
безрухі в яв, помножені у сні[440].

Себто відчутні настрої, коли Поет доходить до фіналу творчого шляху. Схожу «схему» розгорання і стихання Слова спостерігаємо й у концепції поетичної творчості Г. Чубая. Його перша збірка маніфестує появу «Постаті голосу», а останній написаний текст (поема «Говорити, мовчати, говорити знову») ніби ставить крапку в життєвому циклі його поезії, лишаючи навіть у мовчанні своє Слово.

Та повернімося до збірки І. Калинця «Підсумовуючи мовчання». Своєрідним віршем-епіграфом до неї стала поезія «До В. М.», адресована Валентинові Морозу. У ній автор актуалізує образ «хустки Вероніки». За євангельським переданням, Вероніка витерла своєю хусткою обличчя Христа, якого вели страдницькою дорогою на Голготу. На цій хустині зосталося відображення Ісусового лиця. Пізніше, вже у «Невольничій музі», І. Калинець знову актуалізує її образ у поемі «Вероніка. Сльоза».

І. Калинець порівнює мученицький шлях дисидентів у 1960-70-х роках зі шляхом Ісусовим. Як і Господь, його апостоли та перші християни не відмовлялися від цього шляху, а свідомо ним ішли. Христос зазнав смерті на

[440] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 444.

хресті заради відкупу і життя людства, вони ж йшли на можливу смерть заради життя української нації. Отже, в образі Валентина Мороза тут простежні прямі паралелі зі стражданнями Сина Божого. Збірка, присвячена йому, призначена стати такою «хусткою Вероніки», на якій відображена «святість обличчя» тих, хто протистояв окупаційній системі[441]. Власне, образ Хресної дороги постає в циклі «Тренос над ще однією хресною дорогою». Це путь, яку проходить політв'язень. І Поезія теж у тих реаліях іде шляхом на Голготу мовчання.

Щодо цього Т. Кулініч зазначає: «Алюзії до житій апостолів та перших християнських мучеників пронизують текст поезій, проте можна посперечатися з твердженням, що страдництво сприймається як благо. Надто болісним є переживання непевності та сумніву в усьому, що оточує. Урешті, саме сумнів стає причиною віри – намагання знайти якусь опору в світі, що стрімко руйнується»[442]. У вірші «Для зачину» читач занурюється у вихор метафор, який витворює одинокий «замок на узбіччі». Оповідач рухається вглиб пошуку «початку початків»; у пошуку того, що «поперед всього і сотворило нас / с л о в а»[443]. Власне, те Слово протиставлене в тексті «вицвілим словам одноденкам» із газет, з яких зведені цілі «хмародери»[444].

Тоді наступною стацією на своєрідній «хресній дорозі» збірки стає цикл «Досвід вірша». На ній герой осмислює тему початку світу як початку слова, поезії (конкретно тут – вірша), насичуючи, притому, свою оповідь образами еротичного характеру. За аналогією з біблійною історією, вірш, як і життя людини поза раєм, почався після скуштування плоду із дерева пізнання добра і зла. Потому порушилася певна усталена гармонія, стався

---

[441] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – 416 – С. 201.
[442] *Кулініч Т.* Країна колядок. Поетичний світ Ігоря Калинця / Т. Кулініч. – Луганськ: ТОВ «Віртуальна реальність», 2009. – С. 38.
[443] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 203.
[444] Там само. – С. 202.

струс у стосунках людини з Богом – її Творцем. У першому вірші таким плодом для героя «проступили груди / яблука пізнання»[445]. Відтак

уста спеленали
заклик

вимовили руки
щемливе слово

заломилися коліна
у цноті[446].

Однак, на відміну від історії Адама та Єви, герой порушує не просто гармонію, а радше протиприродну «гармонію» байдужості; її зненацька розперезала зустріч Поета з Музою, що уособлює собою жінку – причому, не якусь конкретну, а таки своєрідний узагальнювальний образ жіночості – схожий на той, який у Г. Чубая постає у вигляді головної героїні поеми «Марія». Марія символізувала собою «найтонший промінь світла», яким прорізувала простір, населений тими, котрі «пускали псів на квіти»[447]. В І. Калинця зустріч героя з жінкою також позначає прихід світла в простір, сповнений «байдужої тьми»[448]. Ще не створений вірш, як іще не торкнуте тіло коханої; попри те він уже має силу «заломити коліна у цноті»[449].

Так, «відтоді / почався хаос»[450], одначе те світло розкрило ліричному суб'єктові очі. Різкість його прозріння показує метафора очей яко «леза», котрим розрізають пелену пітьми. Герой називає останню «солодкою

[445] Там само. – К.: Факт, 2004 – С. 204.
[446] Там само. – С. 204.
[447] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 170.
[448] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 204.
[449] Там само.
[450] Там само.

тьмою», себто йому до того було «зручно», «вигідно» перебувати в цій темряві. Та він не зауважував «присутності», від якої «роїлося» довкола[451].

Така сцена сліпоти і прозріння, мовчання і голосу дуже схоже проступає у вступі до повісті М. Осадчого «Більмо», у якому наратор за допомогою глибоких метафор пропонує читачеві поглянути на специфічно внормовану систему життя суспільства неволі, яким, безумовно, було суспільство совєтське. Ідея «світлого комуністичного майбуття» та утопічного «щастя для всіх» зображена в ньому у вигляді безлічі ліхтарів та світляного бруку, які пронизують собою все людське єство, засліплюючи його настільки, що «… ти стаєш непомірно величним і… порожнім, як глечик»[452]. Людина-глечик простує тим світляним шляхом «рік, два, десять, усе життя», адже їй-йому «велено йти» ним, і не бачить нічого, окрім цих ліхтарів і бруку. Не бачить, бо на голові її «щільна накривка – капелюх», що виконує роль жорсткого наглядача-контролера за розумом власника (умовного, адже говорити про якусь власність у державі, збудованій на антилюдських засадах ленінізму-більшовизму, не є доречним заняттям). Цей наглядач пильно стежить, аби «в порожній глечик не проскочили нерозважні гадки»[453].

Отож повернімося до «Досвіду вірша» І. Калинця. Прозрілий герой переживає любовну ніжність із зустрітою жінкою. Він описує цю сцену за допомогою метафор його поєднання з тілом жінки. Чуттєвий поцілунок, зокрема, він описує в цих рядках:

в яру між грудьми
самотня квітка вуст
пробивається
червону формулу серця

[451] Там само.
[452] *Осадчий М.* Більмо. / Михайло Осадчий. – Львів: Каменяр, 1993. – С. 17.
[453] Там само.

на тонкому стеблі виносить[454].

Власне, з цього «яру», куди, як каже ліричний герой, «протиснутися лиш моїм пальцям» і звідки чути биття серця жінки, виросте «струнке дерево». Воно, те дерево, постане саме завдяки любовному поєднанню тіл закоханих. Дерево тут – символ єдності чоловічого та жіночого начал. Зробившись одним цілим, отже, їхні життя і смерть стануть тотожними:

колись
листопадову жалобу
ніхто не зможе поділити
на твою і мою[455].

Листопад у тексті постає втіленням закінчення, життєвого фінішу. Та в образі останніх рядків оповідач маніфестує перемогу Еросу над Танатосом. Бо осені, як смерті, не до снаги роз'єднати, відлучити одне від одного, навіть жалобу закоханих. Вони –

два струмені
яких не переступити
загатами не загатити[456].

Отож своєрідним клеєм для тієї єдності слугує та «липуча пам'ять» інстинкту, що тягнеться з праісторичних часів, бо:

так ми знаємося
зі сну
що приснився

[454] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 205.
[455] Там само.
[456] Там само. – С. 206

мільйони років тому[457].

Вона дає змогу передавати «естафету» свого роду в «безмежність». «Приборкання» ж жагою любовного шалу коханої жінки оповідач І. Калинця передає через образ впольованого вогню:

тремтів він як олень
як волосся переливався

втікав він через поріг
наших з'єднаних уст

виплескував у зіниці
символи підсвідомості

викрикував темні слова
які й тепер не зрозуміти[458].

Усі ті образи, викликані голосом прадавнього поклику, утім, «забуваються враз із пробудженням». Зреалізоване «коротке кохання», відтак, постає в образі сну, після пробудження від якого знов надходить час «тьми»[459]. Отже, те, що спершу стало причиною «прозріння» героя у підсумку перетворилося на причину його засліплення – сну. Ліричний суб'єкт усвідомлює, що відбулася фатальна підміна.

Зауважмо, цикл починався з опису пітьми, себто читач може припустити певну духовну ніч героя. Після з'яви світла, спричиненого зустріччю з Музою, настав день. А вже під кінець «Досвіду вірша» у простір

[457] Там само.
[458] Там само. – С. 207.
[459] Там само. – С. 208.

тексту проступає «скісне проміння вечора»[460]. Воно, хоч і є промінням, у сприйнятті ліричного суб'єкта стає своєрідною тінню, що за ним волочиться «стьожками крові», демонструючи трагізм втрати, яку зазнав він за дня. Воно ніби виникає для нового «отямлення» героя від свого попереднього «прозріння»,

аби вулицю видовжити
до безнадії

аби руки витягнути
за недосяжним

аби очі розширити
для безмежності

аби у слово вмістити
ядро слова[461].

Тож герой опинився в стиснутому просторі, що виник унаслідок його пристрасного зв'язку з жінкою. Він потребує вийти звідти, що демонструють образи вертикального й горизонтального руху, спрямованого на розірвання своєрідної в'язниці, у яку він поміщений: «видовжити вулиці», «витягнути руки», «розширити очі». Однак осягнути те, до чого стремить, героєві, на його власну думку, неможливо, бо проміння вечора видовжує вулицю **до безнадії**, руки витягує **за недосяжним**, а очі розширює для несхопної **безмежності**. Саме слово стало позбавленим свого ядра, зробившись безплідним – тим, від якого не може навесні вирости нова рослина, нове життя. Воно стало німим, порожнім, себто, втративши свою первинну

[460] Там само. – С. 207.
[461] Там само. – С. 208.

сутність і функцію промовляти, слово стало втіленням протилежної, антонімічної до себе сутності – мовчання. Чи здатне тоді те «скісне проміння» повернути сенс слова, якщо все, до чого цей вечір спонукає – речі, позначені неможливістю їхнього осягнення?

І справді, вже «широкі очі пробудження» стикаються з «глухою стіною тьми»[462]. Тобто знову настане ніч, від якої пробудився ліричний суб'єкт на початку. У неї він наприкінці «Досвіду вірша» знову й занурюється. Утім, незважаючи на спостережну в цих образах циклічність часу, фінальна тьма – вже не та сама, що на початку. Вона – інша, нова, позначена власним «досвідом» любовного «сну». Відтак фінал трагічний:

на чорній вуглині
разом із папороттю слідів
твоя долоня
закаменіла

з лінією долі
виразно урваною[463].

Помітна тут алюзія зі старозавітньою історією про дружину праведного Лота, що обернулася, аби востаннє поглянути на місто Содом, яке разом із сім'єю покидала. А обертатися назад Бог заборонив. Тому тієї ж миті вона закам'яніла, перетворившись на застиглий соляний стовп. З цієї перспективи реципієнт може припустити, що й жінка з «Досвіду вірша», чия долоня закаменіла, ймовірно, теж не дотрималася Божого наказу, за що була таким чином скарана. Лінія її долі замовкла, бо, вірогідно, вона обернула погляд на те темне місце, звідки їхнє з ліричним героєм почуття обох виводило.

[462] Там само.
[463] Там само.

Беручи до уваги те, що цикл має саме таку назву, читач мав би сприйняти історію «короткого кохання» як стихійну пристрасть, яку розпалює Муза, Поезія (Вірш). Поет віддається тій пристрасті, впольовує, як вогонь, Слово, але по здійсненні священного акту творення, відчуває спустошеність. Поезія, водночас вічна і стихійна, залишає його в «тьмі», з якої, здавалося б, разом із нею він уже вийшов, зрісшись із нею в «одне дерево», одну плоть як людське подружжя. Отже, і тут, на прикладі одного циклу із збірки бачимо розгоряння, горіння, загасання і вмирання слова – ніч, ранок, день, вечір, і знову ніч. Знову мовчання. Але ж, наступного дня знову засвітить сонце.

Тему появи поетичного голосу й боротьби із забороною його оприсутнити ліричний герой І. Калинця осмислює й у тексті «Жінка» із циклу «Звуки» у збірці «Тринадцять алогій» (том 2, «Невольнича муза»). Голос, зачутий з-за вікна, долинув до героя у прозорих кулях, що, луснувши, принесли йому поезію («золотаве виногроно із соковитими модуляціями»[464]); вони «вивільнили повні незредуковані слова / у райдужній плівці ще свіжого дихання / з ніжним дотиком губної помади / рідні але з несхопленим змістом»[465]. Еротичний образ жінки-музи постає тут джерелом поетової мови, яка, втім, далеко не завжди «диктує» йому милі речі: «здушую горло прикусую язик / бо сад її голосу заказаний // навіть коли вона потворна / з вбогою фривольною лексикою / у напівп’яних вустах / як не благословляти її / мою хвилеву музу»[466]. Власне, цей твір, написаний в ув’язненні, засвідчує те, що справжнє натхнення не зауважує фізичних ґрат, тому навіть випадково почутий за тюремними застінками жіночий голос стає для митця матеріалом для творення поезії.

Ця тематика триває й у наступних циклах збірки «Підсумовуючи мовчання». Поступово простір грузне в мовчанні:

---

[464] *Калинець І.* Невольнича муза / Ігор Калинець // Поезія у двох томах. Том 2 / Ігор Калинець. – Львів: Друкарські куншти, Сполом, 2014. – С. 200.
[465] Там само. – С. 199.
[466] Там само. – С. 200.

п’явки струменів по шибах
рожевий дух домів випивають
кров висисають з паперу
кров висисають з паперу[467].

Той негативний дух мовчання постає вампіром, він забирає життя з паперу, позбавляючи його слів, або ж наповнюючи словами, позбавленими значення.

У самому циклі «Підсумовуючи мовчання», який завершує однойменну збірку, І. Калинець актуалізує вже згадану постать вільного співця Митуси. З ним автор порівнює поетів – своїх ровесників, Василя Голобородька та Миколу Воробйова – представників Київської поетичної школи. Власне, таку назву школі дав саме І. Калинець, про що згадують В. Рубан[468] і В. Голобородько[469]. Ба більше, І. Калинець каже, що не існувало львівської школи, а була Київська, до якої варто зараховувати і його творчість.

Цікавою є також і алюзія на біблійну історію про зведення Вавилонської вежі. Згідно з нею, люди захотіли звести вежу, аби дістати нею до небес. Та Господь, щоб вони не здійснили цього задуму, порізнив їх – раптово будівничі стали говорити різними мови, тож не могли більше один з одним порозумітися. Ця історія слугує старозавітнім поясненням появи різних мов: з одного боку, символом небезпеки, яку за собою ховає слово, а з іншого свідчить, що слово не завжди може довести справу до потрібного результату (коли люди спілкуються різними мовами в прямому і переносному значеннях – тобто коли в комунікації з’являється дисгармонія).

---

[467] Там само. – С. 209.
[468] В. Кордун розповідає про це так: «Що стосується назви Київська школа поезії, то ми її не вигадували і не прибирали самі собі. Виникла вона якось несподівано у розмові з Ігорем Калинцем, коли я був 1969 року у Львові» [Пастух Т. Київська школа поетів та її оточення / Тарас Пастух. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2010 – С. 119].
[469] *Терен Т.* Василь Голобородько / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 1 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 106.

В одному з віршів циклу є образ десакралізованого слова, за допомогою якого люди не здатні збудувати величну вежу. Ліричний суб'єкт відчуває втому від такого слова, вбачаючи в образі коханої виразну опозиційність до його носіїв і нагромаджувачів. Натомість їм, тим носіям, варто було б зводити вежу мовчання:

адже твоє мовчання
одиноке
і ті що зводити мають
вежу мовчання
стирти газетні громадять[470].

Символом такого десакралізованого слова, позбавленого функції своєрідного зерна, яке б давало плід, і виступають слова-«одноденки» з газет.

У циклі відчитується настрій доби переслідувань і арештів:

а щодень
на одно сонце меншає

а щоніч
на одну зорю більшає

а щодень і щоніч
меншає більшає […][471]

Особливе місце в осмисленні явища мовчання належить метафорам осені. Зауважмо, осінь – пора, коли зменшується тривалість світлої частини доби, і зростає – темної. З дня у день маліє й кількість «сонць»–поетів, але

[470] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 240.
[471] Там само. – С. 236.

попри їхні переслідування та замовчування вони є одинокими зорями в нічному небі, які спроможні освітити путь заблукалим «поміж цих трьох днів / поміж цих трьох дерев»[472].

Слова постають у вигляді «зіжухлого листя», вітер грається «дрібним мовчанням». Власне, у цьому контексті читач може відчути дуалізм символіки того мовчання. Мовчати, коли переслідують побратимів, і мовчати на допитах у кабінетах ворожих спецслужб – це кардинально різні тональності. Виринають тут і сцени знищення «небезпечних» книг, за наявність яких переслідували, як і алюзія на спалені книги фонду україніки у київській бібліотеці Академії наук в 1964 році.

всі книжки мої розкупив вітер
всі книжки мої спалив ясен
всі книжки мої в найбезпечнішій
книгозбірні
у зрадливих очах милої[473].

Бачимо парадоксальність, оксиморон ситуації, коли найбезпечнішим сховком стають «зрадливі очі милої».

Тож реалії часу проступають у поетичній тканині дедалі виразніше. Помітна й констатація факту окупації рідної землі, крадіжки її культурних надбань та історії:

всі герби знаті нашої
в чужинецьких музеях
всі герби ремісницькі
в чужинецьких руках
всі наші міста наші

[472] Там само. – С. 238.
[473] Там само. – С. 240.

з гербами зайд[474].

Осінь водночас ніби муза для поета. Вона – «коханка Митуси». З нею пов'язані романтичні почуття ліричного суб'єкта. Проте, попри закоханість, герої поезії все одно почуваються самотніми. Відчитуємо тут схожу екзистенціалістську складову, що маркує відчуженість героя. Її зауважила О. Гнатюк вже у збірці «Коронування опудала», зокрема у циклі «Автопортрет з крилом архангела»: «У цій збірці, як і в попередніх важливе місце посідають любовні мотиви. Але їхнє місце у конструйованому поетичному світі значно відрізняється. Якщо в попередніх збірках любов приносила ліричному героєві щастя і створювала навколо нього непрохідне для зовнішнього світу забороло, до якого приналежна була також кохана, то в «Коронуванні опудала» [як і в «Підсумовуючи мовчання» – *Н. Д.*] вона знаходиться вже зовні світу ліричного героя, а вірніше – у своєму внутрішньому світі, щільно закритому перед іншими, навіть перед коханим. Залишається тільки внутрішній світ трагічного ліричного героя, крайньо протиставлений всьому зовнішньому по відношенню до нього»[475].

Осінь – найкраща пора для мовчання. Вона – його втілення, символ скінченності. Однак, і вона скінченна. Тож надходить час знову говорити, «підсумовуючи мовчання»:

підсумовуючи мовчання
промовлю тоді

устами осінньої днини[476].

---

[474] Там само.
[475] *Гнатюк О.* Від упорядника збірки / Оля Гнатюк // Пробуджена муза: Поезії / Ігор Калинець. – Варшава: 1991. – С. 9
[476] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 241.

Важливе місце посідає тема слова і мовчання, їхнього протистояння і взаємопереплетення, зокрема, й у «Віні для княжни» – наступній збірці І. Калинця. Привертає увагу ця тема, наприклад, у другому «підциклі» «Велителька дощу» із циклу «Три ліричні відступи». Ліричний герой крізь її призму осмислює, як і у двох інших «ліричних відступах», любовні почуття до своєї коханої. Ось один з уривків:

потайний промінь
заломлений
крізь верству присмерку

скупе слово
переломлене
крізь товщу тиші

і смуги тіл
переломлених
у хвилі жаги

і ніжність
поки дісталася
крізь пласти черствості
викривилася[477].

Схожу образність читач може побачити в «Досвіді вірша» зі збірки «Підсумовуючи мовчання», де йдеться про «скісне проміння вечора», яке слугує чинником змін: «розширення очей», «витягнення рук», «видовження вулиці»[478].

[477] Там само. – С. 266.
[478] Там само. – С. 202–208.

У «Велительці дощу» настання присмерку теж спричинює, так би мовити, слухові та зорові деформації в образах дійсності. «Скупе слово» зазнає зміни, переломлюючись «крізь товщу тиші». За аналогією, цей образ поєднується з переломлюванням «смуг тіл» у «хвилі жаги». Вплив зовнішніх подразників призводить до зміни семантики тих чи інших речей. Причому, зазнають негативного впливу поняття зазвичай позитивно конотовані в мові. Так, «ніжність» теж викривлюється «крізь пласти черствості», а потім буде і «кривий усміх» (мова сама розкриває перед читачем у цьому словосполученні значення нещирості, фальшивості).

Важливо й те, що «товща тиші» втручається у семантику «слова», спричинюючи його інакопрочитання (вірогідно, кривопрочитання). До слова, О. Сливинський розрізняє поняття «мовчання» і «тиші». На його думку, «мовчання можливе лише в полі присутності. Присутність окреслює в просторі нейтральної тиші територію мовчання, загостреної антиномічності між артикульованістю і неартикульованістю, знаковістю і незнаковістю»[479].

У контексті аналізованого вірша атмосфера довколишньої тиші робить слово вразливим, позбавляючи його звичних барв, яких воно набуває в умовах діал огу, себто тоді, коли мовець певен, що сказане не застрягне в товщі тиші як своєрідній цензурі – зовнішній і внутрішній водночас. Умови ж, що примушують «викривлятися», зафарбовувати комунікацію навіть між найближчими (у цьому випадку, закоханими) у кольори фальші і дволикості, перетворюють екзистенцію індивіда та соціюму, у якому він «поміщений», на несправжню (ту, де істина і слово не мають свого первісного сакрального наповнення, змісту). Тож герой робить сумний підсумок:

і життя наше
ламаного гроша

[479] *Сливинський О.* Мовчання як іншість: Літературно-антропологічна перспектива / Остап Сливинський // Слово і час. – 2002. – №8. – С. 59.

варте[480].

У наступному, вже написаному силабо-тонічним способом віршування, тексті, герой звертається до коханої з проханням, не зневажувати цінність мови, слова, адже часом варто мовчати, аніж нагромаджувати слова «порожні»:

Бо наша мова – не забава –
то ж помовчімо, помовчім…
Хай мов японська ікебана
цвітуть у смерку два плачі[481].

У цьому вірші герой розкриває початки, з яких виростає плач. Сльози персонажів постануть у тих самих умовах сутінків, осмисленням яких він займався в попередньому вірші. Хвилеве щастя не здатне перервати чи затьмарити усвідомлювання передбаченого краху, трагедії скінченності почуттів. І тут виринає дуже явна алюзія до «Плачу Єремії» Г. Чубая[482]. Як той пророк, що плакав над новим містом, бачачи на тому місці майбутню руїну, так і герої «Велительки дощу» знають, чим завершиться історія їхнього «будівництва», яка демонструє наступний (уже знову верлібровий) текст:

Ся історія щойно почалася
але ми вже обоє знаємо
її кінець

ти мовчиш про це мовчанням

[480] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 266.
[481] Там само. – С. 267.
[482] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 110.

я мовчу про це порожнім словом
без якого можна обійтися[483].

Знов-таки оповідач демонструє речі, для усвідомлення яких не потрібно слів, а «порожніх», позначених втратою первинного змісту, й поготів. Мовчання позначає розуміння та погодження обох героїв із тим, що стало їм очевидним. І тут перед очима постає паралель з осінню, яка дає знання про те, що жовтий лист усе одно рано чи пізно опаде. Тому майбутню ніжність уже не в змозі сприймати, заплющуючи очі на наперед визначену скінченність. Тож

кожен поцілунок
треба виносити
як перлу з дна[484].

Не зникає ця тема й у третьому «ліричному відступі» під назвою «Невмируща спляча». Сон – це також вияв мовчання і тиші, як і нереальності, а відтак «порожності» його слова. Але «те що виростає з тиші / завжди ніжність»[485]. Аналогічно в тексті можна розглядати й те, що випромінює світло, – його видно й із заплющеними очима:

я бачу заплющеними очима
як співучим рухом
знімаєш із вух перлини
і срібні перстені сковзають
як клубочки спазм[486].

[483] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 267.
[484] Там само.
[485] Там само. – С. 270.
[486] Там само. – С. 271.

Виникає їхня тимчасова спільність, як і в героїв «Досвіду вірша» зі збірки І. Калинця «Підсумовуючи мовчання», на ґрунті прадавнього інстинкту, який водночас постає стихійним та неконтрольованим, але й приборканим, як «впольований вогонь»[487]. У «Невмирущій сплячій» сцена його постання виринає так:

хвилі підступні входять
в наше однотіло
почерез мільярди тіл
затоплених у часі
від натхненної миті зачаття інстинкту
і аж до ери нашої зустрічі[488].

Знов-таки кохання й у цій поезії демонструє не радість від гармонії взаємодоповнення закоханих, а незникому, незважаючи на виникнення цього почуття, самотність героїв. Ба більше, таке кохання оприявнює їхнє «взаємопоборювання», протистояння одне одному в його межах. Тому всередині своєї тілесної єдності між ними триває своєрідна битва:

– їхні «знавіснілі язики» «себе поборюють у з'єдинених ротах»[489];

– «триває блукання тіла тілом / де тіло в тілі триває / щоб незаймане у займанім вернути»[490] (себто закохані повністю не стають «тілом одним», як подружжя, натомість шукають шляхів відновити втрачене внаслідок їхньої сексуальної взаємодії – віднайти стан «незайманого» початку світу, людини, їхнього почуття, свого «я»; вони «дуалістично» тривають одне в одному без наміру віддавати себе одне одному доконечно);

[487] *Калинець І.* Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 110–111.
[488] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 271.
[489] Там само.
[490] Там само.

– тіло жінки, ніби «тіло оленицi», яке «само брижить як свіжолуска вода / невтомне але з ласкавості / не підпускає до себе»[491].

Тіло жінки вчить ліричного героя справжності, воно відкидає імітацію та фальшивість, що їх символізують описані в іншому циклі «кривий усміх» і викривлене «скупе слово». Вчить, що істину до снаги пізнати лише тоді, коли сама людина буде істинною – йтиме заради неї (істини) на справжні жертви. Воно

не прощає замінника крові
вчить кров бути червоною
і згасати також червоною[492].

До речі, про боротьбу з такою несправжністю, створеною внаслідок «прогресу», себто діяльністю «цивілізації», постають у Г. Чубая «газони» як замінники дикої трави[493], а також різноманітні «ерзаци» сучасної дійсності: правди, душ, слави[494]. І. Калинець показує їх у циклі «Мертва природа» зі збірки «Спогад про світ», зокрема, на прикладі прилаштованих до потреб цивілізації вогню, каменя[495].

У «заколисаному сутінку» ліричний суб’єкт «мусить засвітити слово»:

отак черкнути ним об серце
як сірником і в спалаху
підгледіти обличчя жінки
що саме тоді мене кохає
що перед тим мене кохає
що й опісля мене кохає[496].

---

[491] Там само. – С. 273.
[492] Там само.
[493] *Чубай Г.* П’ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 64.
[494] Там само. – С. 67.
[495] *Калинець І.* Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 108–111.
[496] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 272.

У такий спосіб І. Калинець знову актуалізує опозицію «слово-світло versus мовчання-пітьма», яку осмислював і в «Стихотворах про зречення» зі збірки «Коронування опудала»[497]. Звертає на себе увагу й потрійна анафора як певний вияв ствердження і зростання певності в сказаному, тобто віри в те, що кохання жінки до ліричного героя буде тривким у часі. Цю тему заторкує автор і в першому вірші «Велительки дощу»:

тієї ночі безмежна глибінь
лона поглинула трьох мене
вчорашнього нинішнього і
завтрашнього[498].

В останньому (восьмому) вірші «Невмирущої сплячої» герой показує свою кохану як чистий аркуш. Творення любові з жінкою постає як паралель до творення поеми. Кожного разу, коли вони приступають до таїнства любовних утіх, чоловік натхненно заново пише на жінці свою поезію. Себто наповнює її тишу своїми словами, заповнює її «чисту дошку» своїми сенсами. Так і Мовчання переходить у Слово. Їхню близькість, відтак, ліричний суб'єкт осмислює крізь призму використання в поезії тієї чи іншої віршованої техніки:

ти теж чистий папір
на якому маю сповнити поему
завжди без покреслень
набіло
мучуся асонансами
до твого стогону

[497] Див. там само. – с. 150–156.
[498] Там само. – С. 264.

а ти волієш повнокровної рими
хочу верлібром віддати
задихане дійство
але нагадуєш про існування ямбу[499].

Настання мовчання можна, зокрема, побачити й в образі лісу, який постає у вірші І. Калинця «Ліс» зі збірки «Карпат або посельська книжечка». У ньому ліричний суб'єкт осмислює втрату голосу мови, бо «знайомі літери / дерево / кущ / ягода / гриб // складаю в слово / але не складається»[500].

Тож довкола «ліс і неліс / самі шелестівки»[501]. Звичні прийоми складання слів не спрацьовують. Мова позбавлена здатності промовляти. Вона стає оксимороном, власне кажучи, тишею. Ліс без перелітних пташок – то метафора мови без її мовців. Відчитується, отже, тема «росіянізації», асиміляції імперією корінних народів, передусім, вочевидь, спрямованої проти народу українського:

бракує найголоснішого
фонетики
пташиної артикуляції

жаль мені цього лісу
як і мов
що збереглися
тільки на глиняних таблицях[502].

Ліричний герой відчуває, що втрачає голос і спроможність говорити слова. Це може свідчити і про передчуття творчої (власне поетичної)

[499] Там само. – С. 274.
[500] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 385.
[501] Там само.
[502] Там само.

мовчанки, яка настане саме після повернення І. Калинця зі заслання, де й були написані цитовані рядки. Це – болісне усвідомлення Поета скінченності Музи:

поволі й сам
трачу озвучення
сумніваюся у слові
визбуваюся луни

та інколи
зі спогадів
вибудовую гомін

як мушля море
не більше
замало цього
замало

деревіє язик
слух поростає мохом[503].

Образ лісу, артикульований у назві і на початку твору, виринає й наприкінці. Фразу «деревіє язик» можна прочитати і як замовкання, втрату здатності говорити, і як омертвління, загасання «язика», що зі старослов'янської означає «мова». Разом із тим атрофується відчуття слуху, який стає непотрібним, бо мовою не говорять. Так постає образ глухонімої асимільованої ворогом спільноти. Про неї лишається хіба спогад і ностальгія.

[503] Там само.

4.2. Про що мов(ч)ить Григорій Чубай

У руслі зазначеної теми варто розглядати й поему Г. Чубая «Говорити, мовчати і говорити знову», написану 1975 року. То був останній відомий на сьогодні поетичний текст, який Г. Чубай створив після п'ятирічного періоду творчого мовчання. За час від написання збірки «Світло і сповідь» у житті автора і його оточення сталося багато трагічних подій, які довелося пережити, зокрема, й молодому поетові. В. Неборак зазначає, що поема «Говорити, мовчати і говорити знову» «стала останньою поетичною вершиною Грицька Чубая. Цей твір, написаний у великій Зоні – про привселюдне публічне помирання, яке ніхто зі свідків не хоче визнати, своєрідне зведення рахунків зі світом і собою»[504].

Варто заглибитися в генезу такого мовчання, пов'язану зі страшними подіями, які відбувалися того часу і спричинили його появу. В останній збірці є цикл «Пісня золотої клітки», присвячений В. Морозу, якого влада арештувала щойно він повернувся зі свого першого ув'язнення, що почалося в 1965 році (тоді була розпочата велика хвиля репресій проти шістдесятників). Друга, як відомо, нахлинула 1972 року. Український історик-дисидент після повернення з концтабору, де провів чотири роки, написав натхненні українським національним ідеалом статті «Серед снігів», «Хроніка опору», «Мойсей і Датан», що поширилися в самвидаві. КГБ відчув від них велику загрозу, бо, за словами іншого українського політв'язня В. Овсієнка, В. Мороз тоді став «найвизначнішим представником інтегрального націоналізму з його філософським волюнтаризмом, відстоюванням чистоти національного ідеалу будь-якою ціною, культом сильної особистості і пасіонарністю»[505]. Власне, закрите судове засідання проти нього почалося 17 листопада 1970 року в Івано-Франківську. З протестом проти арешту В. Мороза тоді виступили багато представників

---

[504] *Неборак В*. Остання поема Грицька Чубая / Віктор Неборак // Лексикон А. Г. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. – С. 290

[505] *Овсієнко В.* Світло людей: Мемуари та публіцистика. У 2 кн. Кн. 2. - Харків: Харківська правозахисна група; К.: Смолоскип, 2005. – С. 121

української інтелігенції, з-поміж яких І. Дзюба, В. Чорновіл, І. Світличний, З. Франко, Є. Сверстюк, М. Осадчий, В. Стус, І. Стасів-Калинець, І. Калинець, М. Качмар-Савка, Л. Шереметьєва, С. Гулик, Н. Строката, О. Антонів, Я. Ксендзбора, Ю. Шухевич.

Як було вже сказано, І. Калинець присвятив В. Морозу збірку «Підсумовуючи мовчання». Присвячені політв'язневі й вірші в останній збірці Г. Чубая. Реалії тодішнього переслідування знайшли своє відображення в тогочасній творчості обох поетів, яку декотрі дослідники взяли за стереотип називати чомусь «аполітичною».

1972 року Г. Чубай з однодумцями створив самвидавний альманах «Скриня», за який його теж викликали в КГБ. До речі, як зазначає І. Калинець: «Г. Чубай, очевидно, хотів створити Львівську школу поетів. Довкола ''Скрині''. В усякому разі він формував таке угруповання. Якби було пройшло зо п'ять років спокійно, може була б створилася Львівська школа»[506]. З приводу незреалізованого проєкту формування Львівської поетичної школи, який намагалися започаткувати Г. Чубай та О. Лишега після того, як перестали відвідувати мистецькі вечори[507], що їх організовували І. Калинець, І. Стасів-Калинець та С. Шабатура, Т. Пастух писав так: «Львівська школа поетів у конфігураціях ''з Калинцями'' чи ''без них'' так і не встигла належним чином кристалізуватися й проіснувати тривалий період. Репресії 1972 р. знищили вже фактично скристалізоване поетичне середовище. На той час у Галичині, де ще не пройшло й двох десятків років від часу придушення Української Повстанської Армії[508], усе контролювалося значно суворіше, аніж у Києві»[509].

---

[506] *Пастух Т.* Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років) : монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – С. 122.
[507] Там само. – С. 120.
[508] Історики засвідчують, що останню бойову криївку українського збройного підпілля совітські окупанти знищили 1960 року [*Москаль Р.* Останній бій підпілля ОУН. Тернопільщина, 1960 рік [Електронний ресурс] / Роман Москаль. – Режим доступу: http://www.istpravda.com.ua/articles/2011/03/28/33736/].
[509] *Пастух Т.* Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років) : монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – С. 121.

Тож три дні, проведених за ґратами, сильно підкосили Г. Чубая. Згодом він виступав у ролі свідка на судових процесах І. Стасів-Калинець та І. Калинця. Ті епізоди не без гіркоти згадує І. Калинець: «З Грицьком Чубаєм я був дуже близько знайомий, аж заблизько. Хтось порадив йому, коли він приїхав до Львова, що спочатку має познайомитися зі мною. Я його ввів у наше середовище. У 1972 році Чубая потримали три дні – і відпустили. Я не знав, чому його відпустили, тому радів, щодня з ним контактував. Думав з ним зробити щось подібне до ‘‘Лиха з розуму’’ Чорновола[510] – портретів двадцяти засуджених ‘‘злочинців’’. Тільки я хотів зробити антологію творів заарештованих. З Грицьком поділився тією думкою, навіть уже дещо збирав, але мені не дали то зробити до кінця, бо ж почали тягати по допитах. Згодом виявилося, що Чубай має бути свідком на суді Шабатури, але він утік у Карпати. Тоді другий суд був над Іриною, і він уже не втік – йому не дали. І на тому суді Грицько давав погані покази. А потім він був свідком у мене на суді, теж поганим свідком. Він нічого такого не говорив, але достатньо було назвати нашу поезію націоналістичною – а їм більше нічого й не треба. Я зрозумів, що за ті три дні його налякали і звідтоді тримали в руках»[511].

Почалася обструкція поета, вчорашні колеги уникали спілкування з ним через чутки про його ймовірну співпрацю з органами совєтської держбезпеки. Той період життя Г. Чубая його друг Ю. Винничук згадує так: «Те, що Чубай свідчив на суді проти Калинців, треба розглядати під тим кутом, що його, вибачте, взяли за одне місце в КГБ. Грицька потримали кілька днів, і це його зламало. Він же був молодий хлопець!»[512]

Сумний висновок із цих доленосних колізій початку 1970-х років робить і Т. Пастух: «Життєвий шлях Чубая виразно демонструє, як тоталітарне суспільство нищить високоталановиті творчі особистості, котрі

---

[510] Лихо з розуму (Портрети двадцяти «злочинців») / укл. В. Чорновіл. – [репринтне вид.] – Львів: Меморіал, 1991. – 344 с.

[511] *Терен Т.* Ігор Калинець / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 2 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015. – С. 56.

[512] *Терен Т.* Юрій Винничук / Тетяна Терен // RECвізити. Антологія письменницьких голосів: Книга 3 / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2017. – С. 28.

не мають у собі достатньо сил протистояти сильному ідеологічному пресингу, ‘‘глибокому бурінню мізків’’»[513].

В. Неборак, пишучи про генезу поетичного мовчання Г. Чубая, проводить розрізнення між його долею та шляхом І. Калинця: «Після судового процесу над Ігорем Калинцем ситуація докорінно змінилася. З’ясувалося, що самвидавче розповсюдження поезії, якщо доведуть її антидержавне спрямування, – підсудна справа як для автора, так і для поширювачів. Калинець, опинившись у малій Зоні, потрапив у коло інтелектуальної еліти, яка заохочувала його до творчості. Чубай, залишившись у великій Зоні, відчув себе в пустелі відчуження. Ті, що раніше ним захоплювалися, його обминали. Що міг він запропонувати у відповідь, крім мовчання?»[514].

Отже, п’ятирічний період поетичного мовчання, що його пережив Г. Чубай, має в собі дуже багато трагічного. Однак, незважаючи на це, у 1975 році поет знову береться за письмо. Як виявилося, поема «Говорити, мовчати і говорити знову», у якій автор відрефлексовує болючий досвід періоду творчого затишшя, стала фінальним лунким знаком оклику в усьому «життєвому циклі» його поезії. К. Москалець із цього приводу каже: «Історія літератури переповнена постатями, що, спалахнувши, як Чубай, сліпучо-яскравим дебютом, згорали дотла за кілька літ інтенсивної праці, більше ніколи не повертаючись до творчості, навіть тоді, коли їхнє фізичне існування успішно тривало далі. Ось хоча б і Артюр Рембо, з яким найчастіше (й небезпідставно) порівнюють Григорія Чубая. Невідомо звідки Чубай брав сили для останньої поеми серед суцільних злиднів, принижень і провокацій. Але ‘‘Говорити, мовчати і говорити знову’’ вражає насамперед

[513] *Пастух Т.* Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років) : монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – С. 121.
[514] *Неборак В*. Остання поема Грицька Чубая / Віктор Неборак // Лексикон А. Г. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. – С. 292.

силою повністю сформованого поетичного голосу, ретельно вибудуваним сюжетом і, не в останню чергу, незламною затятістю опору»[515].

А сам Г. Чубай із цього приводу писав:

Я так довго мовчав

ти ж бо знаєш як важко було мені в сутінках
вустами вологими на добрі слова натрапляти
коли надовкіль – злі назви річок
(колись таких добрих річок!)
що сповільнили ритм свій до ритму лікарень[…][516].

Простір неволі, куди поміщений ліричний суб'єкт, замикає в собі всю навколишню дійсність, у цих тенетах перебуває навіть природа. Ця неволя тут постає у вигляді лікарні, де лікарі-садисти знущаються з насильно ув'язнених там пацієнтів. Ліки їхні не лікують, навіть їхні латинські назви навіюють смерть. Лікарня охоплює собою практично цілу совєтську реальність – вона вбиває прекрасне в усьому, що опиняється за її стінами, причому необов'язково матеріальними, а передовсім саме стінами ментальними.

К. Москалець слушно зауважив у цих образах натяк автора на так зване лікування у спецпсихлікарнях, а насправді ув'язнення в іще одному різновиді совєтських катівень, де утримували багатьох тодішніх дисидентів[517]. Причому, навіть якщо людина не потрапила у фізичне ув'язнення, себто в так звану «малу зону» (тюрму, концтабір чи таку-ось психлікарню), неволею для неї ставало життя в атмосфері тюрми на умовній «свободі», власне, у «великій зоні».

---

[515] *Москалець К.* Поезія Григорія Чубая / Костянтин Москалець. // П'ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 25.
[516] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 220.
[517] *Москалець К.* Поезія Григорія Чубая / Костянтин Москалець. // П'ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 26.

Мовчання, як і в поезії І. Калинця, про що йшлося вище, у цій поемі Г. Чубая теж стає синонімом згасання світла, насування пітьми, конкретно – асоціюється зі сутінками, метафора яких співвідноситься з поняттям «мовчання» у творчості обох поетів. Як і в іншому тексті Г. Чубая під назвою «Вдосвіта», де персонажі «вийшли з ночі не озираючись»[518], ліричний герой «Говорити, мовчати і говорити знову» після тривалого перебування в неосвітленому просторі відвикає від домінування зорових відчуттів у сприйманні довколишньої дійсності. Тож на перше місце тоді виходять враження дотикові. Тому в цих обставинах йому було важко «вустами вологими на добрі слова натрапляти»[519].

Природа, по суті, стала прислужницею, завербованою «психіатрами». Вона виконує доручення катувати героя. Речі, які зазвичай викликають позитивні конотації, стають забарвленими негативно:

– «надовкіль – злі назви річок / (колись таких добрих річок)»;

– «хмари […] – / це психіатри досвідчені / зодягнуті в біле»;

– «озлоблені вірші»;

– «озлоблений колір троянд»;

– «озлоблені дерева»;

– «чорне насіння» акацій[520].

Усі вони працюють на знищення «місяця беззахисного». З образом нічного небесного світила, яке, очевидно, заважає настанню цілковитої пітьми, асоціюється й сам ліричний суб’єкт. Він прибирає собі його голос, волаючи в порожнечу, аби бодай хтось зупинив жорстоких катів:

я ж насправді вмираю
в розквіті сил високо над повільною річкою

я вже сьогодні не в змозі навіть освітити

[518] *Чубай Г.* П’ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 59.
[519] Там само. – С. 220.
[520] Там само.

обличчя

тим що мене убивають жартуючи[521].

Цікаво, що образ місяця пов'язаний з постаттю поета й у вірші «Ф. Ґарсія Лорка» уродженця Чернівців Альфреда Ґонґа (збірки «Трава й омеґа», 1960). Убивці поета Лорки скоїли свій злочин уночі, коли «замовкли гітари», а єдиним свідком лишався «місяць Ґранади». Останній уособлює тут поезію – дружину поета. Тому по смерті Лорки місяць став «вдовиним»[522].

Повільність річки у поемі Г. Чубая також свідчить про певну паралель із тодішньою суспільно-політичною дійсністю – зокрема, з періодом «застою». Цю тему Г. Чубай артикулює й у вірші «Гіпноз», де спритні «гіпнотизери», як і «психіатри» з поеми «Говорити, мовчати, говорити знову», привчають людей не бачити «тюрми довкола». Від їхніх ліків з'явиться пелена, що закриє «хворим» очі на реальний стан справ[523].

Та навіть у такому передсмертному становищі Місяць (головний герой) знаходить у собі сили, аби саркастично висміяти тих, хто «його вбиває жартуючи». І в цьому проявляється своєрідна ментальна українська риса. Відомий образ козака, що навіть під час своєї страти осміює ката: «Бо запорожець і на палі / Жартує, ворогу на зло»[524]. Виринає й постать отамана Сірка, повішеного за ребро, який не припиняв сипати ядучі прокльони на адресу «турків-яничар».

Герой, запитуючи «хто вони?» і «звідки у них / ця жадоба кривавих розваг?», пропонує тим, хто його почує:

спробуйте може якось їх розчулити –

привезіть їм «Джоконду»

в куленепробивному ящику

---

[521] Там само. – С. 221.

[522] *Ґонґ А.* Маніфест Альфа. Поезії / Альфред Ґонґ. – Чернівці: Книг – XXI, 2015. – С. 15-17.

[523] Див *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 194.

[524] *Ребро П.* Козацькі жарти [Електронний ресурс] / Петро Ребро. – Режим доступу: http://dovidka.biz.ua/petro-rebro-kozatski-zharti/

або ж змайструйте для них бляшаного місяця –
хай вони собі поціляють в нього досхочу
кожної неділі
цілими родинами[525].

Таким чином, кати свідомо знищують символи краси, яким зосібна є «Джоконда» і Місяць. Ці шедевральні витвори людини і природи цим «психіатрам» можна показувати хіба «в куленепробивному ящику». Отож бляшаний місяць постає тут як замінник справжнього місяця, його ерзац. Власне, таким замінником і буде його «найсучасніша» імітація – тим, хто внизу, іноді навіть «здаватиметься що він живий»[526]. Його, ніби «жовте обличчя Мао Цзедуна», перед яким «у теплі весняні ночі / дерева розкривають зелені листочки / як хунвейбіни свої цитатники», і ніби «круглу порнографічну фотографію / що зображає сцену із групового сексу»[527], й коронує підневільне суспільство («цивілізація»)[528]. Звісно, певні аналогії можна простежити тут із назвою третьої поетичної збірки І. Калинця, «Коронування опудала», однак там радше йшлося про героя-самітника, який в очах соціуму мав вигляд «опудала», а насправді – чи не єдиний зберіг людську подобу.

Замінник Місяця подаватимуть за справжність, мовляв, він «просто став дещо **мовчазнішим**»[529]. Ніякої історії знущань і спричинених ними страждань при цьому не згадуватимуть. Відчитується тут натяк на перекручування минувшини, яким займалася совітська влада, а також і натяк на «переламаних» у часи репресій людей, які постають у вигляді приручених, придворних поетів. В І. Калинця такі оспівувачі окупанта йменуються

[525] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 221.
[526] Там само. – С. 223.
[527] Там само. – С. 224
[528] Див.: *Поліщук Я.* Обличитель содомного вертепу / Ярослав Поліщук // Література рідного краю. – Рівне: Азалія, 1993. – С.72–78.
[529] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 224.

«боянами», а на протилежному до них боці барикад залишаються незламні «Митуси»[530]. Оповідач у поемі Г. Чубая із сарказмом каже про перших:

у ваших поетів
такі ж бадьорі такі ж зухвалі як і колись голоси:
– ось він
ось він – наш місяць
що схожий на жовте обличчя Мао Дзедуна[531]

У цих рядках досі відчутний той, за К. Москальцем, «моцартіанський дух», що його випромінює соціяльна сатира в поемі «Вертеп», хоч він, той дух, і віддав першість «бетховенівській» тяговитості і суму. З іншого боку, такий гострий сарказм ліричного суб'єкта поеми Г. Чубая «Говорити, мовчати і говорити знову» можна сприймати і як вияв сміху, спричиненого тривалим нервовим перенапруженням та психологічним зривом. В. Неборак зауважує: «До смерті місяця причетні всі, навіть не усвідомлюючи того, що діється. Але й смерть – повсюдна, – як у вигребених бульдозером з-під коріння акацій кістках Піфагора, так і в падінні осіннього листя, яке здається велетенським духовим оркестром»[532]. Варте уваги в цьому контексті й таке спостереження критиика: «Світ перетворився на антисвіт. Втекти від нього (від його облудних фотографів у маскхалатах) можна лише до потойбічної ріки»[533].

Поряд із тим, у середині поеми виринає образ померлої «дівчинки». Людська душа, згідно з християнськими релігійними уявленнями, упродовж сорока днів іще перебуває на землі, її голос іще не змовкає. За цей час вона ніби довершує незакінчені справи, тому в поемі душа дівчинки:

---

[530] Див. підроздід 4.1.
[531] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 224.
[532] *Неборак В*. Остання поема Грицька Чубая / Віктор Неборак // Лексикон А. Г. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. – С. 293.
[533] Там само.– С. 294

на темному горищі школи
серед поламаних парт і плетених кошиків
ось уже сорок днів що минули по смерті
все ще старанно готувала уроки
при тьмяному світлі
совиних очей[534].

Відлітання душі дівчинки – «емігрантки з республіки юного тіла» у поемі метафорично співвідносне з темою осені – власне, з «жовтого і червоного листя велетенським духовим оркестром», яке теж покидає своєрідну республіку тіла – гілля дерев, чиїми душами вони були. Сама осінь, як і у «Марії», ранішій Чубаєвій поемі, має здатність знімати маски, робити явним те, що заховане під метафорою квіту, листків, волосся; відкривати те, «ким ми були насправді»[535]. У «Говорити, мовчати, говорити знову» також

все стає справжнім лише під осінь
все стає очевидним лише під осінь[536].

Тривогу спричиняють образи «хлопчиків», «дітвори», які, бачачи «знайомий силует» однокласниці, а насправді – її душі, що «відлітає за вітром» «зі сходу на захід», кидають у неї камінням, кривляються та вигукують образливі слова[537]. Вони постають своєрідними майбутніми продовжувачами справ «хмар-психіатрів», які, знущаючись, убивають Місяць. Тож відлетіла душа дівчини співвідноситься з «душею місяцевою тендітною». Так, вони, ці «хлопчики», «ще такі лагідні»[538], але вже «забавляючись викреслюють циркулем на / асфальті / місячне коло – обличчя

[534] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 223.
[535] Там само.. – С. 172.
[536] Там само.– С. 222.
[537] Там само.– С. 223.
[538] Там само.

від злості бліде»[539]. А образ дівчинки перегукується із Жінкою з поеми «Марія»[540], на що звертає увагу й К. Москалець[541]. Паралелі простежні й із поемою «Відшукування причетного», герой якої по смерті теж залишається на землі, аби знайти винуватця його відходу[542].

Поема «Говорити, мовчати і говорити знову» ілюструє також іще один важливий «урок». Навіть у Піфагора, чиї кістки вигрібає бульдозер «з-під коріння старих і напрочуд привітних акацій», є «свої скелети». Геометрія як символ науки, котрої навчають у школі, може слугувати для здійснення як добрих, так і злих намірів: «В Геометрії Зла і Добра – однакові правила»[543]. Вона може бути передумовою, своєрідним гумусом, необхідним для росту і «добрих», і «злих» акацій.

У завершальній частині поеми знову виринає образ «лікарні», «сплески рибин і діагнози», «назви ліків». Головне для ліричного суб'єкта – «між голих дерев», роздягнутих холодною порою року, «не дати себе догола розтягти» досвідченим «психіатрам». Герой ніби звертається безпосередньо до читачів або глядачів (ймовірних простих «совєтських людей») зі сцени, з якої читає свій монолог:

і навіть пори найтеплішої завжди сподіватись
що Ти
або ти або ти або ти або ти
не пробачиш нам того
що на тебе не стали ми схожими
і метушливих фотографів знову і знову
розішлеш вслід за нами в погоню[544].

---

[539] Там само.
[540] див. підрозділ 3.3.
[541] *Москалець К.* Поезія Григорія Чубая / Костянтин Москалець. // П'ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 25
[542] див. підрозділ 4.4.
[543] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 222.
[544] Там само. – С. 225.

Вочевидь, в образах «метушливих фотографів» відчитується натяк на постійне стеження кагебістів, які оточують зусібіч. У небі лише «мертвий Місяць» як символ атеїзму, офіційної комуністичної політики і заперечення існування Бога. Та навіть попри нав'язувану невіру, він чи не єдиний, до кого залишається звертатися в цій ситуації: «– посміхайсь до нас місяцю! / – посміхайсь до нас як колись!»[545]. Власне, саме темна пора доби, у яку відбуваються події у «лікарні» показує: за всім тим, що в ній відбувається, стоїть сила зла, яка собою підмінила навіть убитий нею Місяць, а він міг би вивести з темряви ув'язнених тут людей-«пацієнтів».

У контексті зашифрування смислів В. Неборак, пишучи про поему Г. Чубая «Говорити, мовчати і говорити знову», зазначає: «Поет вдався до мови символів, яку розуміють ''свої'' і в якій не здатні помітити антирадянщини ''чужі''. Звідси наскрізний сюжет поеми – вбивство місяця, зраненого спочатку чорним насінням акації і наприкінці поеми оточеного загоном ''фотографів'' у маскувальних халатах. Цей беззахисний зранений місяць волає голосом поета до ''нас'', які заспокоїли себе ліками від психіатрів досвідчених. У поемі те, що було колись добрим, стає злим»[546].

Тож атмосфера тотального контролю і терору каральних спецслужб іще не здолана. І закінчується поема сценою «трусу» (обшуку), який проводили в оселях дисидентів «каґебісти». Та лише з допомогою Бога (справжнього Місяця), сили Добра, що продовжує попри все протистояти злу, можна сподіватися на виживання і подолання того довколишнього мороку:

– нехай і на сей раз
вони в нас не вполюють нічого[547].

---

[545] Там само. – С. 226.
[546] *Неборак В*. Остання поема Грицька Чубая / Віктор Неборак // Лексикон А. Г. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. – С. 292.
[547] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 226.

4.3. Поліфонія образу осені в поезії Григорія Чубая, Романа Кудлика та Ігоря Калинця

Тема осені має значне відображення у творчості і І. Калинця, і Г. Чубая, і Р. Кудлика[548].

Так, вірш Г. Чубая «Осінь (пророцтво)» входить у збірку «Плач Єремії» (1969). Тематика цього тексту закономірно перегукується з програмовим, однойменним із назвою збірки віршем, розміщеним на її початку. Пророк Єремія плаче за ще не втраченим, бо втрати (зруйнування міста) неможливо буде уникнути. Цю неминучість утрати артикулює наратор Г. Чубая і в «Осені». Як не намагатимуться герої вірша змінити перебіг подій, їм не до снаги перепинити «політ» лісу у «вирій»:

це станеться саме так
це станеться саме так і не інакше

вони тисячу разів повторять свої власні
імена і прислухаються чи не вчулося в них
чого-небудь чужого

вони прочитають в газеті що до осені
ще дуже далеко і якомога певніше зроблять
крок щоб навіть найпідозріливішим він
не здався непевним[549].

Перед читачем постають «вони» – неназвана спільнота тих, що побоюються проникнення до своїх лав когось «чужого». Відчитується тут, очевидно, пересторога людей перед «стукачами», «сексотами» – тими, хто

[548] Див.: *Данчишин Н.* Поліфонія образу осені в поезії Романа Кудлика, Григорія Чубая та Ігоря Калинця / Назар Данчишин // «Поезії дивнії чари». Франкознавчі та інші студії / НАН України. Інститут Івана Франка. – Львів, 2020. – С. 338–351.
[549] Там само. – С. 128.

може, замаскувавшись під свого, працювати на спецслужби окупанта. Заспокоювання, а радше заколисування, яке лине з газет, – це, власне, відсилання до тих совєтських реалій епохи «застою», коли мантрами офіціозних слів, позбавлених будь-якого смислового навантаження, про які, зокрема, того часу в самвидаві влучно висловився В. Мороз[550]. Комуністична пропаганда намагалася запевнити суспільство в тому, що жодних небезпек для ладу і життя громадян у тій державі немає – «до осені ще дуже далеко». Однак, незважаючи на це, підозри залишаються. Тому «вони» теж прагнуть побороти непевність, рушити попри все рішучим кроком у дорогу, на якій спробують таки зупинити невідворотне. На відміну від пророка Єремії, що не суперечив передбаченим трагедіям і не намагався змінити майбутнє,

> і зустрінуться вони на дорозі лісовій
> не знати чи ліс то чи ні бо невідь звідки
> збудилася в ньому жадоба вирію і ліс
> сам того не відаючи почав лаштувати
> для польоту золоте крило[551].

Отже, реципієнт може побачити красиву метафору осіннього листопаду. Золоте, себто пожовкле листя, яке здмухує з дерев вітер, формує крило, чим нагадує відліт птахів у вирій. Таке опадання-відлітання постає виявом гармонії циклічності буття. Птахи, що відлітають восени, повертаються додому після зимівлі. Листя, як і перелітні птахи, знову з'явиться на гіллі дерев навесні. Отож листя метонімічно заміщає в тексті увесь ліс, який навіть не ставить питань, летіти чи ні. «Жадоба вирію» кличе його в політ, як кликали в дорогу героя вірша «Чоловік» Г. Чубая дві

---

[550] *В. Мороз.* Мойсей і Датан / Валентин Мороз – Торонто: Українське видавництво ім. В. Симоненка «Смолоскип», 1978. – С. 5.
[551] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 128.

помаранчеві хмари[552]; як кликали хмари до неба героїв, що на першій стадії свого життя були травою, з поеми Р. Кудлика «Зелені радощі трави»[553].

З іншого боку, така «раптова» жадоба полетіти, яка «невідь звідки збудилася», змушує героїв засумніватися, чи то справді «ліс». Його жене, до певної міри, інстинктивний потяг, адже ліс, «сам того не відаючи», почав лаштуватися в путь. І тут можна відчитати натяк на виселення людей зі своїх земель. Одначе, тоді вирій, у який лаштується ліс із вірша Г. Чубая, не буде теплим пристановищем. Зазвичай людей виселяли в холодні сибірські землі. Але також у метафорі вирію можна відчути й намагання людини вирватися з лабет авторитарного режиму і суспільства, ним породженого. Тож вона хоче втекти від холодів, які насуваються. Прямо кажучи, захиститися від репресій, перша хвиля яких уже минула, але передчуття нових уже відчувалося в повітрі:

а вони відгороджуватимуть від нього небо
своїми руками і газетами в яких написано
що до осені ще дуже далеко[554].

Виникає питання, хто такі «вони» тоді, якщо намагаються перепинити втечу лісу:

та розсиплеться золоте крило на безліч
золотих пір'їн і прослизне крізь пальці
і крізь газети

а ті що залишаться довкола порохнявих
пнів будуть боятися поглянути
один одному в лице[555].

[552] див. підрозділ 2.2.
[553] див. підрозділ 3.1
[554] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 128.

Ліс утече, пророкує наратор. Ліс не зупинять запевнення в тому, що «до осені ще далеко». Залишаться старі, трухняві пні. Ймовірно, він слугував охоронцем, захисником для тих, хто намагався зупинити його відлітання. Однак, коли лісу на тому місці вже не стане, від небезпеки буде ніде сховатися. Ті, хто від самого початку боялися наявності «чужих» поміж себе, тепер боятимуться «поглянути один одному в лице». Або ж від сорому боятимуться, бо повірили «газетам» і замість того, щоб приєднатися до «лісу», намагалися зупинити його.

Цікаво перегукується з цим образом утікання золотого крила крізь пальці вірш «Поезії» Р. Кудлика, де Поезія не дається спійматися героєві, золотим піском прослизаючи між його пальці:

Вже, здається,
за гриву твою
ухопився руками,
аж вона
піском золотистим
протіка
між моїми пальцями…[556].

Схожий образ відлетілих дерев зустрічаємо у вірші з наступної Чубаєвої збірки «Світло і сповідь» (1970), яким закінчується цикл «Пісні про золоті клітки», присвячений В. Морозу:

ти бачиш нині слід коня
ти чуєш тихий блюз поблизу
і пророкуєш вигнання

[555] Там само.
[556] *Кудлик Р.* Яблуневі ліхтарі: Поезії / Роман Кудлик. – Львів: Каменяр, 1979. – С. 61.

ясних дерев з ясного лісу

ти йдеш в одлітані сади
ти ловиш дальній звук гобоя
до рук твоїх змія води
повзе іржавою трубою[557].

Знову виринає образ пророка. Однак тепер він пророкує дещо жорстокіший сценарій. Якщо в «Осені» йшлося про раптову «жадобу до вирію», яку відчув ліс, то тепер уже мова про його вигнання. Зосібна про вигнання «ясних дерев з ясного лісу», яке відкривається перед очима героя після побаченого «сліду коня» і почутого «блюзу». Відчутна в цьому образі міська атмосфера. Вода з крана метафорично змальована, як змія, що повзе іржавою трубою. Ця жорстка правда дійсності змушує й самого пророка втікати у звуки труби іншої – гобоя, що протиставлена отруйній атмосфері сьогодення.

Знову ж вигнання «ясних дерев» постає як репресії проти найкращих – тих, хто муляє око загарбаного «міста», що символізує панування ворога. Сади вже «одлітані», отже теж вигнані. Вода загнана в штучні умови свого існування – труби, у яких стає змією. Водночас місто як також і простір, де ще є сила, здатна протистояти ворогові, – це музика («тихий блюз», «далекий звук гобоя»). Вона слугує пристановищем героя в умовах відчуженого життя пророком-самітником.

До речі, цікаво також, що метафоричний образ таких дерев, що зрушилися з місця свого росту, зустрічаємо, зокрема, й у «Мандрівці дерев» Р. Кудлика[558], й у «Притчі» Г. Чубая[559]. Герой Р. Кудлика, якого можна

[557] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 146.
[558] *Кудлик Р.* Весняний більярд: Поезії / Роман Кудлик. – К.: 1968. – с. 10-12.
[559] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – с. 124

засоціювати з О. Довженком[560], гуляючи Москвою, «ішов за деревами». Вони символізують у тексті водночас і людей, і країни, де ці дерева ростуть. За тим, що їх зрубували і везли «на Соловки», і «до Берліна», можна відчитати натяк і на репресованих людей (так, репресованих російським царатом та німецькими нацистами, але ж розумний читач міг би зрозуміти, що йдеться й про тих, кого переслідувала совєтська влада, зокрема або й передусім у 1960-і роки)[561].

У тексті ж Г. Чубая, який належить до збірки «Плач Єремії», «безліч дивних дерев сновигає / містом безцільно / гілля рук із двома листочками долонь / заховавши до кишень»[562]. Власне, ця метафора маркує людей. Із їхніх гнізд душ, які «не можуть бути порожніми», «хтось» покрав «пташат болю». Це можна інтерпретувати як здатність до людяності і того великого страждання, котре гартує особистість. Викрадене високе він замінив профанним низьким – заповнив їх своєрідними замінниками-ерзацами, «горобцями», а самих людей-дерев відгородив від украдених з їхніх гнізд душ пташат містом «з кольорових картонних будиночків», тобто простір довкола теж наповнив фальшивкою. Отже, мова йде про девальвацію особистості в «машині» тодішнього совєтського суспільства – те, за Г. Чубаєм, «однаковішання», що його переживає людина з внутрішньою порожнечею.

Що ж до вірша Г. Чубая «Осінь з маленькими деревами» з «Плачу Єремії», уривок із якого І. Калинець узяв за епіграф до своєї збірки «Спогад про світ» (1970), то провідну роль, як і у «Хроніці», присвяченій І. Калинцю, у ньому відіграє образ часу:

наша осінь з маленькими деревами
дуже швидко минула

---

[560] Так, наприклад, до героя звертаються калини, нагадавши йому жінок з України: «Сашко! / Ми молочка тобі несемо, / і паляницю теплу, / й м’яту нашу…».
[561] *Кудлик Р.* Весняний більярд: Поезії / Роман Кудлик. – К.: 1968. с. 12.
[562] *Чубай Г.* П’ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – с. 124.

скільки ж бо треба того часу для
рудого листя
щоб опало воно з
невисокого віття

наша осінь з маленькими деревами
дуже швидко минула минуло після
неї багато зим і багато весен і
аж тоді почало падати листя з
дуже високого дерева яке в нашій
осені було і про існування якого
ми навіть не підозрювали[563].

Маленькі дерева облітають швидко. Герої не надто сильно замислювалися над тим листопадом, він сприймався наче буденність. Натомість, якщо йдеться про закоханих, то вони так і не змогли в час тої своєї осені осягнути висоту прекрасного, яке їм вона могла відкрити. Вони залишалися мовби на рівні власне малих дерев. А прекрасне було сховане вкрай високо, до нього значно повільніше доходили земні перипетії та час, за яким живе земля.

Тож воно, те високе дерево, ніби затримало час свого тривання, і лише за багато «зим і весен» потому відпустило своє листя додолу. Тож щойно тепер, з висоти часу, герої можуть побачити **втрачене** внаслідок їхнього вдоволення «малим» – те, що не побачили в безпосередній момент тривання своєї осені. Це могла бути незбережена краса почуттів, часу. До слова, Т. Кулініч пояснює ці рядки за допомогою збірки І. Калинця «Спогад про

[563] Там само. – С. 118.

світ»: «Відчуття втрати корелює з відчуттям втрати зв'язку зі світом»[564]. І світ тої осені до героїв також уже не повернеться.

Осінь у поезії Р. Кудлика часто навіює ліричному героєві роздуми над питаннями часу, підводить до прийняття плинності буття і себе в ньому. Поет простежує генезу постання осені, схоплює передосінні настрої природи у фарбах оригінальних метафор, крізь призму яких осмислює, зокрема, міжлюдські взаємини: «Мов йог на цвяхах, / спить у соснах вітер… / Тому такі зухвалі віражі / викручують у небі ластів'ята, / що завтра чи позавтра / одлетять… / І навіть павутинка не гойднеться, / яку між стебел / дикого цикорію / перетягнув / брунатний павучок… / Я доторкаюся твого плеча – / все, що порвалось, / треба пов'язати / у мить оцю, / тепер, / на зламі літа, / допоки ще / у соснах вітер спить»[565].

Тонка павутина, ще неторкнута вітром, мовби демонструє ліричному суб'єктові тонкість дружби, кохання, які так легко порвати. Тонка й межа між літом і осінню. Спостерігаючи застигання пір року, які ось-ось змінять одна одну, він переконується: навіть те, що «порвалось» у взаєминах героїв, іще можна зшити, поєднати «павутиною» короткої миті. Та осінь уже настає. У поемі Г. Чубая «Марія» вона спричиняє своєрідну прозорість людини, бо «вітер що забирає тіло та очі / залишає для вас найсутніше / те / чим були ви насправді»[566]. У вірші Р. Кудлика, присвяченому Р. Іваничуку, сама осінь прозора. Вона асоціюється з віком людини, яка впродовж життя віддає себе світові, поступово прозоріючи.

Ластівки, які в попередньому вірші готувалися до відльоту, кружляючи в небі, заки вітер спав у соснах, як «йог на цвяхах», уже покидають рідну землю. Однак і тут присутність літа ще не зникла, про що нагадує героєві «весло в кутку», за допомогою якого він рухав човна своєї молодості. Весло

---

[564] *Кулініч Т.* Країна колядок. Поетичний світ Ігоря Калинця / Т. Кулініч. – Луганськ: ТОВ «Віртуальна реальність», 2009. – С. 42

[565] *Кудлик Р.* Листя дикого винограду: Поезії / Роман Кудлик. – К.: Молодь, 1987. с. 56.

[566] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 172.

водночас викликає враження помаху дівочої руки, яка символізує ще давнішу «весну».

У час осінньої прозорості,
коли в виноградниках стиглих
відбиваються останні ластівки,
весло в кутку
нагадає недавнє літо,
а помах руки дівочої –
уже далеку весну[567].

Тягар життя, хрест героя – то його «необачні діла». Він, як ніколи раніше, відчуває наближення миті відходу, адже у рядках «душа забринить наче птахом покинута гілка» відчитуємо метафору смерті. Приходу останньої, втім, він не боїться. Достоту, як у тій самій поемі «Марія» Г. Чубая, де народжений головною героїнею спаситель навчить «у власну осінь дивитись безстрашно»[568]. Те найсутніше, що оприсутнюється в час «осінньої прозорості», власне, і є плодами людського життя. Осінь – час їх збирати. Збирати те, що посіяв:

Навіть росинка мала
важка для крила метелика,
а що вже як зважити
свої необачні діла!
І душа забринить
наче птахом покинута гілка:
жаль –
прозорість осіння прийшла,

[567] *Кудлик Р.* Яблуневі ліхтарі: Поезії / Роман Кудлик – Львів: Каменяр, 1979. – С. 47
[568] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – 256 с. С. 172.

та пора пожинати плоди…[569].

Так само осінь асоціюється з віком людини й у вірші, що починається рядками «У ніч безшелесну, / коли почути можна, / як об асфальт / листок пожовклий вдариться». Герой у тихий осінній час чує голоси закоханих, які слугують своєрідним лакмусовим папірцем для людини. Якщо хтось, почувши ці голоси, зрадіє щастю пари, він незалежно від свого біологічного віку залишається молодим:

Він. Вона.
Їх сміх притишений…
І навіть подих їх…
Якщо обуришся,
Затріснеш вікна –
ну що ж, тобі поспівчувати можна.
А як за них зрадієш,
їм позаздриш,
то значить –
ти і досі молодий[570].

У руслі продовження теми сприймання людського віку крізь призму зміни пір року варто розглядати й вірш Р. Кудлика «Привітання зі снігом», присвячений М. Ільницькому. Ліричні герої твору раптово «вступають у зиму», навіть «не (?) прощаючись з осінню», вони ще «десь у кінчиках пальців» відчувають «молодість», «мов зашпори». Настання снігу асоціюється зі сивінням волосся. Разом із тим адресант осмислює свою «нову еру», прихід якої попри те переповнений ностальгійним сумом і біллю за тими роками «буйності», яких уже не повернути. Водночас «привітання» з

[569] *Кудлик Р.* Яблуневі ліхтарі: Поезії / Роман Кудлик. – Львів: Каменяр, 1979. – с. 47.
[570] *Кудлик Р.* Листя дикого винограду: Поезії / Роман Кудлик. – Київ: Молодь, 1987. – с. 89.

новим життєвим періодом постає як прощання з попереднім, що перегукується з відомими рядками з «Пісеньки з варіаціями» Л. Костенко: «І все на світі треба пережити, / І кожен фініш – це, по суті, старт, / І наперед не треба ворожити, / І за минулим плакати не варт»[571]. Тож, Кудликів наратор резюмує:

Може, ця ось строфа
Вже й остання.
Настає час снігів
І – прощання…[572]

Багатий вияв образу **осені в поезії І. Калинця**. Частина поезій, які також розкривають цей образ, зокрема «Осіння Магдалина» чи цикли зі збірки «Підсумовуючи мовчання», розглянуті в попередніх розділах[573], але й це дослідження далеко не вичерпує широти його присутності у творчості поета. Як і у віршах Р. Кудлика, часто осінь навіює на ліричного героя І. Калинця ностальгійні почуття. Так, насичений впливом суспільно-політичних реалій кінця 1960-х – початку 1970-х років, у яких опинилися поети-Митуси, цикл віршів «Обеліски диму» зі збірки «Підсумовуючи мовчання»[574]. Обеліск – пам'ятник у вигляді чотиригранної колони з пірамідальною вершиною; таку споруду часто ставлять на могилах визначних осіб, солдатів, полеглих у бою[575]. Пряме значення цього слова наштовхує ліричного оповідача на метафору «кладовища опалого листя», яке спалюють і дим від якого створює перед очима «нетривкі обеліски диму». Мотив смерті листя розгортається на тлі красивого пейзажу «бабиного літа», на «ланцюгах» (себто павутинках) якого «колише вітер / позолочене

[571] *Костенко Л.* Триста поезій / Ліна Костенко. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. – С. 205
[572] *Кудлик Р.* Листя дикого винограду: Поезії / Роман Кудлик. – Київ: Молодь, 1987 – с. 36-37.
[573] див. підрозділи 3.4, 4.1.
[574] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 227-230.
[575] Словник української мови: в 11 томах. – Т. 5. – К.: 1974. — С. 489.

кадило»[576]. Поступово в цій красі розпадання згасає-помирає й сонце, «що через багаття / стрибало // як на Купала // готове / тіло своє охляле / вогневі віддати»[577]. Оповідач, як художник, змальовує картину останнього тепла посеред осені. І тут читач може проводити паралелі з етюдом «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, де герой малює картину поступового помирання його недужої доньки на тлі буйства природи за вікном. У смерті літньої природи ліричний герой І. Калинця теж бачить красу, яку відображає в художньому творі.

За аналогію з віршем «Вогонь» із циклу «Мертва природа» (збірка «Спогад про світ»), де палає ціла Вітчизна, в «Обелісках диму» «знак попелу» вінчає всі простори загарбаної країни. Він «на банях лісу», «на срібних лусках вод», «на оселедці степу», «на головах соборів», «у маминій сльозі». Наратор сипле метафорами в описі такого згорання батьківщини, образ якої тут, хоч і неназваний прямо, досить чітко відчитується: ліс тут – спалена святиня; собори, які спалюють злочинці, мають голови. Вітер, що розвіває степові трави створює враження розвивання «оселедця» – козацького чуба. Цей образ виразно заглиблює читача в історію визвольних змагань українців. Що цікаво, попіл маркує навіть воду: з річок, які, очевидно, теж перебувають під загрозою знищення в такій руйнівній для людини і природи атмосфері (обміління, забруднення, створення ГЕС, водосховищ тощо); з очей матері, себто сльози (на цей образ, так би мовити, людського «виміру» води натрапляємо й у вже згаданому циклі «Мертва природа»[578]). Але «на язиці землі» вже не «знак», а «сіль попелу»[579]. Відомо, що вислів «сіль землі» Ісус Христос звертав до своїх учнів-апостолів у своїй Нагірній проповіді. Звідти походить й узагальнене значення цього вислову, який маркує «найкращих людей світу»[580]. Отже, в «обелісках диму» та «сіль»

---

[576] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – с. 227.
[577] Там само.
[578] див. підрозділ 2.1.
[579] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 228.
[580] Сіль землі [Електронний ресурс] // Фразеологічний словник. – Режим доступу: http://slovopedia.org.ua/33/53409/33070.html

перебуває на «язиці землі». Беручи до уваги метафору «кладовища», яку оповідач використовує у першому вірші циклу, реципієнт може провести місток до цього образу: найкращі люди того часу, які й визначають ті, умовно кажучи, «смакові якості» солі, є під загрозою знищення – прямо кажучи, цей образ ніби демонструє близькість захоронення в землю.

Колони диму викликають у героя асоціацію з «інквізицією». Спалення стосується заборонених совєтською цензурою книг, зокрема оповідач натякає на знамениту «Історію України-Руси». Сам процес спалення викликає в поета паралель із крематорієм:

навіть я малим
бачив крематорій
на бабиному городі

ніяк не хотіла
палати
борода Грушевського
у твердій оправі[581].

Йдеться про спалення книжок із приватної бібліотеки наратора, і такі індивідуальні спалення доповнюють сумнозвісну пожежу в національній бібліотеці у Києві, таким способом твориться загальний образ того часу. Відчитуємо образ тотального пресингу (до речі, дуже поширена в ті часи практика), який змушував людей палити цінні для них, але заборонені владою книжки. Сучасні «стовпи індустрії димують», але головний герой (знов-таки, як і у «Відчиненні вертепу», де ліричний суб'єкт «втікав від віку атомного», «натягнувши кирею традицій») лишається відданим протилежній стихії – стихії свого дому, своєї культури. І він спалює дім, як старозавітню жертву Авеля для Бога, дим з якої стелився до неба,

[581] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 228.

бо дим з людей
полощеться
мов стяг
над нами[582].

У цьому руслі варто звернути увагу й на цикл «Стихотвори про зречення» зі збірки І. Калинця «Коронування опудала»[583], частину віршів з якої розглянуті в іншому розділі цього дослідження[584]. Цикл починається віршем, у якому ліричний суб'єкт на прикладі опадання листка осмислює питання його «відреченості» від дерева, на якому той ріс. Паралелі наштовхують оповідача на таку ж «відреченість дерева від землі» (на цей образ «відривання» дерев від землі, як і відлітання їх «у вирій», натрапляємо у творчості Р. Кудлика[585] та Г. Чубая[586]), а також «відреченість землі від неба». Наступним роздумом виринає:

відреченість листка дерева землі неба
від очей

і се найкраснішої
весни
коли листок з деревом
дерево із землею
земля із небом[587].

[582] Там само. – С. 230.
[583] Там само. – С. 150-156.
[584] див. підрозділи 1.3., 2.1.
[585] див. *Кудлик Р.* Весняний більярд: Поезії / Роман Кудлик. – К.: 1968. – С. 10–12.
[586] див. *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 146.
[587] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 150

Краса природи стає недоступною для «очей». Відповідь на те, чому вона відреклася від них, можна шукати у зворотній відреченості «очей» від природи (краси), що, вочевидь, належать тому (тій, тим), хто, ймовірно, «зрадив» її. Людина впродовж тривалих століть історії намагалася «приручити природу» (про це, зокрема, йдеться у циклі І. Калинця «Мертва природа»[588]), вивищитися над нею, поставити її на служіння своїм потребам, а не бути в гармонії з нею як її складова частина. Тож унаслідок цього і втратила добрий зв'язок із нею.

Тема зради постає в циклі, зокрема, алюзіями зі Святого Письма. Виринає образ апостола Петра, котрий у страшну ніч суду над Учителем, як і передбачав Христос, тричі зрікся його, сказавши, що не знає схопленого первосвящениками чоловіка, поки півень тричі не запіяв. За аналогією, і «перо зрікається» поета

саме тоді коли
півень тричі не прокричав[589].

Самітні ридання героя глухі для світу, сліз героя не видно. До такого ворожого світу він не має жодного пієтету. Ліричний суб'єкт не скидає перед ним капелюха, не кланяється йому. Але сам той «бунтівний» капелюх нагадує героєві сильце, яке на нього поставили. Він, капелюх, виявляє його непокірного власника, виявляє його особисту «відреченість» від світу, вказуючи в натовпі «на білу ворону», яку згодом захочуть розіпнути «кажани трибуни»[590].

Та поодинокої твердості в цій суцільній атмосфері зречень і зрад персонажеві надає його закоріненість в історичну тяглість. З неї росте,

[588] див підрозділ 2.1.
[589] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 150-151.
[590] див. підрозділ 2.1.

перефразовуючи інший вірш І. Калинця, його «залізний стовп», що тримає небо[591]. Це вростаття в рідний ґрунт символізують:

– «лада і перун», вклонившись яким герой «став людиною»;

– «стіна нерушима» (своєрідна українська «стіна плачу», яка попри те позначає нездоланність Вітчизни впродовж історії), вклонившись якій став «державою» ;

– сам герой – себто людина; «вклонившись собі», тобто пізнавши себе, він став мандрівним філософом – «бездомним Сковородою», вирушив у свою життєву дорогу.

Відтак він може бачити простір, озираючись «на всі сто сторін пустелі», у чому відчитуємо образ поганської статуї Світовида, яка стоїть посеред широкого степу (у «Невольничій музі» є збірка «Світогляд Світовида»).[592]

Сатира та іронія пронизують ставлення героя до тих, хто намагається його засудити, до мізерної «провінції», якій він став більмом на оці. Вона, провінція, звинувачує його в тому, що своєю непокірністю

ославив ти мене
малесеньку
на цілу більшеньку[593].

Далі герой заходить у «сад блаженств / де вісім квітів»[594]. Тут перед реципієнтом має виринути щонайменше дві культурологічні аналогії. Одна з них – образ того «саду божественних пісень» Григорія Сковороди, з постаттю якого асоціює себе ліричний суб'єкт[595]. Але основна тут, безперечно, алюзія на Святе Письмо. А саме на вісім блаженств, про які говорить Ісус Христос у своїй Нагірній проповіді:

[591] див. підрозділ 1.3.
[592] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 151
[593] Там само. – С. 153.
[594] Там само. – С. 153
[595] До речі, І. Калинець створив переспіви книжки «Увійти в сад» вірменського поета Наапета Кучака.

1. «Блаженні убогі духом, бо їх є Царство Небесне»;

2. «Блаженні засмучені, бо вони будуть утішені»;

3. «Блаженні лагідні, бо землю успадкують вони»;

4. «Блаженні голодні та спрагнені правди, бо вони наситяться»;

5. «Блаженні милостиві, бо помилувані вони будуть»;

6. «Блаженні чисті серцем, бо вони будуть бачити Бога»;

7. «Блаженні миротворці, бо вони синами Божими стануть»;

8. «Блаженні вигнані за правду, бо їхнє Царство Небесне».[596]

Так, він усвідомлює свій мученицький шлях, який мусить пройти, але єдиним блаженством з-поміж усіх перелічених для нього є «блаженство гоніння»[597]. У мить переслідувань ворог намагається переламати борця, примушуючи його «на біле мовити чорне». Але герой, звертаючись, вочевидь, до України, яка прямо в тексті не названа, цього не зробить, а навпаки:

на чорне мовлю біле
бо задля тебе[598].

Тобто йдеться про те, що в терпінні «чорних» гонінь, він сприйматиме їх за «біле» блаженство, якого зазнає задля визволення рідної землі. Її уособлюють кохана жінка, побратими, нація.

Таким чином, зречення не має кореня. Його образ метафорично асоціюється з перекотиполем. Тож довкола й далі триває атмосфера непевності, бо «не виросло за нами / дерево ствердження», навіть «відречення» не виросло. На закінчення циклу, коли «настав час прощання», герой натякає на конвенціональні «сидіння для годиться» і «мовчання для годиться». Та герої по-екзистенціалістськи «розходяться» ізгоями, відчуженими від неприйнятного світу самітниками. Як світ зрікається, так і

[596] Новий заповіт. Матвія 5:3—12 і Луки 6:20—23
[597] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 153.
[598] Там само. – С. 154.

вони зрікаються його. Не зрікаються «тільки / самого зречення // перекотиполя / нашого»[599]. Тож їхній мандрівний сковородинський шлях триває.

4.4. Мовчання та «мова сльози» у поетичних світах Ігоря Калинця, Григорія Чубая і Романа Кудлика

Одним із найважливіших образів у творчості І. Калинця та Г. Чубая є образ сльози[600]. Для ілюстрації звернемося до кількох програмових текстів, у яких він є визначальним.

Сльози (плач) як вияв страждання асоціюються для ліричного героя І. Калинця з «Квіткою Поезії». Життєствердна сила природи, що проявляється в стихійності та неочікуваності появи (народження) диких рослин, стає синонімічною так само непередбачуваному постанню вірша – втіленню катарсису, сліз: «плач як рослина // негадано розпочинається / із необачно згубленої сльози // виривається там / де ми його зовсім / не чекали / підступним стеблом / як зойком // за нашими плечима / відчиняє сумне лице / Квітка Поезії»[601].

Збірка «Ладі і Марені» (1977-1980) розпочинається віршем «Вероніка. Сльоза»[602]. Образ хустки Вероніки, де відбилося святе обличчя Христа, використовував І. Калинець у поезії «До В. М.» та «Треносі над ще однією хресною дорогою», зокрема в «Страсті восьмій» зі збірки «Підсумовуючи мовчання» (1970)[603]. Ті тексти були присвячені, як уже згадувалося, Валентинові Морозу, і в них поет передав мученицький шлях Митус-шістдесятників.

---

[599] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – с. 155.
[600] Детальніше див.: *Данчишин Н.* Мовчання і «мова сльози» у поетичних світах Ігоря Калинця, Григорія Чубая і Романа Кудлика / Назар Данчишин // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки – 2019. – №1.– С. 4–8.
[601] *Калинець І.* Невольнича муза / Ігор Калинець // Поезія у двох томах. Том 2 / Ігор Калинець. – Львів: Друкарські куншти, Сполом, 2014. – С. 124.
[602] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 403–406.
[603] див. підрозділ 2.1.

А тут, у поезії «Вероніка. Сльоза», оповідач пронизує текст численними панорамами Львова, у яких вчувається настрій ностальгії за містом, відібраним у нього внаслідок ув'язнення. Він осмилює через їхню призму й постать самої Вероніки: вона – його «Тренос, осліплий від видива Глинянського Тракту, останньої дороги»[604]; вона полишає «неподоланий чар» «десь на піддашші Личаківської»[605]; вона – «зустрінута востаннє на староміському Ринкові»[606]. Виринають й образи львівських та венеціанських Левів; «ренесансові будівлі» за крилами Вероніки; кав'ярні, на чиїй стіні «йтимуть і йтимуть Молоді Львів'янки», і Вероніка – одна з них, тому начебто теж породжена Львовом[607].

Текст твору має вигляд розлогого верлібру, проте, що не дуже типово для цієї форми поетичного викладу, променіє асонансами й алітераціями, притаманними поезіям І. Калинця, написаним за допомогою силабо-тонічного способу віршування: тут є, зокрема, «шершавий шамот свічників-коней», «глина Глинян»[608]. Власне, ці асонанси визначають і семантику образів, створюють додаткове підсилення їхнього звучання. Широке культурологічне підґрунтя створює багатство асоціацій із певними словами: так, «ВЕРОНІКА» проводить місток і до «найтихішої на землі» квітки Вероніки (Veronica officinalis) – трав'янистої багаторічної рослини родини подорожникових. У вірші її «Корінь» міститься у сльозі героя, «у наших душах». Підсилює важливість певних образів і написання їх із великих літер: «ридання Білого Світу», «Гіркава Палітра», «Нагірне Натхнення» (відчитуються алюзії до нагірної проповіді Христа), «мій Тренос» (актуалізується барокова спадщина), «Досконале Обличчя» (ідеться про відбиток лиця Ісуса на хустині Вероніки), «Тоді і Тепер», «Крилата Ніка», «Ти Ангел» і «Твої плечі» (звертання до Вероніки), «Перемога», «Могила»,

---

[604] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 403.
[605] Там само. – С.403–404.
[606] Там само.– С. 404.
[607] Там само.– С. 405.
[608] Давнє місто на Львівщині.

«Корінь», «Дерево Пам'яті» тощо. Саме ж ім'я жінки, до якої адресована ця поезія, повністю пишеться великими літерами: «ВЕРОНІКА. СЛЬОЗА…»[609].

Цікаво переосмислено й символічне значення «глини». Відомо, що, згідно з Біблією, з глини Бог сотворив чоловіка – Адама, а вже з його ребра – жінку Єву. Тут натомість сама Вероніка є «Нашою Золотою Крилатою Глиною» (реципієнт може відчути у цих рядках подув осені, з якою ймовірно асоціюється героїня), символом жіночого начала, з якого «ми» витворюємо своє «Дерево Пам'яті». Це знов-таки актуалізує образ «залізних стовпів» із першої збірки І. Калинця, бо теж символізує глибоку вкоріненість у національну культуру та історію. Тож вона – субстанція, з якої герой створює скульптуру свого світу.

Ніка – ім'я Перемоги – знаменує й Перемогу героя і «нас». Одначе, Перемога та, Вероніка, – синонім Сльози, а не усміху чи веселощів. Як і перемога Христа, себто Його воскресіння на третій день після розп'яття, здобута вона була ціною мук і терпінь, які Він стоїчно зніс заради спасіння людства. І та ностальгійна Вероніка, що гуляла львівськими вулицями – символ такої ж Перемоги, здобутої по роках скитань і відірваності від рідної оселі заради спасіння Батьківщини. Сльоза як Перемога – здатність співпереживати, бути в духовній єдності з тим, кого переслідують. Сльоза – символ причетності до світла померлого, над чиєю чорною прірвою ридає Білий Світ. Бо зі Сльозою, за І. Калинцем, з очей витискується в жалобі серце, тренос[610]. Сльоза – це також і сум за «нашою молодістю», яка «одійшла»[611].

Сльоза «збігала / зблискуючи гублячись» й у Страсний тиждень[612]. Траурний час наближення смерті Христа ознаменований у вірші «У страсний тиждень» (збірка «Карпат або посельська книжка») накриттям цілого Поселья (містечка, де перебував на засланні І. Калинець із дружиною

[609] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 403, 404, 405, 406.
[610] Там само.– С. 406.
[611] Там само.
[612] Там само.– С. 394.

І. Стасів-Калинець) «велетенською плащаницею / із висвітленими плямами // відбитком Тіла»[613]. Мова про плащаницю, у яку було загорнуте тіло Христа, що лишило свій відбиток на ній. Ця картина нагадує Антоничеву метафору про «небо, наче плахту», у яке ліричний герой загортає село і водночас таким способом загортає «молодість у таємницю»[614].

Містечко ж заполонила «громохка тьма», як і в той момент, коли Ісуса покидав його дух; як і тоді, тепер повалилися стовпи. Власне, у цій атмосфері темряви і тривоги сльоза прямо асоціюється з місяцем – нічним світилом, що одиноко спроможне осяяти передапокаліптичний простір. Місяць збуджує зорові рецептори, сльоза – дотикові. Водночас наратор активізує і слух реципієнта – але одразу ж нівелює це збудження, бо

нашому слухові
не даний
ангельський плач
лакримоза[615].

Попри те, що сльоза, збираючись в оці, спричинює деформацію баченого, виявляється, саме в цій «деформації» й полягає вихід із пітьми. Адже тут на передній план виходить не те, ЩО герой бачить, а те, ЯК він бачить. І тоді пригадуються слова Х. Ортеґи-і-Гассета з приводу наголосу в сучасному мистецтві передусім на тому, крізь що дивитися, а не на те, що дивитися: «Наші очі повинні пристосуватися таким чином, щоб зоровий промінь пройшов крізь скло, не затримуючись на ньому, і зупинився на квітках і листках. Оскільки наш предмет – це сад і зоровий промінь спрямований до нього, ми не бачимо скла, пройшовши поглядом крізь нього. Чим чистіше скло, тим менш воно помітно. Але, зробивши зусилля, ми

[613] Там само.
[614] *Антонич Б. І.* Повне зібрання творів / Передмова М. Ільницького; Упорядкування і коментарі Д. Ільницького. – Львів: Літопис, 2009. – С. 220.
[615] *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 394.

зможемо відволіктися від саду і перевести погляд на скло»[616]. Сльоза попри розмивання зображення дає окові героя змогу побачити саме свою емпатію, свої душу і серце, які й викликали її появу. Врешті, це також і реалізація Сковородинського «пізнання себе». Крізь цю парадигму й варто сприймати появу світла (Місяця) посеред пітьми.

Сльоза також постає одним із ключових образів поеми Г. Чубая «Відшукування причетного»[617]. Ліричний герой

побачив у себе в оці
вчорашню сльозу

він побачив назавтра у себе в оці
вчорашню сльозу

післязавтра у себе в оці він знову
побачив вчорашню сльозу і зрозумів
що вже ніколи не зможе її
виплакати
і зрозумів
що це вже
кінець[618].

О. Загороднюк із цього приводу писала: «Вчорашня сльоза раптом починає охоплювати весь час – учора, сьогодні, завтра. Здається, що нічого, окрім вчорашньої сльози, не залишилось. Вчора, сьогодні та завтра зливаються воєдино. Цей момент появи сльози стає панівним, позачасовим. Те, що зображає Чубай у ‘‘Відшукуванні причетного’’, схоже також на

[616] *Ортега-і-Гассет Х.* Дегуманізація мистецтва [Електронний ресурс] / Хосе Ортега-і-Гассет; пер. з ісп. О. Товстенко. – Режим доступу: http://ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset__arte__ua.htm#9
[617] *Чубай Г.* П’ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 92-105.
[618] Там само. – С. 92.

кінець часу. Після цього моменту сльози для ліричного героя рух у часі вже неможливий: ‘‘Тоді / Обличчя вечірньої дороги поцілував / Підошвами аж до урвища тиші’’. Саме тут, біля ‘‘урвища тиші’’, починається, властиво позачасова історія відшукування причетного»[619]. Дослідниця, покликаючись на концепції М. Іліаде, П. Флоренського та К. Г. Юнґа і порівнюючи цей твір із «Безплідною землею» Т. Еліота, говорить про те, що в поемі актуалізується вже інший вимір часу – зокрема, часу міфологічного. Себто, вважає вона, «зупинка часу ставить подію поза буденною реальністю. Міф – це історія, яка існує поза реальністю, точніше – понад реальністю. Міфологічний час відмінний від історичного. Більшість завершених міфологічних систем не лише розповідають про зародження світу, про минуле, не лише пояснюють теперішнє, але і передбачають майбутнє, розміщаючи таким чином свою точку спостереження у вічність, тобто поза час»[620].

Головний герой твору – самогубець. Самогубство, яке він учинив, – це, за висловом К. Москальця, «кардинальний вияв непричетності, блискавичний розрив усіх наявних зв’язків, знищення часу в собі і себе в часі»[621]. Однак, веде далі К. Москалець, неприродність такої смерті не може бути виходом із ситуації, тож, аби хоч якось полегшити муки від страшного гріха, ліричний суб’єкт твору «заднім числом» шукає причетного до здійснення цього вчинку[622]. У цьому контексті доцільно згадати думки Г. Марселя, які він висловив, аналізуючи самогубство Кирилова з «Бісів» Ф. Достоєвського: «Існує такий спосіб поводження зі своїм тілом як зі своєю абсолютною власністю, який, незважаючи на зовнішню видимість, призводить до того, що я сам стаю його рабом. Чи не можемо ми в цьому випадку сказати, що проституція так відноситься до любові, як самогубство до смерті? Те, що в ній втілюється, це зовсім не справжня свобода, як можна було б вважати,

[619] *Загороднюк О.* «Безплідна земля» Т.С. Еліота та «Відшукування причетного» Г. Чубая як модерні спроби міфотворчості / Оксана Загороднюк. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2018. – Вип. 67(2). – С. 154–165– С. 7.
[620] Там само. – С. 6.
[621] *Москалець К.* Поезія Григорія Чубая / Костянтин Москалець. // П’ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 15.
[622] Там само.

висуваючи підґрунтям розпорядження самим собою, а підробка цієї свободи. Коли Кирилов, герой ‘‘Бісів’’, хоче знайти в самогубстві єдино можливий акт абсолютної волі, доступний людській істоті, він стає жертвою трагічної ілюзії, змішуючи свободу з її спотвореною імітацією»[623].

Імітація, несправжність існування в межах совєтського суспільства – це речі одного семантичного поля, що й газони як «окультурені» варіанти справжньої дикої трави, про які йшлося у вірші «Трава». На думку К. Москальця, «у ‘‘Відшукуванні причетного’’ поет виходить поза хоч-не-хоч завужені межі соціяльної сатири на лицемірних совєтських буржуа, сповіщаючи більш жаску екзистенційну правду: неавтентичне існування гірше за смерть, безплідна земля є потойбіччям тут-і-тепер»[624].

Сльоза, яку несила виплакати – це неможливість довершити перерване. Навіть скорбота лишається незреалізованою, бо, хоч перед ліричним суб’єктом відкриваються всі шляхи, як героєві вірша І. Калинця, що йому, мов Світовиду, стало видно «всі сто сторін пустелі»[625], та куди б він не пішов, він неодмінно буде приречений розминутися зі справжнім утіленням речей, адже ціле його майбутнє відбувається вже, перефразовуючи І. Калинця, «по той бік реальності» (у Г. Чубая «по той бік яблука»[626] – за межами пізнання):

розминутись із тілом своїм
розминутись із дітьми своїми
а потім – з усіма на світі ночами
а потім – із хрестом на власній могилі

і все це так просто як розминаються

---

[623] *Марсель Г.* Феноменологические заметки о бытии в ситуации / Габриель Марсель // Опыт кокретной философии / Габриель Марсель; пер. с фр.В. Большакова и В. Визгина. – М.: Республика, 2004. – С. 83.
[624] *Москалець К.* Поезія Григорія Чубая / Костянтин Москалець. // П’ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 17.
[625] див. підрозділ 2.1.
[626] *Москалець К.* Поезія Григорія Чубая / Костянтин Москалець. // П’ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 5–27, С. 94.

на вулиці незнайомі перехожі[627].

«Тисяча двійників», які з'являються в тексті, теж уособлюють несправжність, «ерзаци», породжені несправжністю, неприроднім способом настання смерті персонажа. Усі вони шукають шляху відкуплення, що приведе до воскресіння. Як і в текстах І. Калинця, тут чільне місце в осмисленні такої живої віри посідає «вогонь»[628]. Лише з вогнем «за спинами» можливе їхнє воскресіння, але кожен із «двійників» натомість позаду себе має лише «попіл». Тож у передчутті й надії на своє оновлення

ВОНИ СИДІТИМУТЬ НА ТРАВІ

і за плечима у кожного сидітиме попіл
вони будуть слухати як вчиться плакати вода
ще не навчившись бути солоною[629].

Простір довкола них теж віддзеркалюватиме їхній внутрішній стан. Невиплакана сльоза з ока героя – це вода, яка теж іще «не навчилася плакати і бути солоною». Тоді шукання «причетного» – це запізнілий шлях науки і пізнання, лише пройшовши ініціацію яким, можна здобути спокій прощення, а отже «навчитися» плакати, і змогти врешті виплакати з ока ту «вчорашню сльозу».

Поява «когось невидимого», що говорить «ХРИСТОС ВОСКРЕС!», символізує певне випробування цих «двійників», завислих між життям та смертю. Варто звернути увагу на те, що повторює це привітання як констатацію факту і ствердження перемоги над учорашнім гріхом хтось «невидимий» тричі. А три – число сакральне[630], і, власне, на третій день Господь воскрес, вийшовши із гробу. Пам'ятаємо, що й тричі Христа зрікався

[627] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 96
[628] див. підрозділ 1.3., 2.1., 3.4.
[629] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 103.
[630] див. підрозділ 3.1.

апостол Петро, заки півень не заспівав у ніч страстей Учителя. Героям «Відшукування причетного» також потрібно зректися. Але зректися не віри, а навпаки – невіри в те, що «Христос (таки!) Воскрес», і що їм це не почулося. А отже, вони теж зможуть знову побачити за своїми спинами «ВОГОНЬ»[631]. Власне, тільки вогонь як символ очищення може, перефразовуючи І. Калинця, «визволити пахучу душу»[632].

До цієї теми також варто долучити, зокрема, вірш Р. Кудлика, що починається словом «Очі». У ньому поет застосовує свій «новельний» принцип побудови поетичного тексту. На початку образ очей постає перед реципієнтом місцем прихистку ліричного героя. Вони пронизані світлою наївністю та дитинністю. Та щойно герой «заспокоюється», очі не дозволяють йому лишатися в новоствореній «зоні комфорту», і ніжний сміх, який відчитується в першій строфі, у другій трансформується у плач. Тож очі здатні виявляти обидва цих «полярних» стани:

Очі…
І коли мені безнадійно,
Я ловлю в них
Сонячні зайчики
Й вірю…

А коли я стаю безпечним,
То тривожні вони,
Мов реквієм…
І я думаю[633].

В останній строфі радощі та сум зазнають нової трансформації. Очі, що, ймовірно, належать Музі героя, перетворюються на зброю, знаряддя

[631] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 105.
[632] *Калинець І.* Поезії з України/ Ігор Калинець. – 1970. – С. 74.
[633] *Кудлик Р.* Горішня брама: Поезії / Роман Кудлик. – Київ: Дніпро, 1991 – С.7.

покарання. Вони – моральний імператив, що в разі нечесності героя здатні його вбити. Цей хід Р. Кудлик згодом застосує й у «Новелі про кулю», де образ геометричної кулі несподівано наприкінці твору переросте в бойову кулю[634]. Тут також трепет та чистота очей раптово щезає, і вони стають утіленням гніву

[…] А коли я
Напишу неправду –
Вони стануть сиві,
Мов олово,
І розстріляють мене,

Очі…[635]

Висновки до розділу 4

Мовчання має свій вияв як у життєвих долях авторів, так і в їхніх поезіях. Поети осмислюють його, вдаючись до різноманітних метафор і символів. Зокрема, це уособлює і невиплакана сльоза, і осінь, і «вигнаний ліс», і «мертвий Місяць». Мовчання в поезіях досліджуваних авторів «говорить» загадками, «зачиненим листям» верби, «золотими клітками». Власне, втілення того чи іншого образу у віршах взаємодоповнюються та переплітаються в різних варіаціях, що таким чином створює багатозвуччя промовлянь і промовчань поетів.

І. Калинець після двох творчих періодів («Пробудженої Музи» та «Невольничої Музи»), пов’язаних із перебуванням спершу у «великій зоні» (у стані духовного опору окупаційній системі), а потім у «малій» (коли поет був ув’язненим), увійшов у час своєрідної «Музи Мовчання». Причому

[634] Див. підрозділ 1.3.
[635] *Кудлик Р.* Горішня брама: Поезії / Роман Кудлик. – Київ: Дніпро, 1991 – с. 7.

мовчанка є не менш важливою частиною в біографії поета, на чому, приміром, наголошували О. Гнатюк та Д. Гусар-Струк, упорядники двох томів Калинцевої поезії. Під час цієї третьої «фази творчості» І. Калинець писав вірші для дітей, перекладав із польської тексти Є. Гарасимовича на українську тематику, дослідив малознані віхи життєпису Б. І. Антонича, упорядкував твори своєї дружини Ірини, писав публіцистичні та літературно-критичні матеріали.

Життєвою та творчою катастрофами для Г. Чубая став його арешт у 1972 році й подальша вимушена участь у судових процесах проти подружжя Калинців. Унаслідок цих подій поета піддали обструкції, а чимало вчорашніх прихильників уникали контактів із ним, побоюючись, що той, за чутками, співпрацює з КГБ. Це безпосередньо вплинуло на письмо поета, який, по суті, замовк. Лише 1975 року з'явилася поема «Говорити, мовчати і говорити знову», у якій автор висловив біль із приводу морального та фізичного знищення особистості поета з боку тоталітарної машини. До самої смерті Г. Чубай більше не писав поезію, принаймні про якісь його тексти, написані в цей період, дослідникам на сьогодні невідомо.

Період мовчання, а саме усунення від офіційного друку своїх текстів, які не припиняв писати, переживав від середини 1960-х до 1979 року Р. Кудлик. Інтервал між виходом його збірок «Весняний більярд» та «Яблуневі ліхтарі» становить цілих одинадцять років. Після виступу поета на захист Б. Гориня та інших «шістдесятників», репресованих КГБ в 1965 році, його вигнали з роботи й методично перешкоджали в наступному працевлаштуванні й виданні власних творів.

У поетичному вимірі І. Калинець протиставляє концепти мовчання та слова, причому так звані порожні слова, накопичені в газетних скиртах, також належать мовчанню, бо не здатні по-справжньому промовляти. Він, з-поміж іншого, переосмислює позитивно конотоване ставлення до мовчання (на прикладі паремій). Так, у циклі «Стихотвори про зречення» (зі збірки «Коронування опудала»), мед мовчання є найгіркішим полином, а золото

мовчання – заіржавілою бляшкою. Персонажі цих віршів, позбавлені слова, як світла, опиняються у «тьмі мовчання». На противагу цьому мовчанню І. Калинець наводить мовчання середньовічного співця Митуси, з яким асоціює своє покоління («шістдесятників»). Натомість в образі Бояна поет демонструє марноту славослів'я.

Центральне місце в поезії І. Калинця на цю тему посідає збірка «Підсумовуючи мовчання», присвячена репресованому в той час В. Морозу. Вона починається з текстів, ліричний герой яких намагається дошукатися початків Слова (основ, з яких воно виникає). Тож поступово, углиб збірки, Слово сильнішає. Утім, закінчується книжка однойменним із її назвою циклом, де відбувається осмислення мовчання. Так, упродовж одного великого життєвого циклу Слово народжується, росте, молодіє, стає зрілим, зістарюється, вмирає. Воно набуває різних тембрів і регістрів. У цій збірці І. Калинець подає своєрідну біографію Слова, історію Вірша (Поезії), яка завершується мовчанням.

Схожий життєвий цикл Слова наявний у творчості Г. Чубая, яка починається збіркою «Постать голосу» (де описане народження поезії), і закінчується поемою «Говорити, мовчати і говорити знову». Власне, у контексті теми мовчання найбільшої уваги серед поезій Г. Чубая заслуговує саме його остання поема. У ній поет рефлексує над трагічним досвідом творчого мовчання, спричиненого репресіями совєтського режиму супроти самого Г. Чубая та його однодумців. Як і в поезії І. Калинця, мовчання в цій Чубаєвій поемі співмірне згасанню світла та настанню сутінків (з якими у творчості обох поетів асоціюється мовчання) й подальшою пітьмою.

Асоціюється з мовчанням також образ осені. У поезії Р. Кудлика ліричний суб'єкт описує генезу виникнення осені, крізь призму якої осмислює, зосібна, міжлюдські взаємини та долю людини (її хрест). Сприйняття ж осені в поезії І. Калинця наповнене реаліями 1960–1970-х років, які спонукають ліричного героя порівнювати «кладовище опалого листя» зі спаленням заборонених совєтською владою книг. Подібно до

Калинцевої образності, осінь у творах Г. Чубая символізує втрату та водночас очищення – показує те, ким людина є насправді, «забираючи тіло та очі».

Одним із найважливіших у творчості поетів є образ сльози, який перебуває в семантичній близькості до концепту «мовчання». Так, сльоза (плач) у поетичному світі І. Калинця асоціюється з «Квіткою Поезії». Поет бачить паралелі між вітаїстичною силою природи, виявленою в стихійному «народженні» диких рослин, та аналогічно непередбачуваним «народженням» вірша, що є виразом катарсису (сліз).

Невиплакана «вчорашня сльоза», яку побачив у своєму оці головний герой (самогубець), є одним із ключових образів поеми Г. Чубая «Відшукування причетного». Неможливість випустити її з ока зумовлена неприродним способом настання смерті персонажа, ерзацом справжнього закінчення життя. Тож ця сльоза є символом неможливості завершити штучно перерване. Лише пройшовши своєрідну ініціацію, можна врешті здобути спокій у потойбіччі, «навчившись плакати».

Р. Кудлик, застосовуючи свій поетично-новелістичний прийом, розмірковує над цією темою у вірші «Очі…», де очі Музи поета на початку постають прихистком ліричного суб’єкта, виявлячи веселощі, але згодом набувають сумних барв, які спричинює плач.

Розділ 5
СИНЕСТЕЗІЯ В ЛІРИЦІ
ІГОРЯ КАЛИНЦЯ, РОМАНА КУДЛИКА ТА ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ

Демонстрація того, як той чи інший художній образ впливає на характер рецепції твору, дозволяє зазирнути у творчу «майстерню» авторів. Так вирізняємо ознаки їхніх оригінальних стилів письма, краще розуміємо мотивацію появи того чи іншого тропу[636].

У творчості всіх трьох авторів доволі часто спостерігаємо явище синестезії, себто «вираження в мовній семантиці фізіологічних асоціацій між даними різних видів відчуттів»[637]. Воно, щонайцікавіше, іноді виявляється й імпліцитно. Зокрема, це спостерігаємо у вірші Г. Чубая, де домінатну роль відіграють слухові та зорові відчуття:

Останній грім давно скотився з даху.
Стекло по ринві сонце і дощі...
І у саду дерева вже без страху
Вдягають позолочені плащі

Без боязні вдягають. Бо ніхто тут
за пишноту вже їх не осміє.
Займається на гіллі позолота
і сад багряним маревом стає,

і закипа гарячим водограєм,
і б’є крильми жаркими у вікно
Врочисто, гучно листя помирає,

[636] Див.: *Данчишин Н.* Поезія Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая крізь призму Франкового трактату «Із секретів поетичної творчості» / Назар Данчишин // Українське літературознавство. – 2016. – Випуск 80. – С. 123–146.
[637] Синестезія [Електронний ресурс] // Найповніший тлумачний словник української мови онлайн. – Режим доступу : http://www.eslovnyk.com/синестезія

А так вмирати вміє лиш воно[638].

Створення пейзажного малюнка розпочинається з опису персоніфікованих явищ природи, де **грім**, який **скотився з даху**, активізує в свідомості реципієнта як слуховий, так і дотиковий компоненти сприйняття. Зоровий змисл поряд із дотиковим виходить на перший план при згадці про **сонце**, яке разом із **дощами стекло по ринві**. Використання ж образу **дощів** разом із відчуттям дотиковим неодмінно активізує й слухове враження (шум, з яким дощ опадає).

Наступні рядки також демонструють цікавий зразок імпліцитного натяку відразу на кілька різних змислів. Так, образ саду поряд із зоровими контамінує й запахові відчуття. Персоніфіковані дерева, які «вдягають позолочені плащі», – приклад гармонійної синестезії зорового, дотикового та запахового змислів.

Знаковою тут є й та своєрідна гра з читачем, коли поет викликає певне враження, аби показати, що його (цього враження) у тексті немає або бути не повинно: «дерева вже **без страху** / вдягають позолочені плащі». У наступній строфі він повторює: «**Без боязні вдягають**», намагаючись передати відчуття спокою, з яким відбуваються подальші метаморфози. До речі, такий цікавий аспект поетичної майстерності, коли автор згадує про певні явища в контексті їхньої відсутності, І. Франко помітив у розгляді Шевченкового вірша, що починається з рядка «Я **не нездужаю** нівроку»[639]. Зокрема, він твердив, що Т. Шевченко «викликає в нас нервове занепокоєння, розширення зрачків, прискорене биття серця, почуття неясного болю, так що одинокий пластичний образ, який він подає нашій уяві – голодної плачучої дитини, набирає великої сили, домінує, так сказати, над усім іншими»[640].

---

[638] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – с. 60

[639] – «... схарактеризовано фізичний стан поета, але як? Аж двома негаціями. Ми розуміємо його, але наша уява не одержала ніякого пластичного образу» [*Франко І.* Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 35 / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 93].

[640] *Франко І.* Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів: у 50 т. Т. 35 / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 93

Подальшу гру з кольором ліричний суб'єкт Г.Чубая приправляє образами, зорієнтованими на активізацію й інших відчуттів. Так, образ гарячого водограю, з яким асоціюється осінній сад, зачіпає і дотиковий, і зоровий, і слуховий змисли (шум бризків фонтана). Важливою в цьому контексті є метафора, яка надає листю ознак птахів, що «б'ють крильми у вікно». Епітети «гарячий» (водограй) та «жаркі» (крила) прозоро натякають на стихію вогню, що до неї тяжіє колористика осені. Вогонь, своєю чергою, усвідомлюється як зоровим, так і дотиковим змислами, бо **сад**:

– «закипа гарячим водограєм» – реципієнта може огорнути страх опинитися поглинутим вогненною лавою, що вивергається з дерев, наче з вулканів;

– «б'є крильми жаркими у вікно» – перед очима постає картина пожежі, де крила уподібнюються до язиків полум'я, адже «займається на гіллі позолота».

Відтак, простежуємо й те, як гармонійно у тексті співіснують дві натурфілософські першооснови світу – вода (дощі, «стікання по ринві», водограй) і вогонь (займання, гаряче, жарке), що певним чином синтезує погляди представників ранньої античної класики, передовсім філософів Мілетської школи, Фалеса та Геракліта[641].

Увесь наведений Чубаїв текст виформовує перед читачем яскравий гучний образ осені. Власне, звук, стихання якого простежуємо впродовж тексту, де на початку ліричний суб'єкт-споглядальник описує завершальну фазу зливи («останній грім», кінець дощів, а отже, й відсутність страху в дерев, які «вдягають позолочені плащі»), в останній строфі раптово зростає: автор говорить про **врочисте** та **гучне** помирання листя. Закономірності природного циклу, народження одних і смерть інших – усе це спонукає до паралелей з онтогенезом людини й на те, що остаточно вагомість цього життя (чи залишить воно слід у пам'яті сучасного і прийдешніх поколінь)

[641] Див: Філософія Стародавніх Греції та Риму // Філософія: навч. посібник / Л. Губерський, І. Надольний, В. Андрущенко та ін.; за ред. І. Надольного. – 6-те вид., випр., і доп. – К.: Вікар, 2006. – С. 32–33.

можна осягнути по його завершенні. Листя – немовби своєрідний символ високого в людині, яка, усвідомлюючи свою скінченність, з удячністю приймає як дар життя, так і дар смерті.

Схожий мотив у контексті осмислення попередніх років життя розробив і Р. Кудлик у вірші, присвяченому Р. Іваничуку: «І душа забринить / наче птахом покинута гілка: / жаль – / **прозорість осіння** прийшла, / та пора пожинати плоди»[642]. Ця «прозорість осіння» сприймається як символ неприхованості того, ким людина є насправді – разом з опалим листям зникає й намул штучності. До слова, як пам'ятаємо, у поемі Г. Чубая «Говорити, мовчати і говорити знову» ліричний суб'єкт теж говорить про те, що «все стає справжнім лише під осінь / все стає очевидним лише під осінь»[643].

Цікаво простежити активізацію і поступову нівеляцію певних змислів у Чубаєвому вірші «Вдосвіта»: «Ми вийшли з ночі не озираючись / на кінчиках наших пальців ще / не прокинулось здивування і ми / безшелесними руками торкаємося всього що довкола // ще на кінчиках наших пальців / не прокинулось запитання // чи справді ми такі які ніколи / не озиратимуться / ми відчуваємо що із ночі нам / у спину дивляться дві сумні / заплакані зорі // але ми не озираємось // під звуки парадних маршів / безшелесно крокуємо по вулиці / ми ще не думаємо про те чому / ці марші звучать як колискові»[644].

Важливу роль у цьому тексті відіграє часте використання заперечної частки «не»: «на кінчиках наших пальців **ще** / **не прокинулось** здивування», «ще на кінчиках наших пальців / **не прокинулось** запитання», «ми **не озираємось**», «ми **ще не думаємо**». Відчуття дотику активізується, по суті, відразу після того, як наратор у першому ж рядку вірша згадує про ніч, з якої не озираючись вийшли «ми», а очі, відповідно, ще не призвичаїлися до денного світла. Мовби за інерцією ліричні герої продовжують сприймати явища довколишньої дійсності передусім за посередництва дотику, адже саме

[642] *Кудлик Р.* Яблуневі ліхтарі: Поезії / Роман Кудлик – Львів: Каменяр, 1979. – С. 47.
[643] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 222.
[644] Там само. – С. 59.

цей змисл, поряд зі слухом, виходить на передній план в умовах цілковитої темряви («безшелесними руками торкаємося всього що довкола»).

Остання строфа, де домінують образи, які активізують слухові відчуття, демонструє і своєрідний соціально-політичний контекст епохи: «під звуки парадних маршів / безшелесно крокуємо по вулиці / ми ще не думаємо про те чому / ці марші звучать як колискові». Оксимороном здаються «безшелесні» кроки під час маршів, однак хіба іншою могла бути атмосфера совєтського офіціозу, яку можна відчитати в цих, власне, «маршах», що «звучать, як колискові»? Чи не складається враження про те, що герої твору опиняються на вулиці міста саме під час демонстрацій, приурочених до днів комуністичних свят? Тож і вірш завершується своєрідними демідуендами, як і тодішня партократична система, що по завершенні так званої «відлиги» поступово скочувалася в епоху брежнєвського «застою».

Отже, постає запитання, чим була та ніч, з якої вийшли герої? Чи не минулим, позбавленим «принад» сучасності з її науково-технічним прогресом, але й зі значно змізернілою часткою правди?[645] Ким є дві заплакані зорі, що дивляться в спину «вийшлим»? Очима покинутої матері, від якої герої за прикладом головного персонажа «Я(Романтика)» М. Хвильового відмовилися заради участі в отих «маршах» як символі «нового радісного майбутнього»? А якщо так, то це очі справжності, яку герої вірша полишають, боячись озирнутися, аби не передумати.

Яскраво вирізняється акцентуванням на зорових та смакових відчуттях вірш Г. Чубая «Рушник». Зокрема, синестезію зорового та смакового змислів спостерігаємо на рівні епітетів, де чорне – гірке, червоне – солодке:

півень чорний

[645] Як уже згадувалося, схожу тему Г. Чубай порушив у вірші «Трава», де паростки дикої трави як символ знищуваної справжності, яка стала більмом на оці, дотиком прихованої первинності, прориваються крізь асфальт, намагаючись нагадати людям, що вони «також повинні щодня рости»: «ось я вже вам по пояс/ ось я вже вам по шию/ ось я вже вам по очі/ і дивлюся ув очі віщо/ ось я від вас уже й вища/ я трава» [*Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 64–65].

червоне гроно клює
і півневі тому
солодко-солодко
а півень червоний
чорне гроно клює
і півневі тому
гірко-гірко[646].

Опозиція «чорний – червоний» веде за собою цілу гаму асоціацій, що в українській мовній картині світу мають виразно символічний та емоційно забарвленний характер. Наприклад, Н. Шимків в аналізі творчості поетів-вісниківців, спираючись, з-поміж іншого, на дані Словника української мови, зазначає, що «за емоційною насиченістю чорному кольору, який символізує зло, смерть, страждання, війни, протиставляється червоний – символ повноти життя, свободи, радості і любові»; притім червоний – це також і «колір пролитої крові», а отже «символ жертви, страждання, пристрасті»[647]. Л. Шулінова в аналізі поезії М. Вороного теж пише про «традиційний негативний потенціал» чорного кольору («пересторога, туга, розпач, горе, смерть») та часто полярне трактування червоного (асоціює його з кольором сонця – джерелом життя, вогнем, але також і з кровопролиттям та смертю)[648]. Пам'ятаємо й відомий текст Д. Павличка, у якому ліричний суб'єкт осмислює роль і значення цих двох кольорів, переплетених у людській долі, як на материному вишитті («Червоне – то любов, а чорне – то журба»).

Виходячи із цих традиційних прочитань обох епітетів, можемо інтерпретувати Чубаєві образи як уособлення трагічної «дзеркальності» буття – радості зла (чорний клює червоне, і йому «солодко-солодко») та мученицького страждання добра (червоний клює чорне, і йому «гірко-

[646] *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 45.
[647] *Шимків Н.* Семантико-стилістична характеристика колірних епітетів у ліриці поетів «Празької школи» / Н. Шимків // Наукові записки Інститут журналістики. – К.: Інституту журналістики, 2006. – С. 17–19.
[648] *Шулінова Л.* Семантичне поле на позначення кольору в поетичному мовленні М. Вороного / Л. Шулінова // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. – 2001. – Вип. 4. – С. 107–109.

гірко»). Ці ж образи трактуємо і як вічне протистояння життя та смерті, адже їхнє переплетення не є взаємно корисним і гармонійним: червоне гроно як символ вітальності наповнює своєю енергією «чорного півня» – символа смерті, натомість чорне гроно отруює «червоного півня», позбавляючи останнього життєвих сил. Це ж і є відображенням «оксиморонності» земного життя, жорстокого парадоксу існування – злому добре, доброму зле.

Неймовірно багатою колористикою та музикальністю вирізняється збірка Р. Кудлика «Весняний більярд». Це не дивно, адже наскрізною ниткою книжки є тема оспівування весни. У вірші, який дав назву цілій збірці, читаємо: «Білі кулі розквітлих вишень, / білі кулі кульбаб – /роз- / ле- / тілися, / по / -ко- / тились / по зеленім сукну весни. / Торжествує азарт! / Рукави закасало сонце / і кий натирає / крихкою крейдою хмар... / Йде весняний більярд! / Кулі / влітають з розгону / в лузи вікон розчинених, / фіранки рвучи / на шкамаття! / Причащаймось їх сяєвом вічним! / Пиймо білий вогонь буяння! / І – / не хряскайте вікнами: / неспинний більярд весняний, / і шибки / на підлогу / зі свистом / бряжчать!»[649].

Уже перший рядок твору активізує у свідомості реципієнта щонайменше чотири змисли: «білі» – зору, «кулі» – дотику та зору, «розквітлих» – запаху та зору, «вишень» – запаху, зору, смаку. Склади, на які свідомо розбито дієслова «роз- / ле- / тілися, по / -ко- / тились», заповнюють собою цілі рядки, створюючи таким чином ефект візуалізації головної метафори твору – здмуханого вітром із дерев цвіту, який розлітається, немов кулі по зеленому сукну більярдного столу. У весняній забаві бере участь ціла природа: «Рукави закасало сонце / і кий натирає / крихкою крейдою хмар». Надзвичайно багата метафорика тексту зачіпає всі змисли: зоровий (епітети, що позначають колір, а також образи сяєва, вогню, вікон тощо), запаховий (буяння цвіту тощо), смаковий («**причащаймось** їх сяєвом вічним! / **Пиймо** білий вогонь буяння!» тощо), звуковий («шибки / на підлогу / **зі свистом /**

[649] *Кудлик Р.* Весняний більярд: Поезії / Роман Кудлик. – К.: 1968. – С. 3-4.

бряжчать; **не хряскайте** вікнами» тощо), дотиковий («сонце ... **кий натирає крихкою** крейдою хмар, фіранки рвучи» тощо).

Так само сильно наповнена кольором і музикальністю поема «Зелені радощі трави», ліричні герої якої впродовж тексту переживають численні трансформації. Так, у формі трави, коли «дерева гіллям бамкали в бубон сонця», «ми **шепталась зелено** [наявна синестезія слухових і зорових відчуттів, а імпліцитно й запахових; окрім того, зелений – колір, що має виразно позитивні конотації і асоціюється з молодістю, про що згодом – *Н.Д.*]: а які вони **зблизька ті хмари**? [зоровий змисл – *Н.Д.*]». Ставши птахами, герої «хлюпались [дотик – *Н.Д.*] в сонці [зір, дотик – *Н.Д.*] збиваючи [дотик – *Н.Д.*] бризки [дотик – *Н.Д.*] веселі [імпліцитно активізується слуховий змисл, адже епітет «веселі» може вміщувати в собі натяки на радісний сміх, яким посміхається персоніфіковане сонце – *Н.Д.*]».

Цікаво грає з кольором поетичний наратор Р. Кудлика й у вірші «Дерева поезії», де відстежуємо також риси Антоничевої поетики: ліричний суб'єкт у насиченому рефренами тексті просить кохану: «Не смійся з мене **оранжевими** від місяця губами [автор поряд із зоровим, завдяки образу губ, активізує й так званий нижчий змисл – дотиковий, і вищий – смаковий, адже місяць уподібнюється до фрукта, від якого губи героїні стали оранжевими; тож доречним є порівняння з віршем «Містечко» І.Калинця, де «... вечір на вечерю собі забаг, / місяця диню й сузір винограду»[650]], **блакитними** від місяця віями, **зеленою** від місяця тінню». А в «Прощанні з літом» (збірка «Листя дикого винограду», 1987) поет метафорично описує літнє буяння природи як оркестр «**зелених коників**», які з настанням осені «**зелені фраки** склали в чемодани, / поклали у футляри інструменти / і гонорар **зеленими купюрами** / їм виплатив зневажливо касир»[651]. Розгортання в поетовій свідомості асоціативного ряду до епітета «зелений», насичене зоровими (позначимо курсивом) та слуховими (позначимо підкресленою лінією)

[650] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 49
[651] *Кудлик Р.* Листя дикого винограду: Поезії / Роман Кудлик. – К.: Молодь, 1987. – С. 41.

враженнями допроваджує його (наратора) до символічного трактування цього кольору. Так, за допомогою образів зеленого забарвлення з'являється й іронічне сприйняття минущості, а отже – й поверховості «зелених музик», яке виявляє «касир»: «Він поважав лиш духові оркестри – / їх грімкотіння, завивання, / *блискіт міді*, / тож вслід ще й буркнув: / – **Молоде – зелене**!»

Тож у фіналі вірша постає не просто авторська гра з використанням кольору, а й глибоко вкорінена в народне світосприйняття символіка зеленої барви, адже відомо, що вислів «Молодий та зелений» означає «дуже молодий, без життєвого досвіду»[652]. Такий механізм утворення іронії реципієнт може відчитати на вищому рівні, – рівні, сказати б, мовної картини світу, адже йдеться тут не лише про вияв індивідуально-авторських інтерпретацій явищ природи, а й про явища, закодовані в культурі народу. Крім того, у фразі про «зелені купюри» (вочевидь, мова йде про американські долари) відчутна зверхність до примату матеріального збагачення.

У творчості І. Калинця, також знаходимо чудовий приклад майстерного поєднання слухових (передовсім музикальних) та зорових образів, яке він демонструє, зокрема, у вірші «Прадід»:

Смерком зі смерекової скрипки
добував прадід чистого золота тони,
що декою туги натомлені й скриті,
як золоті рибки, в небі тонули.

Смичок дельфіном літав по струнах,
сипав чумацьку дорогу каніфолі.
У пучках прадіда струменіли струми
нечувано високих вольтів[653].

[652] Словник української мови: в 11 т. Т. 4. – К.: Наукова думка, 1973. – С. 786.
[653] *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – С. 44.

Уже на рівні, сказати б, суто зовнішнього сприймання тексту (на рівні форми) чуємо неймовірно милозвучну гру асонансів та алітерацій, яку використовує поет: «Смерком зі смерекової скрипки», «У пучках прадіда струменіли струми» тощо. Однак, цим далеко не вичерпується краса впливу, яку створює на читача цей вірш. Гармонійно та природно в тексті поєднані образи, зорієнтовані на збудження передусім зорових і слухових відчуттів: «Смерком [зір] зі смерекової [запах, зір – *Н.Д.*] скрипки [слух, дотик – *Н.Д.*] / добував прадід чистого [зір – *Н.Д.*] золота [зір – *Н.Д.*] тони [можна сприймати як термін, використовуваний в галузі двох видів мистецтва – музики та живопису; отже, активізується слух, але також і зір, адже це «тони чистого золота» – *Н.Д.*], / що декою [дотик або зір – *Н.Д.*] туги натомлені [дотик – *Н.Д.*] й скриті [неприступні для зору – *Н.Д.*], / як золоті [зір – *Н.Д.*] рибки, в небі [зір – *Н.Д.*] тонули [дотик – *Н.Д.*]».

Силу музики, яку виконував прадід, показано за допомогою поширеного тоді в поезії використання слів із сфери природничих наук (мабуть, найкращим прикладом поета, який вибудовував свою метафорику на основі такої лексики у той час був І. Драч), однак пластичність образу досягнена передусім завдяки синестезії дотикового, слухового та зорового змислів: «У пучках [дотик – *Н.Д.*] прадіда струменіли струми [дотик, слух – *Н.Д.*] / нечувано [слух – *Н.Д.*] високих вольтів [дотик– *Н.Д.*]». Цікаві образи й у вірші «Повернення»: «Розбуяна орда празілля і буй-трав / вже залива по обрії чорнозем, / над нею сонце – степовий тиран / обточує мечі від зимових корозій. // Вискакують із пнів, заслухані у нас, / гнучкі антени срібних літорослів, / коли ж то ми на перехресті трас, / зустрівшись, вибухнем, як постріл»[654].

Важливу роль у першому рядку відіграє запаховий змисл («**Розбуяна** орда **празілля** і **буй-трав»**). Окрім того, тут відчитується алюзія до літописної легенди про євшан-зілля, яке повертає людині пам’ять про те, звідки вона родом. Градація образів зворушує в реципієнта зорові та дотикові

[654] Там само. – С. 48.

відчуття («вже залива по обрії чорнозем, / над нею сонце – степовий тиран / обточує мечі від зимових корозій»).

Тут наратор Калинця знов-таки використовує поширене в українській поезії 1960-х років метафоричне перенесення слів із сфери сучасного урбанізованого середовища до опису явищ природи: «Вискакують із пнів, заслухані [слух – *Н.Д.*] у нас, / гнучкі [дотик – *Н.Д.*] **антени** срібних [зір – *Н.Д.*] літорослів [запах, зір – *Н.Д.*]». Останній рядок вірша активізує передусім слухове відчуття: «зустрівшись, **вибухнем**, як **постріл**» (це стає своєрідним вістрям твору).

Яскраву гру світла і кольорів спостерігаємо, зокрема у віршах «Ікони», «Килими», «Писанки», «Вітражі» тощо. Власне, ці тексти демонструють глибокий зв'язок ліричного суб'єкта І. Калинця з традиціями предків. Найпоказовіше це, мабуть, проявлялося у вірші «Ікони», де «святі дивилися урочисто / на світ гарячо-жовтий / не візантійськими очима, / а малярів із Жовкви». Тут перед читачем розкривається світ, сповнений буянням найрізноманітніших фарб: «квітчасто-золоті фони», «шати червоні», «світ гарячо-жовтий» (останнє поєднане з дотиковим враженням) тощо. Окрім того, відчитуємо відсилання до вже згадуваної в інших текстах збірки (а це не лише «Повернення», а й, зокрема, вірш «Вітер», де поряд з мотивом далекої дороги є й образ батьківського дому: «... чадо моє – Ярославна, / мужу в поганські пустелі/ вітер отецький послала»[655]) літописної легенди про євшан-зілля, де під останнім якраз розуміємо стару церковцю, що нагадує героєві про рідний дім: «пахло далеким домом/ і дерев'яною церквою» (збудження запахового відчуття). Цікавий вигляд має поєднання зорових та слухових образів і в «Килимах»: «На арфах [слух – *Н.Д.*] предвічних кросен тчуть [дотик – *Н.Д.*] барвисті [зір – *Н.Д.*] мелодії [слух – *Н.Д.*] килими [зір, дотик – *Н.Д.*]».

[655] Там само. – С. 17–18.

У циклі «Нинішня весна» третьої за ліком Калинцевої збірки «Коронування опудала» (1969) натрапляємо на яскравий приклад вибудовування структури вірша на основі дотикових відчуттів:

випадковосте

все **стече** з тебе
як **вода** з **пір'я**

а мені на **плечі**
завдай гіркоту

камінь сумніву
завдай

чи ти випадковосте
мені суджена[656].

Абстрактні поняття випадковості та сумніву ліричний суб'єкт осмислює сповненим болю від тягара їхньої складності («на плечі завдай гіркоту, камінь сумніву»). З'являються неприємні відчуття холоду («все **стече** з тебе / як **вода** з **пір'я**»), фізичного та психологічного тягарів («мені на **плечі** [дотик – *Н.Д.*] / завдай гіркоту [смак – *Н.Д.*] // **камінь** [дотик – *Н.Д.*] сумніву»). Ліричний суб'єкт намагається отримати відповідь на питання про майбутню долю, якої він не зможе уникнути.

Інший вірш із цього циклу, навіяний якимось ностальгійним смутком від непевності за майбутнє, демонструє перед нами майстерну гру зі символікою кольорів:

[656] Там само. – С. 103.

я подарувавши білий день відходжу
я подарувавши голубий день відходжу
я подарувавши червоний день відходжу
чи подарувати тобі ще один день відходячи

був для тебе білий день моє волосся
був для тебе голубий день мої очі
був для тебе червоний день мої уста
але не було дня який би міг бути

лишаю пам'ять білого дня на чорний
лишаю пам'ять голубого дня на чорний
лишаю пам'ять червоного дня на чорний
але завжди бракуватиме одного дня на чорний[657].

Ліричний суб'єкт за допомогою численних рефренів ніби перебирає час на вервиці днів, постійно стикаючись із нестачею якогось одного (може, найкращого) дня – того, якого не подарував коханій; того, якого не було.

Кожна з трьох строф вирізняється особливостями використання граматичного часу дієслів: у першій – герой відходить (теперішній час), лишивши на згадку коханій подаровані миті (минулий час); у другій – описує, якими були дні, що минули; у третій – поєднання теперішнього і минулого («лишаю пам'ять») переходить у невтішну проекцію в майбутнє («завжди бракуватиме одного дня»).

Розкрита у другій строфі позитивна конотованість білого (волосся), голубого (очі) та червоного (уста) кольорів, якими позначено дні, наприкінці твору потрапляє в глухий кут «чорного дня». Фразеологізм «лишити на чорний день» означає відкласти щось (зокрема, матеріальні заощадження) на важкі (складні) часи. На гадку відразу спадає відома метафора, яка потрапила

[657] Там само. – С. 105

до нас з англійської мови: «Час – це гроші». У цьому контексті, «грішми» (цінністю) для героїв вірша були, власне, дні, проведені разом. Нестача часу, проведеного вдвох, і є причиною трагічного настрою ліричного суб'єкта.

Висновки до розділу 5

У текстах Г. Чубая, Р. Кудлика та І. Калинця є чимало спільних та відмінних рис. Найприкметнішим є те, що всі троє насичували свої вірші яскравою метафорикою, часто застосовуючи прийом синестезії.

Поезії Г. Чубая притаманна своєрідна гра з читачем, пов'язана з активізацією та поступовою нівеляцією певних чуттів. Досягнута вона шляхом багаторазового повторення заперечної частки «не» (як-от у вірші «Вдосвіта»), підсилення образу рефреном із прийменником «без» (у вірші «Останній грім давно скотився з даху…»). Крім домінантних зорових та слухових образів, у поезії Г. Чубая помітне місце посідають образи, пов'язані з дотиковими та смаковими відчуттями. Приміром, у тексті «Рушник», де йде мова про візерунок на вишитому рушнику, на якому зображені чорний та червоний півень, що клюють відповідно червоне та чорне грона (перше гроно солодке, друге гірке).

Твори Р. Кудлика повні багатих на колористику та музикальність пейзажів. Зокрема, у вірші «Весняний більярд» яскраво описана краса весняної природи. Важливу роль у ньому відіграють зорово-запахові образи цвітучих дерев, а також смаково-дотикові образи «білого вогню буяння», який ліричний суб'єкт твору закликає «пити». Як і у віршах Г. Чубая, у творах Р. Кудлика наявна глибока символіка кольорів. Приміром, зелений асоціюється з молодістю та недосвідченістю й водночас (іронічно) із грішми, якими із «зеленими музиками» («кониками») розплатився «касир».

Слухові та зорові образи мають провідне значення й у поетиці І. Калинця. Приміром, у вірші «Прадід» мова йде про музичні «тони чистого золота», які зі скрипки добував головний герой. Важливим аспектом, особливо в ранніх Калинцевих збірках, були метафоричні перенесення слів зі

сфери сучасного авторові науково-технічного прогресу на явища природи, що часто, («струми високих вольтів» у пучках прадіда, «гнучкі антени срібних літорослів», «бомбовоз джмеля» тощо). Часто ключову роль у віршах на філософську тему відіграють дотикові відчуття (приміром, вірш «Випадковосте…», де абстрактні поняття випадковості й сумніву відрефлексовані крізь призму тягаря їхньої складності). Є у спадщині І. Калинця вірші, де домінують зорові чуття (як-от «Ікони», «Килими», «Вітражі», «Писанки» тощо). Особливо вирізняється вірш «Я подарувавши білий день відходжу…», у якому ліричний суб'єкт осмислює символіку кольорів, насичену семантикою паремій (так, за гроші в цьому тексті слугують дні – білий, голубий, червоний; їх герой заощаджує на «чорний день»).

Отож цілком закономірно, що найістотнішими в текстах досліджуваних поетів були образи, які активізували вищі (зоровий та слуховий) компоненти сприйняття, дещо менше – дотиковий, і найменше – запаховий та смаковий (роль останніх зростає в любовно-еротичних віршах, зокрема, поемі «Зелені радощі трави» Р. Кудлика та інших творах).

ВИСНОВКИ

На підставі аналізу поезій трьох авторів – Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая – у дисертації здійснена спроба окреслити історико-літературне тло епохи 1960–1970-х років. В основі поліфонії поетичних світів досліджуваних авторів лежать спільні образи й теми, які вони розпрацьовують (кожен по-своєму). Передусім це:

1) образ «тюрми» та замкненого простору, що спонукає звернення до філософії екзистенціалізму;
2) образ «верби» та її «відчинення», що символізують визволення духу із в'язниці тодішніх реалій;
3) критика «ерзаців» та несправжнього існування;
4) образ «трави» як втілення справжності та вітаїзму;
5) образ «дороги» як втілення власного творчого шляху;
6) сакральність еросу як протистояння танатосу;
7) виміри мовчання, наявні в метафорах осені та сльози.

Зокрема, у тогочасних текстах досліджуваних авторів помітне місце займає образ **«тюрми»**, сам страх перед якою створює «замкнений простір» довкола героїв поезій. Вони часто опиняються мовби «закинутими» в недружній світ, як-от ліричний суб'єкт «Новели про кулю» Р. Кудлика, що з настанням вечірніх сутінків стає заручником «кулястої» кімнати, яка від його найменшого поруху може покотитися. Герої поезій, як їхні автори, часто опинялися в межових ситуаціях, які вимагали від них осмисленого вибору. А це спонукало зацікавлення філософією екзистенціалізму, яка резонувала з реаліями боротьби вільнодумних людей у підневільному соціумі. І кожен зі згаданої трійки поетів протистояв пресингу автоританої системи по-своєму – Р. Кудлик публічно виступив проти першої хвилі арештів шістдесятників у 1965 р., за що його звільнили з роботи і потім перешкоджали в кар'єрі, Г. Чубая за «самвидавну» діяльність (зокрема, за виданий альманах «Скриня») арештували і протримали за ґратами три доби, І. Калинець за свою

поезію та патріотичну позицію відбув покарання в концтаборі (6 років) та на засланні (3 роки).

Поезія та загалом рефлексія над вагою художнього слова слугувала засобом виходу із в'язниці реалій, що поміщали митців у фізичну та духовну неволю. Зокрема, про це свідчить спільний для поезій І. Калинця та Г. Чубая образ **«верби»**, «відчинення» якої слугує засобом розірвати ґрати неволі. У тексті І. Калинця, написаному в концтаборі (у так званій «малій зоні») й адресованому доньці Звенславі, верби, побачені на картині А. Манастирського, дозволяють ліричному суб'єктові повернутися на Батьківщину, до своєї рідні («ввійти до них» через вербу). Образ цього дерева викликає в нього декілька культурологічних асоціацій, однією з яких є українська народна казка про Ганну-панну. «Відчинення» верби для ліричного героя І. Калинця – це передусім можливість знову побачити красу рідної землі та близьких людей.

У першому вірші із циклу «Пісня про золоті клітки» (для Валентина Мороза) авторства Г. Чубая також є метафора «відчинення» верби. Однак, у цьому тексті листя «зачинилося і не відчиняється», ключі від його «дверцят» закопані в місті. Атмосфера неволі не дозволяє вербовим «котикам» стати листям, що уособлює закритість і внутрішню ізоляцію людини в підневільному суспільстві: вона зачиняє двері свого «я», боячись його заманіфестувати.

Важливими у творчості І. Калинця та Г. Чубая є **критика «ерзаців»** та прирученості існування. Приміром, електричне світло із Чубаєвого вірша «Летять шпаки…» (за аналогією з «газонами» у його вірші «Трава» чи «головкою сірника» як символом приручення вогню у циклі «Мертва природа» І. Калинця) позначає своєрідну імітацію справжності – ерзац, копію істинного існування. Воно дочасово може задовольняти потреби поневолених «шпаків», що потрапили у «золоту клітку» і не вгавають співати про неї пісні. Та незважаючи на проміння «електричного світла», морок у творі стає ще більшим, а отже уярмлення людини (конкретніше, митця,

поета) у суспільстві, збудованому на засадах тоталітарної ідеології, сильнішає.

Власне, у вже згаданому Чубаєвому вірші «Трава» стандартизований вигляд підстриженого газону (кліше, несправжньої екзистенції) постає антиподом паростків дикої трави, які проростають крізь асфальт, що намагається заглушити голос свободи. І. Калинець у поезії «Душі в дорозі» зі збірки «Дванадцята сумна книжка» («Невольнича муза») наділяє траву такими самими вітаїстичними рисами, які попри те поєднуються з її беззахисністю супроти сил людини і природи. З трави, до речі, себто з первинного свого стану, починають свій життєвий шлях герої поеми Р. Кудлика «Зелені радощі трави», перевтілюючись згодом на птахів і людей.

Дисонанс, спричинений зіткненням ідеального світу поезії з реальним світом тогочасної епохи «застою», особливо рельєфно відображений у поезії І. Калинця. Так, що світ ідеалів, який створив ліричний герой поета у перших двох збірках («Вогонь Купала» та «Відчинення вертепу»), стикнувся із жорстоким світом дійсності, що дедалі виразніше став проступати на поетичному полотні в його наступних книгах. Уся поетична дорога І. Калинця – це, по суті, рух до «залізних стовпів», що підпирають «небо Вітчизни»; образу із Шевченкового дитинства, актуалізованого вже у першій збірці «Вогонь Купала». По закінченні шляху сам поет має стати таким «залізним стовпом» – Атлантом для своєї культури.

Тож одним із ключових образів І. Калинця є **«дорога»**. «Ковтни мене, біла дорого», – промовляє поетичний голос уже в першому вірші поетової дебютної збірки. Себто ліричний герой І. Калинця означив власну ходу назустріч своїй «хресній» дорозі, що уособлює Музу та натхнення. Підпираючись «костуром ямбів» і надягнувши «кирею традицій», він по-сковородинськи помандрував у світ вертепу поезії, втікаючи від сучасного «віку атомного». А в тексті «Душі в дорозі» зі збірки «Дванадцята сумна книжечка», написаній в ув’язненні, вже сама дорога «рухається» у напрямку до ліричного героя І. Калинця, керуючи його пересуванням у просторі.

Натомість у поетиці Г. Чубая на прикладі тематично пов'язаних між собою віршів «Чоловік» та «Жінка» простежене осмислення неозначеності й водночас всеохоплюваності напрямків руху вітаїстичної сили творчості, яка простує навіть усупереч бездоріжжю. У першому вірші автор порушує екзистенційне питання наповнюваності існування змістом – дорогою, яка потім щезає (як і скінченне життя людини, про що їй відомо заздалегідь). У другому тексті керунок руху жінки-річки теж не визначено: «її волосся», «її тіло» течуть «невідомо куди».

Таким чином, між поезіями І. Калинця та Г. Чубая початку 1970-их років існує інтертекстуальний зв'язок, що полягає у своєрідному поетичному діалозі. Творчі дороги І. Калинця та Г. Чубая, починаючись автономно, перетнуться як у реальних обставинах (товаришуванні та подальшій трагедії 1972 року, коли Г. Чубая примусили свідчити на судових процесах проти Ірини та Ігоря Калинців), так і в художніх творах. До розуміння складних образів віршів одного поета можна віднайти ключі у творчості іншого, і навпаки. Це взаємопояснення не береться нізвідки – воно зумовлене спільним часом, спільними екзистенційними проблемами, які поставали перед поетами. Є тексти, у яких автори покликаються на імена чи твори один одного безпосередньо або ж опосередковано. Наприклад, ідеться про присвячений І. Калинцеві вірш Г. Чубая «Хроніка», цикл І. Калинця «Нічною Одіссеєю», збірку І. Калинця «Спогад про світ», епіграфом до якої є рядки з «Плачу Єремії» Г. Чубая тощо. Обоє з них рясно послуговуються мовою біблійних символів, зокрема, коли виводять образ пророка, говорять про воскресіння, описують кохання.

Промовистою темою у творчості І. Калинця, Г. Чубая та Р. Кудлика стало осмислення **«мовчання»**. Воно виявляється на різних рівнях та через різні метафори. Так, І. Калинець розглядає тему протиборства мови та мовчання – слова і порожніх слів (тиші). У його поезіях наявні різні (позитивно та негативно конотовані) вияви мовчання, як-от Митуси, з ким асоціювалися поети-політв'язні 1960-их років, та Бояна, з ким асоціювалися

офіційні одописці режиму, що водночас замовчували правду. Зокрема, переосмислення позитивно конотованого ставлення до мовчання з народних прислів'їв бачимо в одному з текстів циклу «Стихотвори про зречення»: мед того мовчання є найгіркішим полином, а золото мовчання – заіржавілою бляшкою.

Збірка «Підсумовуючи мовчання» І. Калинця починається з текстів, якими ліричний герой намагається дошукатися до початків Слова – до тих джерел та основ, з яких воно виникає. З поступовим рухом далі, вглиб збірки, те слово дужчає. Але закінчується вона осмислюванням природи мовчання. Таким способом читач може переживати разом із героєм різні емоційні стани впродовж одного великого циклу. Слово народжується, росте, молодіє, стає зрілим, зістарюється, вмирає. Воно набуває різних тембрів і регістрів. Це своєрідна біографія слова, історія поезії, яку повідомляє наратор.

Схожу «схему» розгорання і стихання слова спостерігаємо й у концепції поетичної творчості Г. Чубая. Його перша збірка маніфестує появу «Постаті голосу», а останній написаний текст (поема «Говорити, мовчати і говорити знову») ніби ставить крапку в життєвому циклі Чубаєвої поезії, лишаючи навіть у мовчанні своє слово.

Тема протиставлення мови та мовчання як світла й темряви яскраво виражена й у циклі «Досвід вірша» зі збірки «Підсумовуючи мовчання» І. Калинця. Історію «короткого кохання», описану в цьому циклі, варто сприймати як стихійну пристрасть, яку розпалює Муза, Поезія (Вірш). Поет віддається тій пристрасті, впольовує, як вогонь, Слово, але по здійсненні священного акту творення, відчуває спустошеність. Отже, на прикладі цього циклу І. Калинця бачимо розгорання, горіння, загасання і вмирання слова: ніч – ранок – день – вечір – знову ніч, себто знову мовчання.

Утім, тема мовчання та мови, крім суто поетологічного опрацювання, в інших текстах І. Калинця набуває також і конкретного політичного забарвлення. У вірші «Ліс» зі збірки «Карпат або посельська книжечка», написаній на засланні, ліричний суб'єкт осмислює втрату голосу мови: коли

звичні прийоми складання слів перестали спрацьовувати, мова позбавляється здатності промовляти, стаючи оксимороном, себто тишею. Тож ліс без перелітних пташок – це метафора мови без її мовців. Відчитується, отже, тема «росіянізації», асиміляції корінних народів з боку загарбника, вочевидь, передусім спрямованої проти народу українського.

Мовчання в поетиці Г. Чубая, як і в І. Калинця, теж є синонімом згасання світла, насування пітьми – це, зокрема, простежуємо на прикладі поеми «Говорити, мовчати, говорити знову». Тож метафора сутінків співвідноситься з поняттям «мовчання» у творчості обох поетів. Ліричний суб'єкт Чубаєвої поеми асоціюється з Місяцем, світло якого посеред ночі намагаються загасити кати; сяйво Місяця – це голос поета, якого хочути примусити мовчати.

Мовчання у творах трьох авторів також символізує метафора **«осені».** Характерними тут є мотиви «відлітання лісу», поширені в поезії Г. Чубая та Р. Кудлика. Для останнього осінь часто постає втіленням минання молодості та настання старості. Образ осені в І. Калинця часто насичений впливом суспільно-політичних реалій кінця 1960-х – початку 1970-х років, у яких опинилися «поети-Митуси». Прикладом цього може слугувати цикл «Обеліски диму» зі збірки «Підсумовуючи мовчання», де, зокрема, спалення книжок уособлює замовкання голосу забороненої української історії та культури.

Іншою метафорою, над якою рефлексують поети, є **«сльоза».** Для ліричного героя Ігоря Калинця сльози (плач) як вияв страждання асоціюються з «Квіткою Поезії». Життєствердна сила природи, що проявляється в стихійності та неочікуваності появи (народження) диких рослин, стає синонімічною так само непередбачуваному постанню вірша – втіленню катарсису, сліз (цикл «Золота просіка» зі збірки «Дванадцята сумна книжечка»). Розширює цю тему І. Калинець у поемі «Вероніка. Сльоза» зі завершальної збірки «Невольничої музи» («Ладі і Марені»), де через метафору плачу акцентує увагу на пізнанні людського в конкретній людині.

Сльоза також постає одним із ключових образів поеми Г. Чубая «Відшукування причетного». «Тисяча двійників», які з'являються в тексті, теж уособлюють несправжність, «ерзаци», породжені несправжністю, а саме неприроднім способом настання смерті персонажа.

Промовистим образ «сльози» у поезії Р. Кудлика є насамперед у вірші «Очі …». У ньому поет застосовує своєрідний «новельний» принцип побудови поетичного тексту. Очі, що, ймовірно, належать Музі героя, перетворюються на зброю, знаряддя покарання. Вони – моральний імператив, що в разі нечесності героя здатні його вбити.

Крім того, у поетиці трьох авторів чільне місце займає зведена до сакрального культу тема **еросу**. Осмислення сексуального аспекту у їхніх поезіях відбувається в категоріях релігійної парадигми. Зокрема, ця тема яскраво розкрита в поемі «Зелені радощі трави» Р. Кудлика, циклі «Автопортрет з крилом архангела» та поемі «Осіння Магдалина» І. Калинця, а також у поемі «Марія» Г. Чубая. Помітними в цих поезіях є інтертекстуальні зв'язки образів із текстів різних авторів. Наприклад, образ трави, що перетворюється на птаху, слідом за Р. Кудликом використовує й Г. Чубай.

Дуже багато біблійних алюзій містять «Автопортрет з крилом архангела» та «Осіння Магдалина» І. Калинця, поема «Марія» Г. Чубая. У цих текстах релігійні образи слугують своєрідним очищенням сфери сексуального, освяченням її вищими небесними силами. У центрі цих творів перебуває образ жіночого начала. Через створення своєрідних поетичних апокрифів, які своїми сюжетами відсилають читача до Святого письма, поети розмірковують у цих творах про двоїстість образу Жінки, її святість і гріховність. Автори творять своєрідну поетичну «релігію», яка, проте, не претендує на суперечку з релігією християнською, звідкіля вони беруть широкі тематичні пласти для творчого переосмислення у своїх текстах.

Символічно, що ця вітаїстична тематика межує з образами Танатосу – смерті, яка настигає ліричних героїв як справедливий, хай часто і болючий, підсумок їхніх учинків за життя.

Таким чином, запропонований у дослідженні погляд на творчість Р. Кудлика, І. Калинця та Г. Чубая по-новому розкриває характер їхньої рефлексії на дійсність 1960–1970-х років, демонструє особливості їхніх поетичних пропозицій як осібно, так і у взаємозв'язках між собою та епохою. Це сформувало поліфонію їхніх поетичних світів, в основі якої лежать перегуки схожих образів, що по-своєму проявляються у творчості кожного із досліджуваних авторів. Це той винятковий випадок, коли три самобутні постаті зі своїм унікальним голосом спільно створюють, так би мовити, тривимірний портрет усього, що по сей і по той боки поетових реальностей. Три перспективи, що сходяться в одну кінцеву точку поетичного безсмертя, яке ніколи не стане крапкою.

Також дослідження відкриває перспективи для подальших студій творчості поетів періоду шістдесятництва, зокрема через пошук нових інтертекстуальних зв'язків між авторами та висвітлення особливостей їхньої «поетичної комунікації» в розрізі спільної історичної доби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Аббаньяно Н.* Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм. / Nicola Abbagnano; перевод с итальянского А. Зорина. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – 506 с.
2. *Антонич Б. І.* Повне зібрання творів / Передмова М. Ільницького; Упорядкування і коментарі Д. Ільницького. – Львів: Літопис, 2009. – 968 с.
3. *Бачук А.* Т. С. Еліот у рецепції Грицька Чубая: генетико-контактний і типологічний аспекти / А. Бачук // Молодий вчений. – 2014. – Вип. 6 (9). – С. 70–73.
4. *Василишин І.* Віртуальний світ українського екзистенціалізму (Ю. Косач і В. Домонтович) / Ігор Васиишин // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 70–75.
5. *Віват Г.* Інтерпретація філософії екзистенціалізму в дисидентській ліриці / Ганна Віват // Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності: монографія. / Ганна Віват – Одеса: ВМВ, 2010. – С. 66–86.
6. *Вінграновський М.* Григорій Чубай – ще одне печальне ім’я... / М.Вінграновський //Літературна Україна. – 1984. – 2 серпня. – С. 4.
7. *Галич О, Назарець В, Васильєв Є.* Теорія літератури: Підручник / Олександр Галич. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
8. Ганна-панна. Українська народна казка [Електронний ресурс] // Українські народні казки. – Режим доступу: http://proridne.org/Українські народні казки/Ганна-панна.html
9. *Гарасим Я.* Менестрель ночей осінніх: орація епідактична (Романові Кудлику – 70) / Ярослав Гарасим // Українське літературознавство. – 2011. – Випуск 73. – С. 3–10.
10. *Гнатюк О.* Від упорядника збірки / Оля Гнатюк // Пробуджена муза: Поезії / Ігор Калинець. – Варшава: 1991. – С. 3–27.

11. *Гольник О.* Апокаліптичний мотив і сюжет у ліриці й есеїстиці Є. Маланюка / Оксана Гольник // Міф у художньому світі Євгена Маланюка: Монографія / Оксана Гольник. – Кропивницький: Імекс – ЛТД, 2013. – С. 92–153.
12. *Горинь В.* Виноградник Романа Кудлика [Електронний ресурс] / Василь Горинь. – Режим доступу: http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/22/Horyn_Paradyhma-6.pdf
13. *Гундорова Т.* Кітч і література / Тамара Гундорова. – К.: Факт, 2008. – 284 с.
14. *Гусар-Струк Д.* Невольнича муза, або як «орати метеликами» / Данило Гусар-Струк // Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: УНВ «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 7–31.
15. *Ґонґ А.* Маніфест Альфа. Поезії / Альфред Ґонґ. – Чернівці: Книги – XXI, 2015. – 256 с.
16. *Данчишин Н.* Діалог поезій Ігоря Калинця та Грицька Чубая / Назар Данчишин // Альманах «Болгарська україністика». – 2020. – Брой 9. – С. 91–109.
17. *Данчишин Н.* Мовчання і «мова сльози» у поетичних світах Ігоря Калинця, Григорія Чубая і Романа Кудлика / Назар Данчишин // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки – 2019. – №1.– С. 4–8.
18. *Данчишин Н.* Образ тюрми в поезії. Поезія як вихід із тюрми / Назар Данчишин // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Вип. 67 (матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція») – 2018. – С. 24–28.
19. *Данчишин Н.* Поезія Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая крізь призму Франкового трактату «Із секретів поетичної творчості» / Назар Данчишин // Українське літературознавство. – 2016. – Випуск 80. – С. 123–146.

20. *Данчишин Н.* Поезія Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая у вимірі екзистенціалізму / Назар Данчишин // Південний архів (філологічні науки). – 2017. – Вип.70. – С. 12–16.
21. *Данчишин Н.* Поезія І. Калинця, Г. Чубая та Р. Кудлика як творча опозиція до засад соцреалізму / Назар Данчишин // Збірник за матеріалами міжнародної конференції «Україна–світ» Мюнхенського університету Людвига-Максиміліана – 2016. – С. 306–315.
22. *Данчишин Н.* Поліфонія образу осені в поезії Романа Кудлика, Григорія Чубая та Ігоря Калинця / Назар Данчишин // «Поезії дивнії чари». Франкознавчі та інші студії / НАН України. Інститут Івана Франка. – Львів, 2020. – С. 338–351.
23. *Данчишин Н.* Роман Кудлик: екзистенціалізм поезії в новелах / Назар Данчишин // Буковинський журнал – 2019. – №2 (112). – С. 146–154.
24. *Дзюба І.* Україна – Росія: концептуальні основи гуманітарних відносин [Електронний ресурс] / Іван Дзюба. – Режим доступу: http://izbornyk.org.ua/rizne/dros.html
25. *Жигулін А.* Гідний подиву талант / Анатолій Жигулін // Дніпро. – 1983. – №9. – С.119.
26. *Журавльова Н.* Повтор як експресивний засіб у поезії А. С. Малишка / Н. Журавльова // Вісник Запорізького державного університету: Філологічні науки. – 2001. – Вип. 1. – С. 1–5.
27. *Загороднюк О.* «Безплідна земля» Т.С. Еліота та «Відшукування причетного» Г. Чубая як модерні спроби міфотворчості / Оксана Загороднюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2018. – Вип. 67(2). – С. 154–165.
28. *Загороднюк О.* Досвід мовчання. Аналіз двох поезій Григорія Чубая / Оксана Загороднюк // Spheres of Culture / Ed. by Ihor Nabytovych – 2014. – Vol.9. – С. 122–127.

29. *Забужко О.* Замість передмови: дві алогії на калинову тему / Оксана Забужко // Зібрання творів: У 2 т. – Т. 1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004. – С. 5–14.
30. *Зілинський О.* Дім за зорею / Орест Зілинський // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії / Упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський. – Львів: Каменяр, 1989. – С. 87 – 110.
31. *Іваничук Р.* Література і держава. – Авторський цикл лекцій для студентів українського відділення філологічного факультету / Роман Іваничук. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 108 с.
32. *Іванишин П.* Українське літературознавство постколоніального періоду / Петро Іванишин. – К.: ВЦ «Академія», 2014. – 192 с.
33. *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені вуста: Поезія Ігоря Калинця / Микола Ільницький // Бібліотека альманаху українців Европи «Зерна». – Вип. 28 (36) – Париж – Львів – Цвікау: 2001. – 192 с.
34. *Ільницький М.* Час снігів, час прощання / Микола Ільницький // Дзвін: Часопис Національної Спілки письменників України. – 2019. – Випуск 3(893). – С. 242 – 244.
35. *Калинець І.* Автобіографія / Ігор Калинець // Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 19-20.
36. *Калинець І.* Зібрання творів: У 2 т. – Т.1: Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004 – 416 с.
37. *Калинець І.* Не зрадити його ідеали й ідеали поезії: Слово при отриманні Шевченківської премії / Ігор Калинець // Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 23–24.
38. *Калинець І.* Невольнича муза / Ігор Калинець // Поезія у двох томах. Том 2 / Ігор Калинець. – Львів: Друкарські куншти, Сполом, 2014. – 376 с.

39. *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973–1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – 452 с.
40. *Калинець І.* Поезії з України / Ігор Калинець. – 1970. – 126 с.
41. *Калинець І.* Поезія Антонича найбільше відповідала моєму світовідчуванню… [Електронний ресурс] / Ігор Калинець. – Режим доступу: http://litakcent.com/2009/02/10/ihor-kalynec-poezija-antonycha-najbilshe-vidpovidala-mojemu-svitovidchuvannju/
42. *Калинець І.* Покелішкуймо, брате, Тарасе Мельничуку! / Ігор Калинець // Князь роси. Вибрані вірші / Тарас Мельничук. – Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. – С. 236 – 249.
43. *Калинець І.* Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – 542 с.
44. *Камю А.* Міф про Сізіфа. Есе / Альбер Камю; укр. пер. О. Жупанського. – К.: Портфель, 2015. – С. 4–94.
45. *Кара-Васильєва Т.* Олексій Роготченко. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм [Електронний ресурс] / Тамара Кара-Васильєва. – К.: Фенікс, 2007. – Режим доступу: http://www.mari.kiev.ua/PDF_2010/MIST_7-2010/240-247.pdf
46. *Клочек Г.* Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетики / Григорій Клочек // Слово і Час. – 2007. – № 4. – С. 39–45.
47. *Ковальчук І.* Рецензія на книжку Тадея Карабовича «Портрет з крилом архангела. Про поезію Ігоря Калинця» / Ірина Ковальчук // Дух і літера: Польські студії. – №22. – С. 337–338.
48. *Костанкевич І.* Сучасна українська література: стилі, покоління, творчі індивідуальності: навч. посіб. / Ірина Костанкевич, Вікторі Сірук. – Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2012. – 328 с.

49. *Костенко Л.* Триста поезій / Ліна Костенко. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. – 432 с.
50. *Коцюбинська М.* Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури / Михайлина Коцюбинська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 70 с.
51. *Кравець Д.* Бентежний світ поезії Грицька Чубая / Д. Кравець // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – № 7. – С.155–159.
52. *Кравченко І.* Основи музичного аналізу в роботі хореографа / І. А. Кравченко. – Херсон: 2009. – 30 с.
53. *Криса Б.* Необарокові грані поетики Ігоря Калинця // Літературознавчі зошити. – Вип.1. – Львів, 2001. – С. 38-45.
54. *Крупач М.* Дорога крізь лукавство «сильних» / Микола Крупач // Літературна Україна. – 03.03.1994. – № 12–13. – С. 6.
55. *Ксьондзик Н.* Стратегії мовного опору соцреалізму в українській радянській літературі / Наталія Ксьондзик. // Наукові виклади. № 4/11. – 2011. – С. 62–67.
56. *Кудлик Р.* Весняний більярд: Поезії / Роман Кудлик. – К.: 1968. – 68 с.
57. *Кудлик Р.* Горішня брама: Поезії / Роман Кудлик. – К.: Дніпро, 1991. – 158 с.
58. *Кудлик Р.* Листя дикого винограду: Поезії / Роман Кудлик. – К.: Молодь, 1987. – 56 с.
59. *Кудлик Р.* Яблуневі ліхтарі: Поезії / Роман Кудлик – Львів: Каменяр, 1979. – 78 с.
60. *Кулініч Т.* Країна колядок. Поетичний світ Ігоря Калинця / Т. Кулініч. – Луганськ: ТОВ «Віртуальна реальність», 2009. – 128 с.
61. *Лановик М.* Провінція versus Столиця як проблема митця і влади у тоталітарному суспільстві: інкрустації на матеріалі творів Ігоря Калинця / Мар’яна Лановик // Імператив provincial : колективна

монографія / упорядк. О. Червінської. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014. – С. 43–72.

62. *Лисий І.* Національно-культурна ідентичність філософії: сім наближень до теми / Іван Лисий. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – 180 с.

63. Лихо з розуму (Портрети двадцяти «злочинців») / укл. В. Чорновіл. – [репринтне вид.] – Львів: Меморіал, 1991. – 344 с.

64. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.

65. *Маланюк Є.* Вибрані твори / Євген Маланюк; упор. Олеся Омельчук. – К. : Смолоскип, 2017. – 872 с.

66. *Марсель Г.* Феноменологические заметки о бытии в ситуации / Габриель Марсель // Опыт кокретной философии / Габриель Марсель; пер. с фр.В. Большакова и В. Визгина. – М.: Республика, 2004. – С. 50–127.

67. *Мельничук Т.* Князь роси. Вибрані вірші / Тарас Мельничук. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. – 288 с.

68. *Мілош Ч.* Велике князівство літератури. Вибрані есеї / Передмова О. Гнатюк, пер. із пол. О. Коваленко, І. Ковальчук, А. Павлишина. – Київ: Дух і літера, 2011. – 440 с.

69. *Мороз В.* Мойсей і Датан / Валентин Мороз – Торонто: Українське видавництво ім. В. Симоненка «Смолоскип», 1978. – 52 с.

70. *Москалець К.* Поезія Григорія Чубая / Костянтин Москалець. // П'ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – С. 5–27.

71. *Москалець К.* Рябчук, саторі і література / Костянтин Москалець // До чаплі на уродини / Микола Рябчук. – Львів: ЛА «Піраміда», 2017. – С. 203–226.

72. *Москаль Р.* Останній бій підпілля ОУН. Тернопільщина, 1960 рік [Електронний ресурс] / Роман Москаль. – Режим доступу: http://www.istpravda.com.ua/articles/2011/03/28/33736/
73. Найповніший тлумачний словник української мови онлайн [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.eslovnyk.com/
74. *Неборак В.* Міф про поета / Віктор Неборак // Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 12–18.
75. *Неборак В.* Остання поема Грицька Чубая / Віктор Неборак // Лексикон А. Г. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. – С. 289–294.
76. *Обертас О.* Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і – початок 1970-х років) / Олесь Обертас. – К.: Смолоскип, 2010. – 300 с.
77. *Овсієнко В.* Світло людей: Мемуари та публіцистика. У 2 кн. Кн. 2. - Харків: Харківська правозахисна група; К.: Смолоскип, 2005. – 352 с.
78. *Овсієнко В.* Трагедія урочища Сандармох [Електронний ресурс] / Василь Овсієнко. – Режим доступу: https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=1055
79. *Ольжич О.* Націоналістична культура / Олег Ольжич // Ватра. Версія 1.0. – Львів, Євросвіт, 2010. – С. 214–216.
80. *Ортега-і-Гассет Х.* Дегуманізація мистецтва [Електронний ресурс] / Хосе Ортега-і-Гассет; пер. з ісп. О. Товстенко. – Режим доступу: http://ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset__arte__ua.htm#9
81. *Осадчий М.* Більмо. / Михайло Осадчий. – Львів: Каменяр, 1993. – 254 с.
82. *Павлишин М.* Герб меланхолії: поезія Ігоря Калинця [Текст] / Марко Павлишин // Сучасність. – 1996. – №9. – С. 92–105.
83. *Павличко Д.* Два кольори: Вибрані вірші, пісні, поеми / Дмитро Павличко. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2017. – 320 с.
84. *Павличко Д.* Пісня про незнищенність матерії / Дмитро Павличко // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади,

листи, поезії / Упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський. – Львів: Каменяр, 1989. – С. 11–61.

85. *Пастух Т.* Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років): монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – 700 с.

86. *Пастух Т.* Я циклів не робив. Я циклами мислив: розмова з Ігорем Калинцем / Тарас Пастух // Дзвін: Часопис Національної Спілки письменників України. – 2007. – Випуск 10. – С. 112–120.

87. *Петренко М.* Авторський екземпляр Михайла Осадчого [Електронний ресурс] / Микола Петренко. – Режим доступу : http: //zaxid.net /news/showNews.do?avt orskiy_ekzemp lyar_mihayla_osadchog o& objectId=1229631

88. *Петренко М.* Невикошена трава / Микола Петренко // Дзвін: Часопис Національної Спілки письменників України. – 2019. – Випуск 3(893). – С. 245–247.

89. *Плохій С.* Брама Європи / Сергій Плохій ; пер. з англ. Романа Клочка – Харків, КСД, 2016. – 496 с.

90. *Поліщук Я.* Обличитель содомного вертепу / Ярослав Поліщук // Література рідного краю. – Рівне: Азалія, 1993. – С.72–78.

91. *Ребро П.* Козацькі жарти [Електронний ресурс] / Петро Ребро. – Режим доступу: http://dovidka.biz.ua/petro-rebro-kozatski-zharti/

92. *Ревакович М.* Persona non grata. Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність / Марія Ревакович. – Київ: Критика, 2012. – 336 с.

93. *Рябчук М.* Повернення Григорія Чубая / Микола Рябчук // Говорити, мовчати і говорити знову / Григорій Чубай. – Київ: 1990. – С. 3–5.

94. *Саїд Е.* Культура й імперіалізм / Едвард Саїд ; пер. з англ. – К.: Критика, 2007. – 608 с.

95. *Салига Т.* Десять «заповідей» від Ігоря Калинця, освячених Шевченком (Есе про Ігоря Калинця з допомогою його інтерв'ю) / Тарас Салига // Вокатив / Тарас Салига. – Львів: 2002. – С.36–45.
96. *Салига Т.* Диво з див / Тарас Салига // У глибинах гармонії / Тарас Салига. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 3–19.
97. *Салига Т.* Емансипація верлібру / Тарас Салига // У глибинах гармонії: Літ.-критич. ст. / Тарас Салига. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 19–49.
98. *Салига Т.* Його терновий вогонь / Тарас Салига // Імператив / Тарас Салига. – Львів: Світ, 1997. – с. 204–219.
99. *Салига Т.* Поет – це слово. Це його життя / Тарас Салига // …Голос мій не відлюбиться… Вінграновськознавчі студії : монографія / Тарас Салига. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – С. 5–49.
100. *Салига Т.* Світе, – безмежний, вродливий / Тарас Салига // Літературна Україна. – 5. 05. 2007. – С. 7.
101. *Сверстюк Є.* З приводу процесу над Погружальським / Євген Сверстюк // Сучасність. – 1965. – рік V; ч. 2; лютий 1965. – С. 78–84.
102. *Світличний І.* На калині клином світ зійшовся / Іван Світличний // Твори: поезії, переклади, публіцистика / Іван Світличний. – К.: 2012. – С. 744–754.
103. *Секо Я.* Витоки українського самвидаву / Ярослав Секо // Україна – Європа – Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, Міжнародні відносини – 2012. – № 9. – С. 73–79.
104. *Семкович Р.* Чергова несподіванка / Роман Семкович // Поезії з України / Ігор Калинець. – 1970. – С.5–15.
105. *Симоненко В.* Лірика / Василь Симоненко. – Львів, СПОЛОМ, 2005. – С. 50.
106. *Сливинський О.* Мовчання як іншість: Літературно-антропологічна перспектива / Остап Сливинський // Слово і час. – 2002. – №8. – С. 59–68.

107. Словник української мови: в 11 томах / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1970–1980.

108. Словник фразеологізмів української мови / Укл. Віра Білоноженко, Ірина Гнатюк, Валентина Дятчук та ін. – К.: Наукова думка, 2003. – 788 с.

109. *Соловей Е.* У країні Лицарії, країні колядок / Елеонора Соловей // Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків: Фоліо, 1997. – С.5–11.

110. *Стус Д.* Василь Стус: життя як творчість / Дмитро Стус.—Київ: Дух і літера, 2015. – 384 с.

111. Сучасний словник іншомовних слів: близько 20 тис. слів і словосполучень / НАН України. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Уклад. О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. – Київ : «Довіра», 2006. – 789 с.

112. *Тарнашинська Л.* «Євангеліє від Шевчука»: спроба попередніх підсумків / Людмила Тарнашинська // Валерій Шевчук ув інтелектуальному діалозі гуманістичних епох: Збірник наукрвих працб і матеріалів. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – с. 7-20.

113. *Тарнашинська Л.* Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Людмила Тарнашинська. – К.: Смолоскип, 2010. – 632 с.

114. *Теліга О.* Партачі життя / Олена Теліга // Ватра. Версія 1.0. – Львів, Євросвіт, 2010. – С. 163-178.

115. *Терен Т.* RECвізити. Антологія письменницьких голосів: У трьох книгах / Тетяна Терен. – Львів: ВСЛ, 2015–2017.

116. *Тупілко В.* Олекса Гірник. Протест ціною життя: спалився за Україну [Електронний ресурс] / Віктор Тупілко. – Режим доступу: http://www.istpravda.com.ua/columns/2012/03/27/78604/

117. Українська поезія під судом КҐБ: Кримінальні справи Ірини та Ігоря Калинців / упорядк. Ю. Зайцева. – Львів: Афіша, 2004. – 571 с.

118. Філософія Стародавніх Греції та Риму // Філософія : навч. посібник / Л. Губерський, І. Надольний, В. Андрущенко та ін.; за ред. І. Надольного. – 6-те вид., випр., і доп. – К.: Вікар, 2006. – С. 31–46.

119. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко. – К.: Наук. думка, 1976–1986.

120. *Франко І.* Поза межами можливого. Що таке поступ? Одвертий лист до гал[ицької] української молодежі / Іван Франко. – К.: 2012. – 80 с.

121. *Хоркавий Р.* Ода поетові / Роман Хоркавий. – Львів, 2015. – 270 с.

122. *Хоронжук Т.* Слова «усмішка» та «посмішка» мають далеко не тотожні значення [Електронний ресурс] / Тетяна Хоронжук. – Режим доступу: http://expres.ua/news/2017/04/05/236205-slova-usmishka-posmishka-mayut-daleko-ne-totozhne-znachennya

123. *Чалдині Р.* Переконання: революційний спосіб впливу на людей / Роберт Чалдині; пер. з англ. Т. Микитюк. – Харків: КСД, 2017. – 352 с.

124. *Чопик Р.* Українець, або Як написати книжку про Михайла Сороку? / Ростислав Чопик // Менталітети: збірка есеїв / Ростислав Чопик. – К.: УВС ім. Ю. Липи, 2014. – С. 140-141.

125. *Чубай Г.* П'ятикнижжя. / Григорій Чубай. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – 256 с.

126. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 1990.

127. *Шимків Н.* Семантико-стилістична характеристика колірних епітетів у ліриці поетів «Празької школи» / Н. Шимків // Наукові записки Інститут журналістики. – К.: Інституту журналістики, 2006. – С. 16–22.

128. *Шкраб'юк П.* Попід золоті ворота: Шість елегій про родину Калинців / Петро Шкраб'юк. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – 520 с.

129. *Юнґ К. Г.* Психологія і поезія // Карл Густав Юнґ // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 91–108.

130. *Юрчук О.* У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії [Електронний ресурс] / Олена Юрчук. – К.: Академія, 2013. – Режим доступу: http://academia-pc.com.ua/product/330

131. *Яремчук І.* І епос, і ерос / Ірина Яремчук // Літературна Україна. – 26.09.2002. – №33(4978). – С. 9.

132. *Karabowicz. T.* Portret ze skrzydłem archanioła. O poezji Ihora Kałyncia / Tadeusz Karawicz. – Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2003. – 107 s.

133. *Lakoff G. & Johnsen M.* Metaphors we live by / George Lakoff and Mark Johnsen. – London: The university of Chicago press, 2003. – 276 p.

134. *Sontag S.* The Aesthetics of Silence / Susan Sontag // Styles of Radical Will / Susan Sontag. – New York: Picador USA, 2002. – P. 3–35.

135. *Struk D.* Hryhorii Chubai: Beyond All Expectations / Danylo Struk// Canadian Slavonic Papers. – 1972. – Vol. 14. – No. 2. – P. 280–299.